



01091  
UNIVERSIDAD NACIONAL (2)  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**RUBEM VALENTIM  
Y  
EL SENTIDO DE BRASILIDAD  
EN SU OBRA**

**JURADO**

Dr. Jorge Alberto Manrique  
Dra. Elisa García Barragán (revisora)  
Dra. Julieta Ortiz Gaitán (revisora)  
Dra. Elia Espinosa López  
Dr. Francisco de Santiago Silva  
Dr. Carlos Blas Galindo  
Dr. Guillermo Carrasco Rivas

**TESIS**

PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE  
QUE PRESENTA:

**MARÍA HELENA LEAL LUCAS**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DR. JORGE ALBERTO MANRIQUE**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

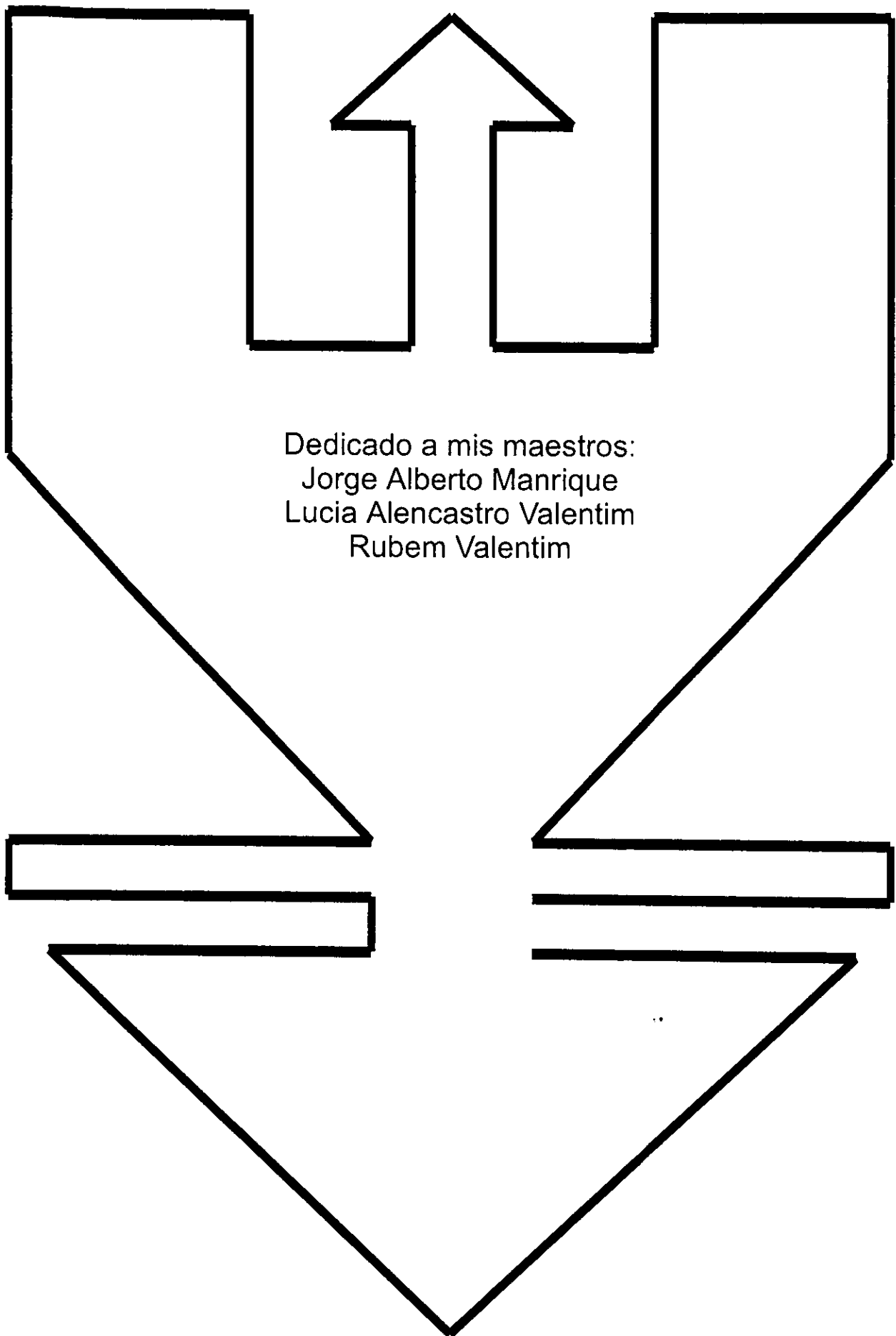


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**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.



Dedicado a mis maestros:  
Jorge Alberto Manrique  
Lucia Alencastro Valentim  
Rubem Valentim

...es bueno que haya otros que sean diferentes y que hay que escucharlos para sabernos a nosotros mismos...  
- Subcomandante Marcos

# AGRADECIMIENTOS

A la memoria de mis padres... Por su inmenso cariño. La elaboración de esta tesis fue fruto de una investigación en la que obtuve muy diversos apoyos, en primer lugar, la de mi maestro el Dr. Jorge Alberto Manrique, quien me orientó con sus agudos comentarios y reflexiones, estimulándome a profundizar en el análisis, por lo cual quiero expresarle mi infinita gratitud.

Reconozco la valiosa aportación de la Dra. Elisa García Barragán, Dra. Elia Espinosa López, Dra. Julieta Ortiz Gaitán, Dr. Francisco de Santiago Silva, Dr. Guillermo Carrasco Rivas y el Dr. Carlos Blas Galindo, que por el interés y la crítica sugerente me permitieron terminar dicha tesis.

Deseo dejar constancia de la ayuda recibida de la pareja Valentim (*in memoriam*), por el envío de material y trocas de ideas sobre el tema, pues siempre estuvieron en buena disposición para apoyarme. Asimismo agradezco la colaboración en la corrección de estilo a los críticos de arte Antonio Espinoza y Gonzalo Vélez.

De igual forma extendiendo mi agradecimiento a los que interesados por la pesquisa, permanentemente me facilitaron documentación como fueron mis amigos brasileños: Alda Martins Carvalho, Odete Godoi Rodrigues, Edenise y Helenice Sousa, Regina Dantas Ribeiro, Eduardo García de Moraes y Magno Fernandes dos Reis. A mis maestros Dr. Aurelio de los Reyes, Dr. Alvaro Matute, Dra. Teresa del Conde, Dr. Eduardo Báez Macías, Dr. Xavier Moyssén (*in memoriam*), Dr. Ricardo Miranda, Dra. Clara Bargellini, Dra. Rita Eder y Dra. Juana Gutiérrez, que me nutrieron cognoscitivamente durante mi estancia en este doctorado. A todos les digo: Mil Gracias.

También agradezco la ayuda de la Fundación Educacional del Distrito Federal - Brasil y de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, que me dieron la oportunidad de estudiar en este país. A mi familia todo mi afecto (hermanos, cuñadas, sobrinos y prima Telma) por el apoyo que siempre me han brindado en mi vida profesional. Las alegrías y angustias vividas en esta tesis, las compartí con mi compañero Chungtar Chong López, sin cuyo amor, consejos y estímulos entusiastas no hubiese podido concluir esta investigación. A él mi profundo reconocimiento.

A todos mis *amigos* un "AXÉ", de coração. Saudades...

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I – VIII
<b>CAPÍTULO 1</b> <b>ANTECEDENTES HISTÓRICOS</b>	1 – 19
<b>CAPÍTULO 2</b> <b>PROCESO DE DESARROLLO PLÁSTICO EN RUBEM VALENTIM</b>	20 – 35
2.1. FASES DEL DESARROLLO	23 – 24
2.1.1. Período bahiano (1949-1956)	24 – 25
2.1.2. Período carioca (1957-1963)	25 – 27
2.1.3. Período romano (1964-1966)	27 – 28
2.1.4. Período Brasília – Sao Paulo (1967-1991)	29 – 35
<b>CAPÍTULO 3</b> <b>ANÁLISIS DE LA OBRA DE RUBEM VALENTIM</b>	36 – 58
3.1. ICONOGRAFÍA Y TEMÁTICA. SIGNOS Y SÍMBOLOS EN LA OBRA DE RUBEM VALENTIM	37
3.1.1. El candomblé	37 – 40
3.1.2. El sincretismo	40 – 41
3.1.3. El arte Plumario en Brasil	41 – 45
3.2. ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA DE RUBEM VALENTIM	46 – 58
3.2.1. La línea	46 – 49
3.2.2. La forma y la superficie	49 – 53
3.2.3. El volumen	53 – 55
3.2.4. El color	56 – 58
<b>CAPÍTULO 4</b> <b>EL ORIGEN HISTÓRICO DEL TÉRMINO TRANSESPiritUALIDAD</b>	59 – 141
4.1. EL CASO HISTÓRICO DE MÉXICO	60 – 64
4.1.1. El ejemplo de las cofradías en México	64 – 68
4.1.2. El barroco americano	68 – 70
4.2. EL CASO HISTÓRICO DE BRASIL	70 – 75
4.2.1. Transcreación vs Transespiritualidad	75 – 85
4.2.2. Transespiritualidad vs Sincretismo	85 – 86
4.3. ORIGEN MORFOLÓGICO DEL TÉRMINO TRANSESPiritUALIDAD	86 – 90
4.3.1. Rubem Valentim y la religiosidad	90 – 94
4.3.2. Rubem Valentim y lo sagrado: aspectos antropológicos	94 – 98
4.4. LO TRANSESPiritUAL, UN PROCESO SIMBÓLICO-MÍTICO	98 – 100

4.4.1.	Aspectos simbólico-míticos	100 – 105
4.4.2.	Rubem Valentim y lo simbólico	105 – 110
4.4.3.	Rubem Valentim y su alfabeto kitónico	110 – 112
4.4.4.	Proceso de simbolización	112 – 118
4.4.5.	El simbolismo europeo y los artistas latinoamericanos	118 – 119
4.5.	<b>EL MITO, EL RITO Y EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICO</b>	119 – 141
4.5.1.	El mito	121 – 124
4.5.2.	Los arquetipos	124 – 127
4.5.3.	El mito y la creación artística	127 – 129
4.5.4.	Rubem Valentim y el mito	129 – 133
4.5.5.	El rito	133 – 136
4.5.6.	Rubem Valentim y el rito	136 – 141
 <b>CAPÍTULO 5</b>		
<b>RELACIÓN ENTRE RUBEM VALENTIM Y OTROS ARTISTAS</b>		142– 280
5.1.	<b>ARTISTAS EUROPEOS</b>	143 – 144
5.1.1.	Francia: Auguste Herbin	144 – 147
5.1.2.	Holanda: Piet Mondrian	147 – 152
5.2.	<b>ARTISTAS LATINOAMERICANOS</b>	152 – 280
5.2.1.	Uruguay: Joaquín Torres García	152 – 157
5.2.2.	Connacionales	157 – 200
5.2.2.1.	Anita Malfatti	157 – 163
5.2.2.2.	Vicente do Rego Monteiro	164 – 172
5.2.2.3.	Tarsila do Amaral	172 – 176
5.2.2.3.1.	Tarsila: antropófaga transespiritual	176 – 179
5.2.2.3.2.	Tarsila y el arte autóctono	179 – 181
5.2.2.4.	Emiliano Di Cavalcanti	181 – 186
5.2.2.5.	Cándido Portinari	186 – 193
5.2.2.6.	Alfredo Volpi	193 – 200
5.2.3.	México:	200 – 259
5.2.3.1.	Diego Rivera y su proceso creativo	200 – 221
5.2.3.1.1.	Características generales	200 – 204
5.2.3.1.2.	Volumetría y religiosidad	205 – 208
5.2.3.1.3.	Lo ideológico-político	208 – 211
5.2.3.1.4.	Lo dialéctico	211 – 216
5.2.3.1.5.	Lo religioso-transespiritual	216 – 221
5.2.3.2.	David Alfaro Siqueiros	221 – 229
5.2.3.3.	José Clemente Orozco	229 – 247
5.2.3.3.1.	Análisis general sobre su obra y su proceso creativo	229 – 238
5.2.3.3.2.	El Mural del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara	238 – 240

5.2.3.3.3.	Su obra en el Hospicio Cabañas	240 – 247
5.2.3.4.	Rufino Tamayo	247 – 252
5.2.3.4.1.	Tamayo y lo espiritual en su creación	247 – 252
5.2.3.5.	Francisco Toledo	252 – 259
5.2.4.	Guatemala: Carlos Mérida	259 – 269
5.2.5.	Cuba: Wifredo Lam	269 – 280
5.2.5.1.	Proceso y significación	269 – 276
5.2.5.2.	Lo transespiritual en su proceso creativo	276 – 280
<b>CAPÍTULO 6</b>		
<b>ANÁLISIS GLOBAL Y CONCLUSIONES</b>		<b>281 – 323</b>
6.1	CONFRONTACIÓN/INFLUENCIAS	282 – 289
6.2	BRASILIDAD E IDENTIDAD	289 – 306
6.3	LO SACRO	306 – 307
6.4	LO SACRO Y LA TRANSESPIRITUALIDAD	307 – 308
6.5	EL MITO, EL RITO Y LA TRANSESPIRITUALIDAD	308 – 309
6.6	CONCLUSIONES GENERALES	310 – 323
<b>DOCUMENTOS E ILUSTRACIONES</b>		<b>324 – 381</b>
I	Rubem Valentim: Perfil biográfico	325 – 332
II	Manifiesto: “Aunque tardío...”	333 – 336
III	Obras de Rubem Valentim	337 – 347
IV	El taller del maestro	348
V	Brasilia	349
VI	Homenajes (instalaciones de María Helena Leal Lucas)	350
VII	Obras de artistas europeos y latinoamericanos	351 – 357
VIII	Arte indígena (cerámica y plumaria)	358 – 361
IX	Candomblé (obras y objetos de Carybé y Tati Moreno)	362 – 365
X	Cuadro informativo	366 – 367
XI	Cartas	368 – 371
XII	Entrevista a María Helena Leal Lucas	372 – 373
XIII	Glosario	374 – 381
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		<b>382 – 385</b>
<b>HEMEROGRAFÍA Y CATALOGRAFÍA</b>		<b>385 – 388</b>
<b>CONFERENCIAS, COMENTARIOS, MANIFIESTOS</b>		<b>388</b>

## INTRODUCCIÓN

Desde fines de la década de los sesenta, Rubem Valentim (Salvador de Bahía, Brasil, 1922 - 1991) empezó a dejar huellas en mi personalidad y a estimularme como arte-educadora y artista plástica. El creador brasileño fue mi maestro, me dio clases de historia del arte en mi primer curso de educación artística en la Fundación Educacional del Distrito Federal (Brasilia) en 1973. Dicho curso, por cierto, fue coordinado por quien fuera su esposa por más de 40 años, la maestra Lúcia Alencastro Valentim, pionera de la Arte-Educación en Brasil y fundadora, con el artista plástico Augusto Rodríguez, de la primera Escuelita de Arte en Río de Janeiro, en 1948.

El compromiso de Rubem y Lúcia Valentim con la cultura fue de una conciencia clara, rigurosa y crítica, entendiendo al arte como parte de sus vidas; dedicados al quehacer creativo tanto en lo práctico como en lo teórico, ambos hicieron un trabajo reflexivo, inteligente y renovador. Eso fue lo que me emocionó y motivó para investigar sobre la obra de Rubem Valentim y su *sentido de brasilidad*, concepto relacionado con elementos simbólicos, que lleva al espectador a meditar más allá de lo material y dialogar con el mundo sagrado de nuestras raíces culturales.

El color y las formas de Rubem Valentim siempre me llamaron la atención para analizar y trabajar. Considero que este interés es el punto de partida de esta investigación. Asimismo, esta tesis es un complemento de mi trabajo personal como artista visual, porque al realizar una serie de reflexiones sobre la historia del arte y los procesos artísticos aquí estudiados, espero seguir avanzando en mi quehacer pictórico, buscando siempre nuevas estrategias para penetrar más en lo propio.



5.2.3.3.3.	Su obra en el Hospicio Cabañas	240 – 247
5.2.3.4.	Rufino Tamayo	247 – 252
5.2.3.4.1.	Tamayo y lo espiritual en su creación	247 – 252
5.2.3.5.	Francisco Toledo	252 – 259
5.2.4.	Guatemala: Carlos Mérida	259 – 269
5.2.5.	Cuba: Wifredo Lam	269 – 280
5.2.5.1.	Proceso y significación	269 – 276
5.2.5.2.	Lo transespiritual en su proceso creativo	276 – 280
<b>CAPÍTULO 6</b>		
<b>ANÁLISIS GLOBAL Y CONCLUSIONES</b>		<b>281 – 323</b>
6.1	CONFRONTACIÓN/INFLUENCIAS	282 – 289
6.2	BRASILIDAD E IDENTIDAD	289 – 306
6.3	LO SACRO	306 – 307
6.4	LO SACRO Y LA TRANSESPIRITUALIDAD	307 – 308
6.5	EL MITO, EL RITO Y LA TRANSESPIRITUALIDAD	308 – 309
6.6	CONCLUSIONES GENERALES	310 – 323
<b>DOCUMENTOS E ILUSTRACIONES</b>		<b>324 – 381</b>
I	Rubem Valentim: Perfil biográfico	325 – 332
II	Manifiesto: "Aunque tardío..."	333 – 336
III	Obras de Rubem Valentim	337 – 347
IV	El taller del maestro	348
V	Brasilia	349
VI	Homenajes (instalaciones de María Helena Leal Lucas)	350
VII	Obras de artistas europeos y latinoamericanos	351 – 357
VIII	Arte indígena (cerámica y plumaria)	358 – 361
IX	Candomblé (obras y objetos de Carybé y Tati Moreno)	362 – 365
X	Cuadro informativo	366 – 367
XI	Cartas	368 – 371
XII	Entrevista a María Helena Leal Lucas	372 – 373
XIII	Glosario	374 – 381
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		<b>382 – 385</b>
<b>HEMEROGRAFÍA Y CATALOGRAFÍA</b>		<b>385 – 388</b>
<b>CONFERENCIAS, COMENTARIOS, MANIFIESTOS</b>		<b>388</b>

El marco referencial y teórico de esta tesis, en cuanto al apoyo conceptual de la investigación, comprende la definición genérica de elementos tales como: *brasilidad*, espiritualidad, mito, rito, primitivismo, sincretismo, lo moderno, lo sagrado, lo simbólico y lo antropológico en el arte. Estos conceptos me han llevado a cuestionar las posibilidades de la historia y el arte de América Latina para crear un nuevo concepto: *transespiritualidad*, término que, a mi parecer, permite explicar más profundamente la relación existente entre el proceso histórico y la producción artística.

Considero necesario hacer las siguientes aclaraciones:

I.- En esta tesis utilizo el término *Latinoamérica* no sólo por ser un concepto aceptado a nivel mundial, sino también porque ha sido motivo de múltiples reflexiones por parte de filósofos e historiadores, quienes han centrado sus análisis en el problema de la identidad, la cultura, la necesidad de creación de una filosofía propia y el sueño de integración de nuestros países frente a la dependencia, la pobreza, la marginación y la opresión que todavía persisten.

Por lo tanto, considero que Latinoamérica es un concepto que engloba a los diferentes componentes raciales y culturales de nuestra identidad, como son lo indígena, lo africano, lo europeo con su raíz latina y los elementos transplantados por diversas emigraciones al Caribe y Sudamérica. Recordemos las grandes emigraciones de alemanes, asiáticos, holandeses, italianos y suizos que se sucedieron durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX para trabajar la tierra en el Cono Sur, en condición de siervos, y también a los alemanes, asiáticos, daneses, españoles, franceses e ingleses, que poblaron el Caribe.

Tanto en la parte continental como insular, los países de América Latina tienen en común la dependencia, la pobreza, la marginación y las crisis recurrentes. Son países con un pasado común, una identidad y determinadas características culturales que tienen su origen en lo precolombino, en el mestizaje

y en el sincretismo étnico y religioso. América Latina es un mosaico multicultural y multiracial. Como han dicho filósofos e historiadores, nuestra historia, nuestra cultura e identidad, constituyen un proceso histórico de confrontación y lucha de culturas e identidades diversas. Por ello, los países latinoamericanos coinciden en la preocupación por la definición de una filosofía propia y una identidad con el deseo de reafirmar en aspectos como los multiculturales y multiraciales. El filósofo Leopoldo Zea afirma:

*Los latinoamericanos tenemos un origen común y una identidad racial y cultural igualmente común que implica la asunción de todas las expresiones de lo humano.*<sup>1</sup>

Considero a la raíz indígena como el elemento esencial de nuestra identidad, sin demeritar la participación de otros pueblos y razas que han contribuido al desarrollo de la misma. Claudio Malo González señala que lo prehispánico, por su origen y esencia, es y seguirá siendo la base de nuestra identidad.<sup>2</sup> Sin embargo, la maestra Rita Eder afirma que *la identidad cultural...se va construyendo como producto de su historia y condiciones de vida y se va mezclando con otras identidades.*<sup>3</sup> O sea que es un proceso en desarrollo.

II.- Los artistas europeos analizados en esta investigación influyeron decisivamente en Rubem Valentim, tanto a nivel formal con sus propuestas vanguardistas como al nivel de la reflexión filosófica, que lo motivaron para incluir en su proceso creativo el aspecto metafísico. Por su parte, los artistas latinoamericanos, muchos de los cuales precedieron a Valentim, marcaron pautas en el arte de América Latina. Todos ellos, en mayor o menor medida, se

---

<sup>1</sup> Leopoldo Zea, presentación del libro *Latinoamérica, cultura de culturas*, México, Fondo de Cultura Económica/Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1999, p. 9.

<sup>2</sup> Claudio Malo González, "Presencia del indio en la cultura latinoamericana actual", en *ibidem*, p. 36.

<sup>3</sup> Rita Eder, Relatoría del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte: "Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas", México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, tomo III, p. 1049.

relacionan con Valentim en cuanto al tratamiento de las formas y signos locales, en la conceptualización del sentido de identidad nacional y en la reafirmación de la identidad latinoamericana. Estos artistas procesaron las formas y signos de nuestras raíces culturales (indígena, africana y europea) para romper con la academia y reflejar en su obra la religiosidad latinoamericana a través de lo sacro-mítico de la cultura precolombina como esencia de la identidad de América Latina.

La reflexión sobre los artistas latinoamericanos que he realizado nos puede motivar a la valoración del otro, de ese ser que es fuente sustancial de la creatividad, el arte y la cultura de nuestros pueblos y que todavía vive en el atraso, la marginación y la pobreza: el indígena.

Para estudiar la obra de Rubem Valentim tuve que investigar algunos aspectos del modernismo en nuestros países, para lo cual seleccioné a varios artistas latinoamericanos y realicé un análisis comparativo entre ellos. Esto me permitió desarrollar la idea de que dentro del modernismo artístico latinoamericano se dio un fenómeno que he denominado *transespiritualidad*.

III.- Con respecto al orden de los artistas aquí estudiados, consideré conveniente empezar con los europeos Auguste Herbin y Piet Mondrian, pues precedieron a Rubem Valentim y lo influyeron tanto como las vanguardias del siglo XX. Después me introduje en el pensamiento del maestro uruguayo Joaquín Torres García, por considerar que fue una influencia decisiva para Valentim dentro del contexto regional latinoamericano, con su teoría del *universalismo constructivo*.

A continuación relacioné a Valentim con los connacionales que lo precedieron, porque éstos tienen en común con el maestro bahiano vivencias y participación en la realidad artística e histórica de Brasil. Seguí con varios artistas mexicanos, quienes se relacionan evidentemente con los temas que se tratan en

esta tesis. Adicionalmente, realicé un análisis comparativo de hechos históricos entre México y Brasil.

Es importante señalar que en el análisis sobre Diego Rivera, José Clemente Orozco y los demás artistas, se puede notar que el asunto estudiado con mayor atención es el proceso de creación y no la temática utilizada en la elaboración de la obra. Rivera y Orozco insertaron su actividad artística de una forma inconsciente en el contexto del proceso *transespiritual* del arte latinoamericano, desde el plano formal de la figuración en la pintura. A través de la fenomenología de la transición y transformación del proceso histórico, estimularon el sentido del movimiento de sus imágenes y símbolos con los sentimientos religiosos que se desprenden de lo popular (de lo sacro-mítico prehispánico y cristiano) y propiciaron la interacción de lo espiritual, lo profano, lo sacro, el espíritu de la ciencia, la religión y la ideología de la época en su obra mural. Por lo tanto, esta posición asumida por los dos muralistas indica que hay matices dentro de lo *transespiritual*, pues mientras Rivera y Orozco lo procesaron mediante la figuración - a pesar de que abstraen con la geometría - otros como Valentim profundizaron más en la abstracción geométrica.

Por último, abordé la obra de otros dos maestros del arte latinoamericano: el guatemalteco Carlos Mérida y el cubano Wifredo Lam. El primero con una obra que revela las raíces culturales prehispánicas tanto de México como de Guatemala, y el segundo con una iconografía rica en mitos y ritos ancestrales propios de la cultura afrocaribeña.

La tesis está conformada por seis capítulos, a saber:

Capítulo 1: *Antecedentes históricos*. En este primer capítulo señalo las características más importantes de cada década en relación con el medio artístico. Parto de los años veinte, década en que nació Rubem Valentim y predominó el modernismo, hasta los años noventa, cuando el maestro murió en Sao Paulo. La

idea de incorporar la historia del arte brasileño como antecedente tiene como fin de contar con un marco referencial apropiado y ampliar el panorama en el cual se desarrollaron Valentim y los otros artistas latinoamericanos considerados en este trabajo. Para realizar esta tarea, me apoyé en los planteamientos de diferentes historiadores, investigadores y críticos de arte sobre la historia artística de mi país natal, Brasil.

Capítulo 2: *Proceso de desarrollo plástico en Rubem Valentim*. Aquí presento un esbozo del desarrollo del artista en sus diferentes etapas, desde sus primeros años en Salvador de Bahía, hasta su madurez y su consagración como artista. Consideré necesario analizar el desarrollo de su actividad creativa, complementado con los asuntos de la historia artística de Brasil, tratando de profundizar en los aspectos que resumen la significación del sentido de *brasilidad* en su obra.

Capítulo 3: *Análisis de la obra de Rubem Valentim*. En este capítulo reflexiono en torno al origen de su iconografía y su temática. Para realizar esta tarea, tuve que adentrarme en sus signos y símbolos, definir los términos de *candomblé* y *sincretismo*, y analizar brevemente el arte plumario indígena de Brasil. Todo esto con el fin de descubrir el origen del concepto artístico-estético de Valentim. Después me introduje al análisis formal de su obra, abarcando la línea, la forma, la superficie, el volumen y el color, buscando penetrar en sus fuentes de inspiración y tratando de descifrar la forma en que utilizó los signos-símbolos del *candomblé* (y sus otras fuentes) en su quehacer creativo, intentando, a la vez, descubrir cómo los procesó y los transmutó, sin que perdieran su carga signífica.

En otras palabras, analizo el proceso de recreación de los signos-símbolos de sus raíces culturales, que Valentim transforma en función de las necesidades de su actividad creativa, proyectando su identidad: la *brasilidad*.

Capítulo 4: *El origen histórico del término transespiritualidad*. En este capítulo analizo el contexto histórico que dio origen al proceso *transespiritual* en el arte. Consideré conveniente investigar y mostrar históricamente cómo se origina y se desarrolla este proceso en nuestro continente, para lo cual utilicé dos ejemplos históricos: México y Brasil. Y como dicho proceso está relacionado con los mitos, ritos y arquetipos de nuestras raíces culturales, que a su vez tienen implicaciones en el arte en la medida que los artistas procesan y codifican sus imágenes con elementos pertenecientes al inconsciente colectivo de la realidad, tuve que realizar un análisis sobre estos temas y relacionarlos con la creación artística, como lo hice al estudiar el procesamiento de los pensamientos simbólicos.

Capítulo 5: *Relación entre Rubem Valentim y otros artistas*. Aquí establezco comparaciones entre Valentim y otros artistas latinoamericanos y europeos, con el fin de establecer semejanzas y diferencias que ayuden a evaluar y comprender mejor ciertos aspectos de la obra del maestro en el contexto internacional, especialmente en el espacio geográfico-cultural de América Latina. Además, analizo los procesos creativos de cada artista, la manera como incurren inconscientemente en el desarrollo del proceso *transespiritual* en el arte latinoamericano, a través de la recreación de valores de nuestra identidad cultural, de tal forma que muestran otra realidad del arte del siglo XX en nuestro continente (un arte arraigado en los orígenes del pasado remoto, en lo espiritual-sincrético de la identidad latinoamericana); una realidad que, aunque estuvo velada en la historia, se manifestó como el fenómeno sincrónico del dinamismo espontáneo del que habla Carl Gustav Jung cuando se refiere al inconsciente colectivo.

Capítulo 6: *Análisis global y conclusiones*. Por último, hago un análisis que articula diversas respuestas parciales obtenidas en los capítulos anteriores, con el objetivo de concretar una visión amplia, reflexiva y sintética que responda adecuadamente a la exigencia que me impuso esta tesis (como sería el sentido de religiosidad e identidad en el proceso de creación) y llegar así a las conclusiones generales.

Al final de la tesis incluyo como apartados diversos documentos e ilustraciones que la enriquecen y que ayudarán al lector a comprender mejor el tema tratado. Incorporo asimismo ilustración de obras de Rubem Valentim y de otros artistas considerados, un perfil biográfico del maestro, un manifiesto de su autoría, cartas, fotografías de las instalaciones que realicé en México como homenajes *postmortem*, un glosario, un cuadro informativo y varios documentos e imágenes más.



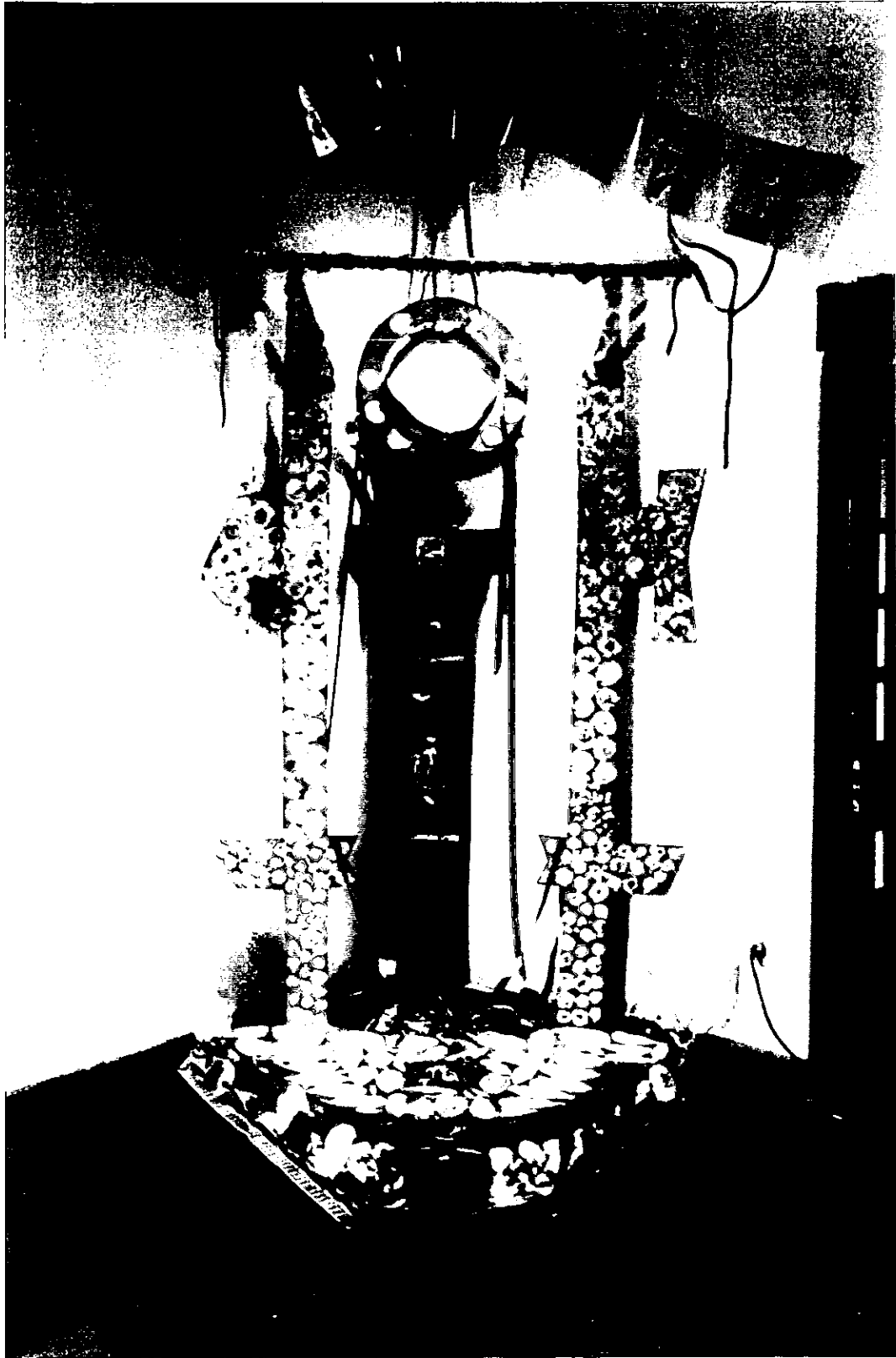


Ilustración 29

## CAPITULO I

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En Brasil, la década de los veinte fue de gran importancia nacional por el movimiento modernista. En 1922 se celebró en Sao Paulo la Semana del Arte Moderno, que sería decisiva para impulsar las nuevas formas de expresión artística del país. Entre las características de este movimiento destaca un nuevo tipo de expresión trabajado con una temática regional y social. De los centros europeos, se importaron nuevos modelos y estilos. Los lenguajes que los artistas asimilaban de Europa eran de corrientes como el fauvismo, el surrealismo y los distintos modos de hacer de Picasso.

Hubo un interés notable por expresar un mensaje nativo con experiencia histórica y social en términos del arte universal, erudito y contemporáneo. Se buscó conciliar el arte con lo ecológico, revelando el sentimiento nacional. El modernismo fue un movimiento contra el clasicismo, fundamentado en las manifestaciones más expresivas de la regionalización, en la identidad común, a través de adaptaciones de elementos europeos al sentimiento brasileño. Aquella fue una época en que se buscó la interpretación de los motivos nacionales, una estética inspirada en la tierra, con influencia africana, indígena y mestiza.

Por supuesto, se dio el caso de artistas que no pudieron asimilar adecuadamente la experiencia de los movimientos internacionales, lo que a menudo provocó el caos y la imitación. Pero, por otro lado, hubo artistas que realizaron dicha labor en forma inteligente, experimentando con las raíces de la cultura brasileña. Tal fue el caso de Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Vicente do Rego Monteiro y Emiliano Di Cavalcanti, entre otros.

Después de la Semana del Arte Moderno, la influencia francesa se hizo más evidente en los artistas plásticos brasileños. En los años veinte, varios

modernistas viajaron a París, decididos a buscar la contemporaneidad, estimulados por la efervescencia inicial del modernismo en Brasil. Experimentaron el gusto por la libertad, descubrieron el individualismo, absorbieron diferentes influencias y, nuevamente preocupados con sus propias raíces, valoraron el primitivismo y las características nacionales a través de sus obras. Como diría Mario de Andrade, el movimiento modernista sirvió para destruir cánones y la rigidez moral e intelectual del academicismo.

Entre los participantes del movimiento modernista están:

- *En Artes Plásticas:* Brecheret (1894-1955), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Anita Malfatti (1896-1965), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976); Tarsila do Amaral (1886-1973), quien trabajó con temática nativa; Alfredo Volpi (1896-1988), quien pintó paisajes rurales y urbanos, marinas y naturalezas muertas, de carácter posimpresionista; Ismael Nery (1900-1934), de Río de Janeiro, surrealista con temática regional; Lasar Segal (1891-1957), un expresionista con obras de contenido dramático, contra todo lo que el fascismo representaba de salvaje y antihumano; Cândido Portinari, (1903-1962), un autor sensible a su entorno, quien partió de la naturaleza para descubrir Brasil. Su preocupación por la historia del país, la tierra y lo popular, lo llevaron a ser considerado, en 1939, como el *pintor del Brasil*.
- *En Literatura:* Mario de Andrade; Graça Aranha (1868-1931); Paulo Prado; Gonçalves de Magalhães, con su indianismo; Castro Alves (1847-1871), quien valoró en sus poesías al negro y su trabajo esclavo; Aluísio Azevedo (1857-1913), con su obra *El Mulato*; Gilberto Freire, líder del Manifiesto Regionalista de 1926 en el nordeste (Alagoas, Pernambuco, Paraíba), quien se sensibilizó con la contribución africana e indígena, para después regresar a las tradiciones portuguesas.

- *En la Música:* Antonio Carlos Gomes (1836-1896), quien hizo alusión al indígena en su obra *El Guarany*, Alberto Nepomuceno (1864-1920) obra *Alvorada na serra*, pintura sinfónica de la (serie brasileña) naturaleza y rescate del ritmo negro. Integración nacionalista en la música brasileña, usando fuentes tradicionales, tanto popular como formas cultas, y Villalobos (1887-1959), con su inspiración ecológica y nativista.

La década de los veinte también estuvo marcada por la *Poesía Pau-Brasil*, con su actitud libertaria, antiacadémica y antiextranjera, que valoró lo autóctono, la selva en el arte nacional, la naturaleza como elemento de identidad, y la *antropofagia*. Esta última implicó, según la crítica brasileña Ana María Belluzo, *metáforas que aluden a los orígenes, instigan retorno...teniendo por motivo el encuentro y la confrontación de diferentes perspectivas culturales...La antropofagia manipula valores interculturales inherentes al proceso histórico brasileño que hace de la devoración del discurso extraño, un medio de expresar lo propio íntimo*<sup>1</sup>

Se trata de transferencias y reprocesamientos de imágenes, de principios y mitos de nuestras raíces culturales, de recuperar el pasado para digerir lo externo. Como sabemos, en la antropofagia el indígena comía seres humanos, por el pensamiento mágico de que al devorar a su enemigo, adquiriría el poder o las cualidades de su víctima. La antropofagia en el arte brasileño resaltó la identidad nacional, el *deseo de la voluntad, la desconstrucción, la ironía, la carcajada, lo travieso, la pelea, la sorpresa, lo juguetón, lo incierto contra el equilibrio. Su energía primaria caminaba por la vía de lo nada prohibido...La meta del modernismo...era la ruptura con el siglo entero de lo académico rígido que lo procedió*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ana María Belluzo, "Trans-posiciones", en el catálogo de la *Bienal Sao Paulo XXIV*, Brasil, 1998, p. 68.

<sup>2</sup> Vid. Roberto Pontual, "Antropofagia y/o Construcción: Una Cuestión de Modelos", en *Modernidad-Arte Brasileño del Siglo XX*, Ministerio de Cultura y Cámara de Comercio e Industria Franco-Brasileña de Sao Paulo, 1988, p. XXVIII.

La antropofagia representó lo esencial del modernismo, construyó con picardía criticando la sociedad, la cultura y el arte. Fue un proceso de construcción de lo nuevo a partir de partes *canibalizadas*; fue como nacer, morir y renacer a través de un proceso de lucha continua. Pero este tipo de proceso produjo un cambio de paradigma, de rompimiento con lo establecido y de creación de un nuevo conjunto de reglas, donde se valorizó nuestra identidad.

Ana María Belluzo, una de las curadoras de la XXIV Bienal de Sao Paulo (1998), en el ensayo ya citado, nos habla de la historia cultural brasileña y de Latinoamérica en general, en relación a la antropofagia y observa que una artista como Tarsila do Amaral, conjugó la cultura del Nuevo Mundo y la del Viejo Continente en la elaboración de su obra. Por lo tanto, se dio un encuentro de culturas con un sentido polivalente, cuyo proceso dialéctico derivó en una respuesta sincrética.

En los años treinta fue relevante la participación activa del artista en la remodelación y reurbanización de la ciudad de Sao Paulo. En el III Salón de Mayo, Livio Abramo presentó su propuesta de que los artistas paulistas decoraran con pinturas murales y esculturas los edificios públicos. El artista buscó vincularse con el medio urbano y, al mismo tiempo, profesionalizar su producción.

Otra característica de los años 30 fue el surgimiento de diversas agrupaciones de artistas, tales como: Grupo Santa Helena, Osirarte, Sindicato de los Artistas Plásticos, Oficina de Arte, etc. Estos grupos nacieron con el fin de crear fuentes de trabajo, posibilitar al artista para aplicar su arte en la arquitectura y llegar a las grandes masas bajo el lema: *El arte no es un privilegio*. Asimismo, fue una época en que las campañas por la paz cobraron mucha fuerza, lo mismo que el interés por el grabado, un arte propicio para una mayor difusión de las ideas.

A principios de los años cuarenta, surgió en Sao Paulo una nueva generación con la *Exposición de los 19*, un grupo que vivió el tiempo de guerra en la infancia y la adolescencia. Impresionados por esos eventos, trabajaron con la preocupación del drama humano individual y social. Esto fue una novedad en el país. Al igual que en Italia, en Brasil surgió un nuevo realismo. Fue una época de democratización, con el fin de la dictadura de Getulio Vargas. Incluso, hubo algunos artistas que se interesaron en el muralismo mexicano.

En la década de los cuarenta se dieron grandes cambios en el medio artístico brasileño, debido a la influencia de la información internacionalista llegada desde el periodo anterior y por las polémicas provocadas por el arte primitivo y el autodidacta. Aquella década se caracterizó también por la llegada al país de exposiciones internacionales importantes, como la del *Arte Degenerado* (1946), apoyada por el régimen nazi-fascista. Surgió la Sociedad de Arte Moderno, que estimuló la polémica artística en el país. Pintores como Cândido Portinari, Pancetti, y Veiga Guignard, entre otros, realizaron una interpretación más libre de los motivos nacionales.

En arquitectura, hubo influencia de Le Corbusier, que dio una serie de conferencias en Brasil: Sao Paulo y Río de Janeiro. Uno de sus seguidores fue Oscar Niemeyer, el célebre diseñador de Brasilia, cuyas características formalistas, serían consideradas por la crítica como un modo genuinamente brasileño.

En 1948 empezó la discusión en torno al arte, como consecuencia directa de la politización del medio artístico y del derrocamiento de Vargas. Los artistas manifestaron sistemáticamente sus posiciones dentro de la pugna realismo *versus* abstraccionismo. Otro punto de confrontación fue entre el nacionalismo y el internacionalismo. Durante su exposición retrospectiva en Sao Paulo (1948), Di Cavalcanti presidió una mesa redonda sobre la integración social del artista. La tendencia en esa época era posimpresionista, predominaban los paisajes

urbanos, suburbanos y rurales; en los artistas más jóvenes predominaba también el expresionismo.

Con la inauguración del Museo de Arte Moderno (1948), se amplió considerablemente el área de encuentro para los artistas, se abrió el campo para el intercambio cultural, hubo cursos, películas y exposiciones. Una nueva generación de artistas (Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Enrico Camerini y Flavio Motta, entre otros) participó activamente en la vida cultural.

La polémica entre arte puro y arte social continuó en los años cincuenta. Surgieron dos tendencias en el arte: una, de carácter social, con una temática realista, influida por la apertura de los partidos políticos (un arte al servicio de la ideología con predominio del expresionismo); la otra, orientada totalmente al abstraccionismo.

Un artista importante fue Carlos Scliar, quien influenciado por la colonia alemana de la región sur del país, se destacó colocando su producción artística al servicio de alteraciones estructurales y participando en la vida social del país. En París, conoció a varios artistas latinoamericanos que vivían allá, entre ellos al mexicano Leopoldo Méndez, quien lo influyó con su experiencia en el Taller de la Gráfica Popular. A su regreso a Brasil, formó los clubes de grabado con la preocupación de introducir al artista en la vida urbana (fue un pionero de los álbumes de artistas). En Porto Alegre, participó con otros artistas en el Movimiento de la Paz. Quizá fue su experiencia en la guerra, en la que luchó como *pracinha* de la F.E.B., lo que lo orientó por el pacifismo y el arte social.

Al igual que Scliar, hubo otros artistas que se preocuparon por la problemática social, buscando divulgar la situación real del trabajador a través de la difusión de imágenes a favor de la paz. De los grupos de artistas que se reunían en Sao Paulo, casi todos eran o habían sido obreros, por lo que sentían en carne propia las consecuencias de la crisis. Eran hombres ligados a los

problemas de su tiempo, que apoyaban el ascenso de las fuerzas democráticas. Su pintura era el reflejo de una formación autodidacta.

En 1949, con la inauguración de la exposición *Del Figurativismo al Abstraccionismo*, curada por León Degand en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, y la de Max Bill un año después, se iniciaron las preocupaciones formalistas que también provocaron polémicas encendidas. León Degand, curador de la primera muestra, organizó debates para distinguir la pintura figurativa de la abstraccionista: *en la figurativa la construcción es apoyada en la línea horizontal inferior del cuadro que corresponde al suelo de la realidad; la abstracta tiene la libertad de transformar en polo de atracción cualquier punto del cuadro*<sup>3</sup>

La pintura figurativa representa datos de un mundo exterior, mientras que en la pintura abstracta existe una ambigüedad dentro de la colocación del espacio en el cuadro. Las formas de utilización de los elementos formales (colores, líneas, planos) son distintas en cada tipo de pintura.

En el Museo de Arte Moderno se promovieron debates con el tema: *¿Estás a favor o en contra del abstraccionismo?* Se vivía en Sao Paulo un período de intensa actividad cultural. En esta ciudad fue notoria la labor de Alfredo Volpi, un creador hijo de italiano, autor de una pintura de forma casi heráldica, por la simplicidad con que reduce sus modestas y coloridas arquitecturas, que van desapareciendo por la transformación virtual, abstracta y de coherencia interna hacia lo esencial de un símbolo.

Desde los finales de los años cuarenta y hasta mediados de los cincuenta, la polémica entre el realismo y el abstraccionismo fue frecuente. De acuerdo con Di Cavalcanti, había en Brasil dos caminos a seguir por los pintores. Por un lado, el decorativismo abstraccionista y el primitivismo exacerbado; por el otro.../a

---

<sup>3</sup> Vid. Amaral A. Aracy, *¿Arte para qué?*, Sao Paulo, Brasil, Editorial Nobel, 1987, p. 244.



*pintura al servicio de la vida...participando del drama actual de nuestra existencia, participando de la construcción cotidiana de nuestro futuro y de la nación libre*<sup>4</sup>

Antes del surgimiento de la Bienal de Sao Paulo (1951), predominaba ya el abstraccionismo en el medio artístico. Algunos políticos culturales veían a esta corriente artística como una forma de fuga, la cual pretendía crear un mundo ilusorio interior, y hasta llegaron al extremo de relacionar ese tipo de pintura con la de los esquizofrénicos. El aspecto apolítico de la Bienal de Sao Paulo, por cierto, provocó otra polémica: la de que podría formar una generación de artistas despreocupados con la realidad social. La mirada era hacia el arte abstracto; el camino que muchos creadores decidieron fue el de la no objetividad en relación a la realidad.

A su regreso de Italia en 1947, Waldemar Cordeiro defendió el abstraccionismo. En 1952 lanzó su manifiesto *Ruptura*, que exacerbó la polémica que ya se daba desde la introducción del arte abstracto en el país. En 1953, con una exposición de arte abstracto en el MAM de Sao Paulo, esa tendencia pasó a ser parte de la vida artística. Lo novedoso de estas expresiones era que pretendían renovar los valores esenciales de la obra de arte visual (espacio, tiempo, movimiento y materia), la intuición artística inteligente, con grandes posibilidades de desarrollo práctico. Asimismo, tenían la intención de conferir al arte un lugar definitivo en el campo del pensamiento espiritual contemporáneo.

Cordeiro fue el iniciador del movimiento concreto en el arte brasileño. Para él, el arte concreto era una posibilidad de integrar el artista en el proyecto social, como paisajista, dibujante industrial, artista gráfico, etc. En el arte abstracto, de lo que se trataba era de abstraer la figura y tener un producto final: el arte puro. Apegados a las ideas del artista suizo Max Bill, los abstractos brasileños querían servir a la sociedad que fue producto de la transición democrática y aprovechar las ventajas de la tecnología moderna; pretendían hacer arte aislada,

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 239.

individualmente, valiéndose de relaciones pseudocientíficas y ridiculizando al mundo burgués.

En los años cincuenta, con el empuje de los modelos constructivista-constructivo y los movimientos concretista y neoconcretista, se dio la transición de lo moderno a lo posmoderno. Los manifiestos del *Concretismo* (1952) y el *Neoconcretismo* (1959) avivaron la polémica sobre lo que debería ser el arte brasileño. Los artistas concretos manejaban un lenguaje científicista y positivista, utilizaban la lógica y la razón apoyados en la geometría, y limitaban el arte a la expresión de esa realidad teórica. Esperaban del espectador una reacción de estímulo-reflejo o de causa-efecto, porque consideraban al ojo como un instrumento y al poema como un mecanismo autoregulator. En cambio los neoconcretistas estuvieron ligados a lo nativo, lo local-nacional (*caboclo*), tratando de conciliar lo contradictorio y mezclando los extremos, como por ejemplo imbricar a la lógica con la intuición, al rigor con lo imprevisible o al cálculo con la emoción. De allí que contribuyeran como afluente del mestizaje, en la conjugación del sentir de la espiritualidad, del tiempo y la cultura de nuestras raíces en el arte del siglo XX.

Como señaló Roberto Pontual, tanto el neoconcretismo como la arquitectura de Oscar Niemeyer en Brasilia, amalgamaron la ciencia y el símbolo, la concisión y la intumescencia y lo hicieron en paralelo con el tiempo y el alma. Considero que ese desarrollo histórico-artístico, es una de las causas que impulsaron a Rubem Valentim para que se fuera a radicar a Brasilia en 1966.

Pontual escribió: *De 1960 para acá, el neoconcretismo y el universalismo constructivo activaron en los artistas adeptos, la fase dinámica de la dimensión existencial, una semántica de la forma (más que racional, el hombre es animal simbólico, como quería Cassirer), de ese modo impidieron que en arte, el cálculo se quedará prisionero*<sup>5</sup> De esta manera afloró la convivencia de los opuestos, la

---

<sup>5</sup> Roberto Pontual, "Antropofagia y...", en *op. cit.*, p. XXXI.

conciliación de lo espontáneo y lo deliberado, el verdadero carácter mestizo del brasileño en el arte. Un ejemplo se puede ver en la generación de los años 80.

En el manifiesto de los concretos se busca revalorar el neoplasticismo y todos los demás movimientos constructivistas, lo que implicó una toma de posición frente al arte geométrico racionalista. Los neoconcretos le daban más importancia a la obra en sí que a la teoría, en el sentido de la experiencia y de la expresión que habían logrado plasmar. Querían crear un nuevo espacio de expresión, no les interesaba transformar a los objetos en simples señales ópticas, sino desarrollarlos con su propia sustancia, buscando un nuevo sentido, para que la obra revelara su naturaleza significativa y trascendiera al espacio objetivo, haciendo que la geometría asumiera la expresión de la realidad humana en su complejidad; desarrollaron, por lo tanto, una geometría sensible (el término fue acuñado por Pontual), apoyados en la intuición, en los instintos y en la emoción, lo que les permitió reafirmar la independencia de la creación artística frente a lo racional.

Los artistas neoconcretistas concibieron a la obra de arte dentro de un todo integrado y como un ente cuya realidad se ve más allá de las fronteras de sus elementos, que trasciende los límites que lo conforman y crea para sí una nueva significación. Se podría decir que los neoconcretistas buscaron desarrollar el arte como un proceso continuo, que nunca termina y siempre permanece en su dinámica.

Los historiadores, investigadores y críticos del arte han coincidido en que la vanguardia Rusa, la Bauhaus, el constructivismo, el cubismo, el neoplasticismo y el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, son referencias fundamentales en el proyecto artístico de América Latina. Pero el concretismo brasileño fue orientado por las teorías de Norbert Wiener, Charles Peirce, Max Bill y el concretismo suizo. La dinámica del arte brasileño incidió para que surgiera el

neoconcretismo, que tuvo como teóricos a los críticos de arte y poetas Ferreira Gullar y Mario Pedrosa.

Los artistas neoconcretos se apoyaron en la subjetividad para realizar el hecho artístico, como un organismo vivo dentro de un lenguaje estructural y exaltaron el sentido moderno del arte, su carácter autónomo, lo que les permitió profundizar en una reforma lingüística en el arte brasileño. Participaron en el neoconcretismo: Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lúcia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis, quienes con Ferreira Gullar, participaron en la *1ª Exposición Neoconcreta de Río de Janeiro*. Aquellos artistas recuperaron el lenguaje como flujo, reafirmando la independencia de la creación artística frente al conocimiento objetivo (ciencia) y el conocimiento práctico (moral-político-industrial, etc.).

En las décadas de los cuarenta y cincuenta, Brasil y otros países de América Latina hicieron coincidir las ideas y objetivos del arte constructivista con los ideales del desarrollismo en el campo económico-político. Así sucedió durante el gobierno de Juscelino Kubitschek en Brasil (1955-1960): mientras que en lo artístico-cultural surgieron nuevas formas de expresión (del concretismo al *bossa nova*), en lo político-económico se aplicó el desarrollismo como una manera de expresión nacionalista.

En los años sesenta la gran vanguardia artística fue el teatro. Hubo algo de reflejo social de los años anteriores. El elitismo de los medios de difusión de la producción plástica -museos, galerías, bienales- hizo que la participación de los artistas plásticos en esa época disminuyera, aunque también contribuyó a ello el aislamiento que caracteriza el proceso de producción individual del artista. Buscando romper con esta situación, en aquella década surgieron diversas expresiones artísticas que se representaban en la ciudad. Fueron espacios abiertos para la presentación de trabajos como los de Gillo Meirelles y Helio Oiticica y otros más organizados por Frederico Morais en Belo Horizonte. También

hubo cursos como *Actividad-Creatividad* (Antonio Manuel, Lígia Pape, Ana Bella Geiger) en el MAM de Río de Janeiro y otros como *Arte en el Aterro y Domingo de Creación*. En todas esas iniciativas el artista buscó articular su entorno colectivo y lo urbano, salir de su interioridad, taller habitual en su hacer artístico. Hubo, por cierto, bastante interés por ese tipo de actividad en la área de cine, teatro y música popular.

En los años sesenta se dieron grandes acontecimientos a nivel nacional, latinoamericano y mundial: la Revolución Cubana, la llegada del hombre a la luna, la muerte del Che Guevara, el autoritarismo militar en Brasil, la Guerra de Vietnam, fenómenos de masa en los medios urbanos, carnaval, fútbol, publicidad en historietas para niños, el arte *pop* norteamericano. Esta concurrencia de hechos generó una nueva objetividad brasileña con características de voluntad constructiva en general. La expresión creativa de esas temáticas es liberada a partir del acceso a las nuevas técnicas y nuevas formas expresivas, que anteriormente no existían. Frederico Moraes, como organizador de *Domingos de Creación* buscó desmitificar y deselitizar el quehacer artístico.

En los últimos años de la década de los sesenta y principios de los setenta, el arte brasileño vivió momentos de gran inquietud, hasta que pudo estabilizarse, pero a costa de la libertad, con la autocensura, en una aceptación pasiva del *status quo*. El *Acto Institucional No. 5* impuso la censura en los medios artísticos. La vanguardia fue marginada por el sistema. Las obras artísticas proliferaron en galerías y subastas, a veces como inversión o para el *status* de una nueva burguesía, enriquecida en los años difíciles de contención para el proletariado y la clase media. De ahí la vuelta de artistas a una *producción de galería* y el surgimiento de otros *reconocidos*, que empiezan a vivir solamente de su producción.

La función crítica como lenguaje sólo pudo ser ejercida con libertad cuando los espacios no eran bloqueados por cuestiones de orden ideológico o intereses

personales. En base a esa posición, el uso de metáforas daría la posibilidad de una diversidad mayor de lectura en las obras. Se percibió una conducta de elementos de gran agudez metidos en sus extremos como lenguaje, como estructura de forma, que solucionaba momentáneamente la situación del artista frente al problema político. En Sao Paulo, el formalismo llegó al extremo de dar la espalda a las expresiones locales, que solamente a principios de los setenta, resurgirán con fuerza en el panorama brasileño.

En los años setenta predominó un arte *asexuado* (como le llamó Frederico Morais), hermético, que a menudo tocaba el tema de la vida política brasileña (amnistía, evolución política interna, elecciones para gobernadores en 1982, campañas políticas de las *directas yá*, protestas masivas). Las nuevas tendencias del arte internacional (transvanguardia, neoexpresionismo, arte *pattern*) entraron al país. Para la segunda mitad de la década, el objeto-escultura-instalación llegó a tener presencia, iniciando una tendencia de desarrollo en toda una generación conceptual. Las escuelas de arte oficiales buscaron renovarse. Se impuso la enseñanza libre como alternativa, lo que provocó una atmósfera de desconcentración creativa, casi anárquica. Fue la liberación del gesto como reacción al dogmatismo del arte que tenía correspondencia con el autoritarismo del discurso de la crítica.

En los años ochenta se revitalizó la pintura, a partir del encuentro del artista con la emoción y el placer. Se descentralizó el arte a favor de diversos Estados (Amazonas, Mato Grosso, Pará, Minas Gerais, Paraná, Río Grande do Sul, Espírito Santo, Recife, Brasilia y Goiás), con el programa Festival de Arte, intercambio de artistas visitantes a través de *FUNARTE* y participación de la joven generación emergente. Ellos estaban dispuestos, abiertos para reunirse en talleres de trabajo, en sus casas como grupos (duplas, tríos), donde podían discutir sobre la estética, lo conceptual, cuestiones relacionados con el arte internacional, pintura mural urbana, voluntad de conocer nuevos materiales,

técnicas y acciones conjuntas. Realizaron, además, muestras-manifiestos como *Casa 7* en Sao Paulo y *Taller La Lapa* en Río de Janeiro.

Esa generación denunció el momento con irreverencia e ironía, acorde con el espíritu de la época. Propuso lo lúdico y lo contestatario en la realidad y el sueño, discutió acontecimientos, se apropió y revisó la historia de la pintura, hizo alegorías eróticas, pintó la euforia del placer visual con cambios formales significativos, rebasando los límites de la pintura, invadiendo otros espacios, valiéndose de la instalación y el objeto, con una actitud más pluralista y universal.

Como un país de contrastes, Brasil posibilitó a aquellos artistas a dialogar con sus propias regiones culturales, integrándolas a la producción plástica nacional. La reflexión de su circunstancia, el rescate del hombre, el diálogo pictórico con el medio ambiente, los cuestionamientos sobre el aquí y el ahora (valiéndose de sus propias experiencias), los llevaron a crear con intensidad cromática y a construir estructuras geométricas a partir de teorías formales de espacialidad con nociones esquemático-constructivas que vienen del Neolítico. Fue una generación ligada a la eclosión de los movimientos políticos.

*El placer de pintar, como una expresión en sí misma de una gestualidad libre, (gesto político). Producción artística auto-referenciada, en un ambiente revuelto y disonante generando reacciones antagónicas...Mitos individuales o el total nihilismo con todas sus consecuencias de fuga; la liberación de las costumbres; la evolución técnica y científica; el amor por la diversidad, por la velocidad y por la diversidad imaginaria que lleva a la experimentación de diversos campos de las artes plásticas<sup>6</sup>*

El placer de realizarse movió a aquellos jóvenes dinámicos a dialogar constantemente con las conquistas contemporáneas y los valores colectivos de vigor y convivencia en sus particularidades. La Bienal de Sao Paulo (1985) fue el

---

<sup>6</sup> Vid. Adalice Araújo, BR 80, catálogo, Brasil, Instituto Cultural Itaú S. P., 1982, p. 25.

punto culminante de este tipo de pintura gestual y dramática (pinturas-actuaciones).

En la segunda mitad de la década de los ochenta hubo por parte de muchos artistas una autorevisión significativa en la experimentación de materiales: cera, pigmento puro, fragmentos de objetos industrializados, etc. Predominó el gran formato con un manejo audaz del espacio, que se agigantó en un clima onírico y metafísico como constante.

El estímulo al medio cultural vino del propio artista, de la búsqueda mutable a través de un arte más emocional por la diversidad física, social y psicológica. Se dio un encuentro de intereses comunes. Lo imaginario y lo real convivieron en forma armónica, sin perder el contacto con la tierra y la cultura. El *graffiti* y otras formas de expresión urbanas, a veces con toques abstraccionistas y siempre con una gran libertad de ejecución, se impusieron como un diálogo con el pueblo. Entre los artistas de esa generación destacan: Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Daniel Senise, Joao Magalhaes y Sheila Leiner, entre otros.

*¿Cómo te va, Generación 80?* fue un evento organizado por Frederico Morais en Río de Janeiro, el cual reunió 123 artistas (pintura, escultura, dibujo, objeto, *high tech*, *performance*) que intercambiaron experiencias y reflexiones. Hubo talleres, muestras, revistas, etc. Fue el suceso de la década que marcó a toda la generación.

En los años noventa se usó la metáfora invertida de la colonización en la obra. En *Propuesta para una catequesis*, en el panel muerte y descuartizamiento, la artista Adriana Varejao transformó a los indios *edénicos* en *diabólicos*. Es una suerte de antropofagia invertida, en donde los indios absorben al enemigo sacro y lo transforman en *tótem* (transubstanciación eucarística, crítica analógica entre lo teológico y lo estético).



En su obra *Sin título* (1992), Ernesto Neto utilizó balines y medias de poliamida, esculturas biomórficas de medias (llenas de plomo y hule), que invitaban al manoseo (aunque la pieza no podía tocarse), todo con el fin de representar un mundo de sensualidad y tensión, cuyo peso corporal nos amenaza con equilibrio y elegancia. Nuno Ramos (S. P. 1960), por su parte, trabajó como punto de partida en un episodio real que aconteció en 1992, en la prisión de Sao Paulo. El hecho violento y brutal lo llevaron a crear una instalación con 111 paralelepípedos con los nombres de las víctimas. Lo político como un grito de violencia, crítica en la dualidad de los privilegiados y desposeídos.

Otros artistas como Marcos Chávez, decidieron trabajar en la marginalidad como antes lo había hecho Oiticica. Son artistas que trabajan en espacios íntimos con temas como el amor, la pasión, el miedo, el dolor y la enfermedad. Utilizan materiales humildes, objetos encontrados y objetos bordados, para ofrecer al público un discurso significativo y vital sobre el hombre, con características de su intimidad.

La cuestión del límite entre la pintura y la escultura es frecuente en varios artistas que crean formas colgadas y ordenadas (bloques pintados y/o telas). Materiales industriales (plomo, parafina, cera, resina y fibra de vidrio), son utilizados en obras, como también elementos orgánicos (sangre, pelo, hueso) como material arqueológico. Es el arte contra el formalismo y la hermenéutica con vitalidad artística. Tal es el caso de Tunga (José Antonio de Barros Carvalho Mello Mourao, PE. 1952) y Lúcia Pape, quienes trabajan en el mundo material de la escultura brasileña, con obras monumentales. El peso físico, de forma no narrativa, es explorado en sus significados del espacio interno para recordar y reafirmar su presencia de algo manifestado como sublime.

Amílcar de Castro (M. G. 1920) extrae líneas del plano, corta y dobla, explora a través del hierro, así como utiliza también los vestigios de la herrumbre y la oxidación, para representar el paso del tiempo. Con esos rumbos de la

escultura-pintura que está en todos los lados, transforma el espacio y el campo significativo con la instalación que circula en los dos polos para orientar otras cuestiones. Así se rompen las fronteras del arte en Brasil, en una combinación de energía interactiva que rompe paradigmas estrictos, lo irónico de la realidad enfrentado y complejo, por el ambiente vivido.

Saint Clair Cemin combina en sus obras distintos campos de la cultura. Sus objetos-esculturas, son resultado de la interacción de su proceso creativo con el mundo exterior vivenciado por él.

La estética de lo precario, la utilización de materiales baratos, es otra característica que se puede considerar entre varios artistas brasileños, por ejemplo en Regina Vater, quien recurre a temas ecológicos vinculados a sus raíces, con aspectos precisos de la historia del arte brasileño, trabaja metáforas con imágenes del pasado que rescata para el presente. Trabaja con multimedia y lo efímero.

Transgredir conceptos y modelos es lo contemporáneo en el arte brasileño. Hay un sincretismo que incorpora preocupaciones comerciales y religiosas, de una cultura contaminada en que la tradición es evocada en discursos irónicos, profundos, que exploran imágenes producidas en el traslado de creencias, recreando las huellas del pasado cultural en lo actual.

Lo sagrado y lo profano están yuxtapuestos en varias obras, con iconos familiares y nacionales. Hay alusiones al sincretismo y al fetichismo tradicional, que reúne imágenes míticas, populares, de la realidad vivenciada con una iconografía que propone soluciones, problemáticas a los conflictos y la crisis del fin de milenio. Hay también referencias a elementos que, asociados a la tecnología, evocan sueños y fantasías, al tiempo que mantienen vínculos con la tradición y el pasado.

Como ha dicho Aracy Amaral, a lo largo de nuestro siglo, incluso en los noventa, los pintores han *brasilianizado* cuanto han observado en la obra de los artistas extranjeros, para hacer creaciones auténticas, propias, que revelan el *espíritu brasileño*.

Las realidades emotivas, políticas y psicológicas de nuestra época y de cada lugar siguen relacionadas con la creación, como búsqueda y vehículo apropiado para los significados que queremos comunicar. Son problemas que en la actualidad los artistas desafían al tratar temas relacionados con el medio ambiente y la ecología, que tanto preocupan. Tanto los años ochenta como los noventa, son épocas de gran pluralismo. La temática artística es la esencia del significado que la forma cede al proceso de creación y que adquiere importancia al relacionarse con el procedimiento, con los mecanismos y materiales que adopta cada obra.

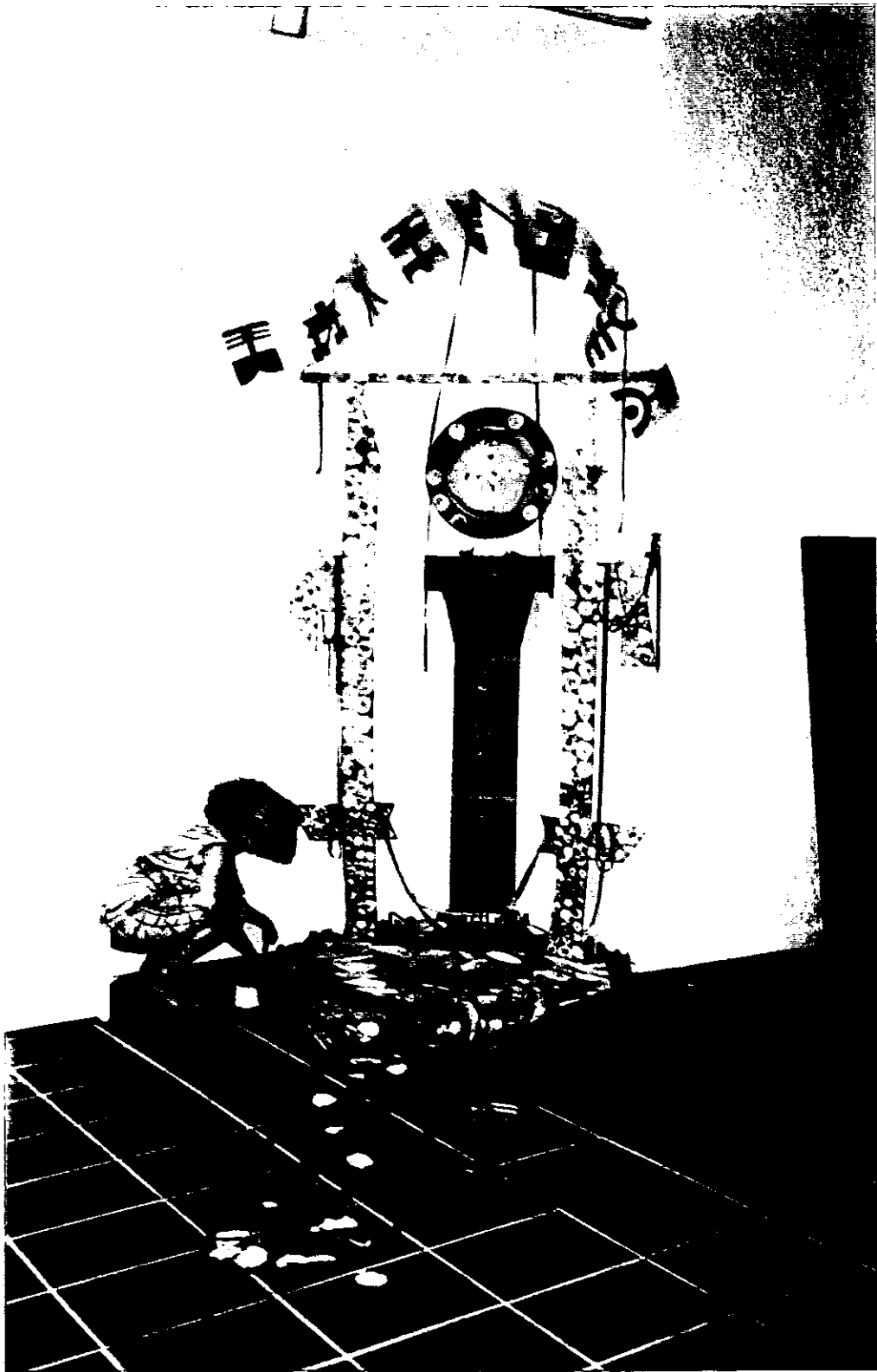


Ilustración 30

## CAPÍTULO 2 PROCESO DE DESARROLLO PLÁSTICO EN RUBEM VALENTIM

En este capítulo buscaré analizar brevemente algunos hechos que marcaron pautas en el desenvolvimiento de las manifestaciones artísticas en Brasil, desde la década de los años veinte hasta los ochenta, relacionados con los elementos importantes que señalan los pasos en el desarrollo plástico de Rubem Valentim, y que permiten ver que el artista contó con toda una situación favorable para crear sus conceptos. Los diversos movimientos artísticos, la propia realidad del país, así como su condición de ser mestizo (afrobrasileño), de nacer y de formarse una personalidad a partir de una diversidad de experiencias y una rica herencia cultural, lo estimularon para investigar y proyectar toda esa amalgama de expresiones que pertenecen a su cultura ancestral (africana, amerindia y brasileña) y revelar su sentido de *brasilidad*.

Rubem Valentim nació en el año de 1922, en Salvador Bahía, costa nordeste de Brasil, lugar donde predomina la población negra (de descendencia africana), mezclada con la europea y amerindia. Estudió odontología y periodismo. Ejerció la clínica hasta 1948, debido a que decidió dedicarse exclusivamente a la pintura, quehacer artístico que había iniciado desde su adolescencia en forma autodidacta. Murió en 1991, cuando contaba con 69 años de edad.

En su obra se observan características del movimiento modernista, como sería el nuevo tipo de expresión abstracta que trabajó en su natal Salvador Bahía, con una temática regionalista, reflejando sus vivencias del entorno, buscando lo nacional con adaptaciones de elementos extranjeros, como por ejemplo el constructivismo, el concretismo y el mencionado abstraccionismo. Recibió influencia externa en su proceso de desarrollo plástico, pero siempre con un sentimiento brasileño presente. Su estética, inspirada en la tierra y en particular de

influencia mestiza, africana e indígena, es otra característica moderna que se puede relacionar con su lenguaje artístico.

Por otro lado, interpretó los motivos nacionales que otros artistas todavía estaban experimentando y buscando en las raíces de la cultura brasileña como Volpi, Rego Monteiro y Di Cavalcanti. En los años veinte se dieron acontecimientos que marcarían su trabajo creativo: la Semana de Arte Moderno, el *Pau-Brasil*, la antropofagia y El Manifiesto Regionalista (1926) de Gilberto Freire en el nordeste (Alagoas, Pernambuco y Paraíba). Estos eventos, que se dieron cuando él apenas empezaba a vivir, lo sensibilizaron y le hicieron darse cuenta de la contribución indígena y africana.

La propuesta de Livio Abramo (*III Salón de Mayo*, Sao Paulo, 1939)<sup>7</sup>, para que los artistas paulistas decoraran con pinturas murales y estatuaria los edificios públicos, fue otro aspecto que influyó en Rubem Valentim, quien también tenía la idea del arte urbano, principalmente en Brasilia, donde vivió y buscó la integración con el ambiente concretista de la ciudad. Además, es de los años treinta la idea de *Oficina de Arte* con grupos que ofrecían oportunidad al artista para aplicar su arte en la *arquitectura*. Esa idea coincidía con las metas de Rubem Valentim, quien esperaba un día poder ser comprendido y valorado por las autoridades y lograr esa alternativa en su expresión plástica.

---

<sup>7</sup> Entre 1937 y 1939, se realizaron tres Salones de Mayo en Sao Paulo, cuyo objetivo era debatir sobre el arte moderno, especialmente el abstraccionismo y el surrealismo. Las discusiones se llevaron a cabo en las conferencias que acompañaron a las exposiciones. Además, se publicaron diversos artículos y ensayos sobre artes plásticas, cine, literatura, teatro. El nombre de los Salones de Mayo fue sugerido por Quirino da Silva, quien contó con la ayuda de Flavio de Carvalho y Geraldo Ferraz. El I Salón se inauguró el 25 de Mayo de 1937 y en él participaron Livio Abramo, Moussia Pinto Alvez, Tarsila do Amaral, Brecheret, Flavio de Carvalho, Waldemar da Costa, Veiga Guignard, De Fiori, Cicero Díaz, Gobbis, Antonio Gomide, Yolanda Mohalyi, Cândido Portinari, Santa Rosa, Lasar Segall y Carlos Prado. En el II Salón (julio de 1938) participaron el mexicano Leopoldo Méndez, Ben Nicholson y Penrose, entre otros. Y en el III Salón (2º semestre de 1939) hicieron lo propio artistas como Albers, Calder, Hélión y Magnelli. Vid. Aracy A. Amaral, *¿Arte para qué?*, Sao Paulo, Editorial Nobel, 1987, p. 390, y Frederico Moraes, *Panorama das Artes Plásticas Siglo XIX y XX*, Sao Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1991, pp. 129-130.

Fue en los años cuarenta cuando Valentim se decidió plenamente por el arte. La influencia de la información internacionalista de dos décadas anteriores y las consideraciones polémicas de manifestaciones del arte primitivo y autodidacta, así como las exposiciones extranjeras y modernas en Río de Janeiro y Sao Paulo, abrieron en esa época nuevas perspectivas para su desarrollo.

Tanto el abstraccionismo, como el constructivismo y el concretismo fueron bases para su representación visual. También el rigor de las matemáticas dieron pauta para su desarrollo, sobre todo después de la I Bienal de Sao Paulo. La preocupación formalista en Brasil fue anticipada en 1949 con la exposición *Del Figurativismo al Abstraccionismo* en Sao Paulo. En la ciudad paulista estaban Tarsila do Amaral y Alfredo Volpi, quienes fueron sus antecedentes más fuertes, porque ejecutaron sus pinturas con características de *brasilidad*. Volpi, simplificando la forma, reduciendo la arquitectura de sus fachadas (casas, iglesias) hasta lo esencial de un símbolo, y trabajando igualmente con elementos nacionales; Tarsila, con la geometrización y el colorido nativo, trabajó de igual manera temas nacionales.

## 2.1. FASES DEL DESARROLLO

Seguiré el ejemplo de los historiadores y críticos de arte de Brasil, de dividir en varias etapas cronológicas el desarrollo artístico de Rubem Valentim, de acuerdo a los diferentes tiempos en que el artista pasó de una dimensión a otra, de una simbiosis a una síntesis o sintaxis, o incluso una técnica incorporando un nuevo elemento.

Sus etapas de desarrollo plástico están muy ligadas a su recorrido geográfico, a sus vivencias o experiencias tenidas en los diversos lugares en que vivió, por ejemplo el tono general alegre y festivo en sus obras, con abundantes colores y figuras, en su aprendizaje autodidacta, es producto de la realidad

ambiental o del carácter festivo, alegre y mítico de Salvador, Estado de Bahía, lugar donde comenzó su primera fase como artista.

### 2.1.1 Período bahiano (1949-1956).

Denominado así porque después de aprender pintando en forma autodidacta (1946-1948) en Bahía, haciendo copias-estudios de Cézanne, Modigliani, Matisse, Braque, Chagall y Klee, abandonó los desnudos, paisajes (ilustración 1) y naturalezas muertas en 1948, para iniciarse en el abstraccionismo geométrico. Esta decisión lo llevó entrar en la dimensión de la corriente artística del constructivismo, y al nutrirse con fundamentos de la teología ecuménica y mezclarla con lo profano, hizo interactuar lo profano y lo sacro en su obra; originando un enriquecimiento simbólico que produjo efectos sincréticos, que evocan lo heráldico del culto de religiones que él estiliza gráficamente. Pero cuando incorporó el uso de los signos-símbolos del *candomblé* (con sus referencias espirituales-religiosas del cristianismo, de los africanos y de lo constructivo del arte indígena), llevó su concepción artística hacia una definición intrínseca con la identidad brasileña latinoamericana.

En 1948 se integró al movimiento de renovación de las Artes Plásticas en Bahía y el año siguiente participó en el 1<sup>o</sup> Salón Bahiano de Bellas Artes. La lógica de esa decisión fue resultado de su conciencia reflexiva, siempre exigente consigo mismo y con su obra. Valentim proyectó ese sentido de perfección tanto para el arte como para su propia vida.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Frederico Morais señala que al integrarse al movimiento plástico bahiano en 1948 y luego de su experiencia en el 1<sup>o</sup> Salón Bahiano de Bellas Artes (1949), Valentim pasó por una situación crítica que lo enfrentó a la disyuntiva de reflexionar y decidir hacia dónde debía encaminar su arte y a qué corriente sumarse: abstraccionismo, constructivismo, expresionismo, surrealismo, etc. Lo que sobrevino fue la confusión para el artista. Esto se notó claramente en la exposición *Nuevos Artistas Bahianos*, realizada en 1950 en el Instituto Histórico y Geográfico de Salvador-Bahía. En esta colectiva, Valentim presentó 10 pinturas que revelaban su estado de confusión pues así como algunas contenían rasgos expresionistas y surrealistas, otras revelaban un carácter más autónomo, arraigado a su entorno cultural. Esto también se puede interpretar como una necesidad del artista de experimentar y explorar en la búsqueda de un lenguaje plástico propio. *Vid.* Frederico Morais, "Rubem Valentim Construcción y Símbolo", catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural do Banco de Brasil, Rio de Janeiro, 1994, p. 13.



Su fase inicial tuvo dos momentos, uno de 1949 a 1951, en el cual hizo transitar a la figura humana entre lo realista y lo expresionista, al tiempo que redujo las casas urbanas a lo esencial: fachadas. Composiciones con signos abstractos y figurativos, que se superponen y se interpenetran con elementos de formas orgánicas y geométricas, números, líneas, planos, *exvotos*, botellas, etc. (ilustración 2).

El otro momento va de 1955 a 1956, donde utilizó menos texturas y un colorido más lírico y nocturno. Introdujo elementos variados y empezó a utilizar ya los signos del *candomblé*. Tiene la influencia de Joaquín Torres García, a pesar de que sólo más tarde conoció su obra, y se aproxima a Kandinsky.

Las manifestaciones artísticas de los años cincuenta, como el *Manifiesto Ruptura* de 1952 en Sao Paulo, que defendiendo lo abstracto abrió el camino a muchos artistas y le dio apoyo para que continuaran sus investigaciones en ese campo del arte, fueron igualmente importantes para Valentim. Su síntesis de los elementos con la geometría, siendo ésta un medio para esa simplificación, son valores esenciales que manejó con mucha sensibilidad y rigor.

### **2.1.2 Período carioca (1957-1963).**

Esta segunda fase de Rubem Valentim, se caracterizó porque él se fue a vivir a Río de Janeiro en 1957 y dio clases de historia del arte como asistente en el Instituto de Bellas Artes del Estado de Guanabara. Frecuentó entonces los terreiros del *candomblé* y tomó más conciencia y conocimiento de la imagética de los puntos *riscados* de la *Umbanda*. Su temática mística afro-brasileña fue reducida a lo esencial: simetría de las cruces barrocas de las iglesias de Bahía y la geometría primitiva de los instrumentos del *candomblé*, apoyándose en las líneas verticales y horizontales, en el triángulo, el círculo, el cuadrado y los rectángulos para buscar desarrollar las relaciones métricas, proporcionales, que le permiten lograr el equilibrio y la armonía entre signos y fondo, además de combinarlos con el color para profundizar en el significado. Renovó así los valores esenciales:

espacio, tiempo, movimiento y materia, con inteligencia e intuición artística<sup>9</sup>, (ilustración 5).

A Río de Janeiro llegó en el apogeo del *concretismo*, pues allí se realizó la exposición del *Movimiento concreto* en 1957, y se publicó el *Manifiesto Neoconcreto* en 1959. Pero también desde las Bienales de Sao Paulo se recibió en Río de Janeiro el eco del tachismo en los años cincuenta. Este gran dinamismo que se dio en Brasil, trajo consigo todo un contenido que estimuló a los artistas a continuar realizando investigaciones en la búsqueda para valorizar su cultura nacional. Esto también impulsó a Valentim para que continuara con su trabajo artístico, encaminado a desarrollar los aspectos y elementos con los cuales directamente se identifica, como serían los signos o formas del *candomblé* o del arte indígena.

Mario Pedrosa y Ferreira Gullar lo apoyaron como críticos de arte y lo situaron *en la familia espiritual de Volpi, Tarsila, Brennand y Djanira (...), más los primeros que los últimos (...) nunca fue concretista, dijo (...) participando del concretismo percibo entre sus valores la idea de estructura, que se adecúa al carácter semiótico de una investigación plástica. Siempre fui intuitivo y/o instintivo. Pero, al mismo tiempo, puedo decir que siempre fue un constructivista... profundiza las primeras conquistas plásticas relacionadas con el concretismo (...) el fondo de sus obras de color uniforme, opacas, a veces una sola figura ocupando todo el espacio disponible*<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> El mismo Frederico Morais afirma que Valentim, al llegar a Río de Janeiro en 1957, se interesó mucho en la imaginería de los puntos *riscados* de la *Umbanda*, bebió en esta fuente religiosa-sacra que es resultado del sincretismo entre el *candomblé*, el catolicismo, el kardecismo y lo indígena, lo que se nota claramente en su obra. Dice Morais: "Comenzó entonces a frecuentar los terreiros en los suburbios de Río de Janeiro y a leer sobre el asunto. En la *Umbanda*, el *celador* hace un círculo y coloca dentro de él señales que hacen vibrar el *coboclo*. Esos círculos, a su vez, remiten a la forma arquetípica de la mandala, que indica según Jung, un gran esfuerzo de organización y de superación interior. Entre los años 1981-1982, vuelve Valentim a realizar diversas pinturas en las cuales recrea plásticamente estos puntos de *macumba*, recurriendo con frecuencia a la forma mandálica, con la intención de acentuar esta voluntad de organización" (*Ibidem*, p. 45).

<sup>10</sup> Vid. Aline Figueiredo, *Artes Plásticas en Centro Oeste-Cuiaba, Brasil*, Editorial UFMT/MACP, 1979, p. 32.

En su etapa carioca incorporó una gran cantidad de elementos, realizando además cambios notables como *pasar del símbolo al signo, del tiempo al espacio, de lo arcaico a lo planetario (imaginario), del fetiche a la geometría, del símbolo mágico a la heráldica y la emblemática.*<sup>11</sup>

Su período carioca es importante por el hecho de que Valentim realizó entonces su primera exposición individual, el día 3 de abril de 1961, en la galería *Petite Galerie* de Río de Janeiro. Su obra, en la que conjugaba la religiosidad del pueblo brasileño con el espíritu del arte de su época y el sentido espiritual de sus raíces culturales afro-brasileñas, llevó a Ferreira Gullar a comentar que el arte de Valentim era *inconfundible... por la significación que consigue imprimir en sus obras... inconfundible es ese eco indescifrable, ese silencioso eco que rola de una forma para otra, en el ritmo de los ángulos y de las curvas, que brota en los azules cerrados, que grita en los blancos y que se disuelve en las tierras, para permanecer vibrando en todos los puntos del cuadro al mismo tiempo.*<sup>12</sup> Es inconfundible por la forma como trabaja con la abstracción geométrica de los precolombinos y de los primitivos africanos, con lo sacro de la tierra brasileña.

### 2.1.3 Período romano (1964-1966).

En 1962 Rubem Valentim ganó el premio de Viaje a Europa, en el Salón Nacional de Arte Moderno. En 1963 viajó a Inglaterra y se fue a vivir a Roma, donde desarrolló su fase romana con distintos elementos pictóricos y cambios importantes con relación a la composición, forma, colores y espacio. Allá amplió sus ideas sobre la cultura negra, visitando museos, etc. Su estancia en el Viejo Continente duró aproximadamente tres años.

Sus obras realizadas en Roma merecieron el elogio de la crítica italiana: Enrico Crispolti, Giuseppe Marchiori, Umbro Appolonio y Guilio Carlo Argan. Este

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>12</sup> *Vid.* Ferreira Gullar, *Primera Exposición Individual de Rubem Valentim*, catálogo de la muestra, *Petite Galerie*, Río de Janeiro, Brasil, 1961.

último crítico dijo que Rubem Valentim recordaba en su obra a las grandes ciudades antiguas, a las civilizaciones primitivas africanas, con la simbología que procesaba en su arte, al configurar imágenes heráldico-emblemáticas y retomar los signos para elaborar sus composiciones con rigor, en una simetría absoluta. Produjo emblemas, estandartes, banderas, blasones y broqueles con colores que revelaban atmósferas sacras, que reforzaban las señales semánticas de las formas.

*Y su fase romana (...) es caracterizada por el empleo de los rojos, azules, amarillos muy vivos y por la abundancia de figuras geométricas, que adquieren allá universalidad en el tiempo y el espacio, revelan un carácter heráldico y emblemático (...).*<sup>13</sup>

De acuerdo con críticos de arte como Hugo Auler, Frederico Morais, G. Carlo Argan, Olivio Tavares de Araújo y otros, Rubem Valentim tomó los signos de la simbología del *candomblé* y de las tradiciones populares de su estado natal, para analizarlos y desconstruirlos; los sacó de su contexto original, para después codificarlos en un proceso semiótico, reducirlos a la esencia de la geometría, a la geometría primaria con sus líneas y formas (verticales, horizontales, triángulos, círculos, cuadrados, etc., ilustración 6) y así adaptarlos al lenguaje plástico contemporáneo, desarrollando una armoniosa geometrización. En este sentido Umbro Appolonio señala que: *es la ordenación... simétrica, de datos sacados de la presencia y memoria de orden mítico y ritual. El se apodera de esos datos y con su fantasía, los revive, los recrea, para darles un significado actual*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Aline Figueiredo, *op. cit.*, p. 32.

<sup>14</sup> Umbro Appolonio, "Rubem Valentim, Venecia 1966", en *31 objetos emblemáticos y relieves emblemas de Rubem Valentim*, catálogo de la muestra, Fundación Cultural del D. F., Brasilia, 1970, p. 37.

#### 2.1.4 Período Brasilia-Sao Paulo (1967-1991).

Debido a la invitación que se le hizo para dar clases en el Instituto Central de Artes en la Universidad Nacional de Brasilia, Rubem Valentim se mudó a Brasilia en 1967 (ilustración 27). Ahí radicó hasta 1991, sólo que a partir de 1982, comenzó a compartir dicha residencia con la ciudad de Sao Paulo.

La ciudad es un elemento que estimuló desde un principio la sensibilidad artística de Valentim. Su obra se relaciona con el espacio urbanístico, arquitectónico y escultural de Brasilia, por las características que proyecta su forma, desde el trazado del mapa que configura la ciudad, hasta la pronunciación de las líneas horizontales y verticales, ejes que originan los diferentes componentes de la zona urbana (plan piloto) de la misma.

Asimismo, al captar nuevos elementos, objetos de íntima relación con la ciudad, se identificó con el sentido ecuménico, climático y espacial de Brasilia. Su preocupación quedó directamente ligada a la integración del arte con la arquitectura, buscando siempre colocar sus trabajos en las calles, plazas y edificios, con la idea en mente de que su arte tuviera la misma síntesis constructiva de la ciudad. Su obra de esa época está muy relacionada con Brasilia, no sólo por el ambiente espacial sino también por su sentido de religiosidad.

En Brasilia su obra pasó por dos fases: la primera abarcó los relieves (ilustración 7) y objetos, utilizando *múltiples señales, que eran ordenados como en una tabla escrita, recordando la composición del uruguayo Torres García (1874-1949) (...) en su segunda fase rompe con la ordenación sucesiva, utiliza el espacio pictórico como un todo y sobre éste, hace incidir los valores geométricos y colorísticos, como en una abstracción formal.*<sup>15</sup> O sea que volvió a la pintura en

---

<sup>15</sup> Aline Figueiredo, *op. cit.*, p. 36.

general, donde las formas y los signos empiezan a ser fragmentados, perdiendo su identidad original y llegando a la no distinción entre figura y fondo.

El color volvió a ser alegre, y se tenía la sensación de que las figuras eran recortadas y colocadas sobre la tela, con los colores fuertes y planos. Esta sensación se acentuaba por la simetría y la verticalidad de las composiciones.

Se observa también que una de sus metas era la integración del arte con la ecología, lo urbano y lo arquitectónico. Sus signos plásticos remiten a las civilizaciones arcaicas, así como a la realidad actual (máquinas, logotipos, marcas, formas industriales, señales), y se pueden entender como representaciones estilizadas del hombre y otros elementos, (ilustración 26).

En esa etapa siguió con la misma temática, lo que modificó fue el medio de elaboración. La organización de sus signos adquirió formas variadas, en cuanto a la talla de madera, que la usó para crear objetos y relieves, estructurados en composiciones que reflejan un sentido totémico y proyecta la tridimensionalidad con significado espacial y monumental, (ilustración 8).

En su constructivismo mítico, Rubem Valentim interpretó la realidad de su país y región, transformando continuamente los signos y símbolos del sincretismo religioso (negro, indígena y europeo), a través de combinaciones y composiciones producidas con la yuxtaposición, el montaje, los cortes, los vacíos, las inversiones de planos, la sistematización rítmica, las sobreposiciones de colores, las formas y las líneas de los elementos seleccionados, que caracterizaron su trabajo pictórico y escultórico.

Este arte, por supuesto, tiene referencias modernas adaptadas a su concepto, pero los signos y los símbolos que utiliza son de las raíces afrobrasileñas. Valentim se apropió de esos signos ancestrales, a los que transformó con las actuales concepciones del espacio y del tiempo, aunque

conservando aún esa carga semántica a un tiempo africana, indígena y brasileña. En este sentido considero que Rubem Valentim supo transferir del campo antropológico al estético, la experiencia formal y cromática de la simbología afrobrasileña.

En su proceso de trabajo la invención creativa tuvo una función muy importante de destaque. Sus reminiscencias infantiles, un mundo lleno de recuerdos y una imaginación desbordada, se mezclaron en su proceso creativo en esta época, con el mito, la leyenda y la realidad que representa el rito del *candomblé* en Brasil. De esta forma captó y proyectó el mensaje del *candomblé*, dándole una expresión plástica en sus obras, lo que le permitió reflejar ese sentido espiritual, evocativo, de esperanza hacia un futuro mejor con la reunión ecuménica de signos de diversas culturas. En su espacio pictórico-escultórico imaginó un mundo mágico de un Brasil universal, por su complejidad de mezcla e identidad, concentrada en el medio donde vivió y absorbió su contemporaneidad artística.

El proceso dialéctico en su trabajo artístico provocó la transformación de las herramientas del *candomblé* en imágenes plásticas, en las cuales *se distingue una nueva característica relacionada con el icono-imagen hierática condensada en el propio logotipo (...) La imagen está dotada de cierta virtualidad con la figura humana en correspondencia a la antropomórfica del cuerpo semiótico.*<sup>16</sup>

La década de los años setenta en Brasil, estuvo influenciada por la situación política del país (el autoritarismo militar). Se mantuvo el auge del arte objeto, la instalación, el arte conceptual, que son las pautas de lo contemporáneo en Brasil. En esa década Rubem Valentim descodificó los signos de su propio trabajo y creó nuevos signos intermedios (ideogramas, logotipos). A los signos los sometió a una permanente rotación entre las diversas fuentes culturales de donde

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 37.

se apoya, para continuar desarrollándolos. Por este motivo es considerado un semiólogo.

Incursionó en aquella época en la tridimensionalidad, elaboró objetos y relieves, con los que se introdujo en el ámbito internacional, pues con ellos realizó ambientación que en realidad eran instalaciones, como el caso del *Templo de Oxalá* (1977), con el que participó en la XIV Bienal de Sao Paulo. También expuso en Brasilia en 1970, en la Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural del D.F. y participó en más de 30 exposiciones en varias ciudades de Brasil y el extranjero (como en Japón, Colombia, etc.).

En los años ochenta los artistas brasileños volvieron a la pintura con emoción y placer. La generación emergente usó la ironía y lo lúdico, además de experimentar con nuevas técnicas. Se siguieron rompiendo las fronteras entre pintura e instalación, se trabajó con nuevos materiales, se transgredieron conceptos y modelos. Asimismo, se continuó en el desarrollo de la *brasilidad*.

Rubem Valentim siguió con su mismo concepto artístico, elaborando tanto pintura como serigrafía, escultura, arte-objeto (ilustración 18), instalación, ambientación, relieve. Continuó exponiendo. Los artistas de Bahía le rindieron un homenaje en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo en 1983, por considerarlo pionero en la semiología con sus imágenes pictóricas de los años cincuenta.<sup>17</sup> En octubre de ese año, la Universidad Federal de Bahía, le otorgó el título de Doctor Honoris Causa.<sup>18</sup>

A partir de 1982, comenzó a recrear en sus obras aspectos formales característicos de la ciudad de Sao Paulo. Retomó en sus emblemáticos los

---

<sup>17</sup> Vid. Wilson Rocha, *Artistas contemporáneos de Bahía*, catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo, Brasil, 13 de septiembre-2 de octubre de 1983, p.6.

<sup>18</sup> Vid. Claudius Portugal, comentario al Manifiesto de Rubem Valentim, en *Exú*, Fundación Casa de Jorge Amado, Salvador-Bahía, 1989, núm. 12, p. 1.



diversos aspectos trabajados de su entorno socio–económico y cultural, primero de Salvador Bahía y después de Brasilia (ilustración 28).

Por todo lo anterior, estimo que Rubem Valentim hizo de su arte un rito de la creación para jugar con el mundo mágico de sus recuerdos y del presente cotidiano brasileño. Así reflejó en su obra su *sentido de brasilidad*.



Ilustración 31

## CAPÍTULO 3 ANÁLISIS DE LA OBRA DE RUBEM VALENTIM

### 3.1. ICONOGRAFÍA Y TEMÁTICA. SIGNOS Y SÍMBOLOS EN LA OBRA DE RUBEM VALENTIM.

Como se pudo notar en el capítulo anterior, en las últimas décadas de su producción Rubem Valentim mantuvo un mismo estilo, arraigado en sus raíces culturales y sentido del futuro (su idea del perfeccionamiento del espíritu). Los rituales afrobrasileños le provocaron un sentimiento tal de identificación y de reencuentro profundo consigo mismo, que le motivaron la creación de obras plásticas, proyectando los signos que reflejan los rasgos míticos de su pueblo, como se puede observar en sus emblemas y relieves (ilustración 11, 14 y 15).

Su simbología nació principalmente del *candomblé* y del sincretismo religioso brasileño, que es la fuente de donde se nutre el carácter de sus formas, el tipo de línea, el color y el contenido de su mensaje plástico (ilustración 62, 63, 64, 65 y 66). Así se definió a sí mismo el maestro: *soy un pionero obsesivo del iluminado y amplio repertorio de la creación sobre el tema: Mitos y Magia.*<sup>22</sup>

Considero necesario ahondar un poco en los términos *candomblé* y *sincretismo*, pues son dos factores de suma relevancia en el proceso creativo de Rubem Valentim.

#### 3.1.1 El candomblé

En Brasil, el *candomblé* apareció con la llegada de los negros africanos, llevados como esclavos, los cuales fueron concentrados principalmente en Salvador (ciudad capital del Estado de Bahía). De ahí que el *candomblé* y por supuesto el sincretismo religioso tenga una presencia tan fuerte en esa zona de

---

<sup>22</sup> Vid. Walmir Ayala, "Hice del quehacer mi salvación", en la revista *Cultura*, Belo Horizonte, Brasil, 1978, núm. 29, p. 232.

Brasil. El *candomblé* es un ritual africano, cuyos seguidores creen en un dios superior, en un ser supremo que normalmente recibe el nombre de *Olorúm* (*nago*) y/o *Zania-pombo* (Angola, Congo y Caboclo, respectivamente).

En un principio, la palabra *candomblé* fue utilizada para referirse a la danza; después se usó para significar la religión toda de los negros. Cito a continuación un largo pasaje que ayudará al lector a entender mejor el significado del *candomblé*:

*El Candomblé se celebra con una fiesta que generalmente empieza con la matanza-sacrificios de animales, pollo, chivo, etc. (...) al sonido de cánticos y en medio de danzas sagradas, con la asistencia apenas de la madre del sacrificador (axogún) y de algunas hijas más viejas. La sangre de los animales se riega sobre las piedras (itás) de los orixás, en ceremonia propiamente secreta, en el pegi de Candomblé...Después de la matanza, todas las hijas son arregladas en círculo en el barracón. En el suelo, baja una botella de aceite de "dendé", un plato de "farofa", tal vez un vaso de agua y/o "cachaça" (aguardiente). Hace el "despacho" (una limpia) de Exú, el hombre de la calle, un espíritu que, como sirviente de los orixás, puede hacer el mal y el bien, indiferentemente, dependiendo de la voluntad del invocador...Y esa ceremonia tiene el sentido de pedir licencia para realizar la fiesta...Exú, después del "despacho", consigue la buena voluntad de los orixás para el suceso de la fiesta. Los atabaques empiezan a tocar, en cuanto las hijas en coral cantan canciones para Exú. Entonces, una de las hijas, más viejas, daga y/o sidaga...bailando alrededor de la comida sagrada, tira a veces un poco de aceite, a veces un poco de farofa, a veces un poco de agua, y va tirarlos afuera, a la entrada de la casa, para que el hombre de la calle pueda recibirlos (...) luego...las hijas cantan para todos los orixás, sobre la dirección de iyá tebexe, encargada de empezar los cánticos, y/o de la madre, que se sienta cerca de la orquesta y suena el adjá, 1 y/o 2 campanitas de metal, de sonido agudo. Para cada orixá se*

*deben cantar 3 canciones...Después de agotado la lista de orixás, la fiesta llega a un éxtasis. Está cumplida su misión, que se sintetiza en el culto a los dioses, y la ceremonia puede incluso terminar.*<sup>23</sup>

En su libro *Los Orixás en Brasil*, Eneida Leal señala que en Río de Janeiro el *candomblé* se conformó como un sincretismo religioso, que integró la religión africana con los santos del cristianismo, el espiritismo de Alan Kardec, la religión indígena y algunos elementos del islamismo<sup>24</sup>. Esta mezcla fue favorecida por las cofradías católicas, que agruparon a la gente para realizar cultos en lugares lejanos a la iglesia. Por otra parte, la introducción de los *orixás* (dioses africanos) y el término *axé*, que significa la fuerza mágica, invisible de la divinidad y de todo lo animado, fue otro factor que propició que los negros, con su instinto colectivo, aceptaran al *candomblé* como una religión. Esta participación del indígena en el *candomblé* lo confirma Napoleáo Figueiredo, quien dice que en Belém, Estado de Pará, el sincretismo religioso se nutrió también de lo autóctono indígena.

Si comparamos a los *orixás* africanos con los indígenas brasileños, podemos encontrar varios paralelismos, como en el vestuario o en el uso de objetos rituales, mágicos y lúdicos. Las máscaras indígenas de los *karajás* (de forma de *araña*, con casco emplumado, utilizadas en rituales en la isla del Bananal), se asemejan a los trajes de *Omulú*, *orixá* africano violento, que preside las plagas y las enfermedades epidémicas; otro *orixá*, el conocido como *Abaluaié*, cuya ropa de paja trenzada, con franjas para barrer el mundo de las enfermedades, recuerda la indumentaria que usan en sus rituales los indios *karajá* y *javahé*, que también llevan un casco trenzado, remarcado por un mosaico de plumas, y ojos de madreperla. (Las hileras de plumas vienen en horizontales y verticales). De igual forma las máscaras cilíndricas *tapirapé*, con casco cónico,

---

<sup>23</sup> Vid. Edison Carneiro, *Candomblé de Bahía*, Río de Janeiro, Brasil, Editorial Civilización Brasileña, 1978, p. 59.

<sup>24</sup> Eneida Leal, *Los Orixás en Brasil*, Spala Ltda., Río de Janeiro, Brasil, 1989, p. 73.

trenzado con paja de hojas de palma y una franja que cubre el cuerpo del usuario. Son utilizados por pareja y representan los espíritus de los animales.

En el *candomblé*, los collares y brazaletes (hechos de material ecléctico) son usados por los *orixás*. Algo semejante sucede con la decoración confeccionada por los indígenas, de origen animal, vegetal, mineral y, en la actualidad, hasta industrial. Los indígenas portan objetos personales, rituales para fiestas ceremoniales colectivas, o cotidianos que definen la condición jerárquica, sexual, social y étnica. Los objetos son generalmente amuletos, que además de su valor estético y decorativo, poseen propiedades mágico-religiosas.

Considero que las similitudes cromáticas, geométricas y simbólicas de la culturas africana e indígena, nos indican claramente el carácter sincrético del *candomblé*, (cuadro informativo, ilustración 76).

### 3.1.2 El sincretismo

El sincretismo brasileño es resultado de una mezcla compleja de las creencias de africanos, europeos e indígenas. Al fundirse el catolicismo con el espiritismo y las mitologías negra e indígena, surgió el sincretismo. En esta fusión, el *candomblé* jugó un papel sumamente importante.

*El sincretismo es un proceso que se propone resolver una situación de conflicto cultural (...) se caracteriza por una combinación de elementos culturales, una íntima interfusión o una verdadera simbiosis, que crea una nueva fisonomía cultural, en la cual se asocian y se combinan en mayor y/o menor proporción, las marcas características de las culturas originarias.*<sup>25</sup>

La mezcla de los ritos y mitos de las diferentes creencias religiosas, fueron factores que se integraron en función de la religiosidad y espiritualidad del ser

---

<sup>25</sup> Vid. Waldemar Valente, *Sincretismo Religioso Afro-Brasileño*, Sao Paulo, Cía. Editora Brasileira, 1979, pp. 10 y 11.

brasileño. Partiendo de ese fenómeno, Rubem Valentim rescató los signos y los símbolos que ya se habían conciliado en su país, bajo el fenómeno del *candomblé* y el sincretismo religioso brasileño; su preocupación por las raíces culturales del pueblo y su deseo de proyectar los valores con los cuales se identificaba, lo impulsaron a trabajar en su obra ese *sentido de brasilidad*. Es por ello que su obra revela un cierto carácter nacionalista, que se sustenta en lo sacro-mítico de su cultura ancestral.

Rubem Valentim fue un artista que logró rescatar y revalorizar elementos importantes de sus raíces culturales. Con una gran fuerza poética, se apropió de los valores del *candomblé* y el ambiente mágico del sincretismo religioso brasileño para representar plásticamente su *sentido de brasilidad*, con el cual incurrió simultáneamente en un proceso *transespiritual*, pues pudo trascender el sentido espiritual arcaico de sus raíces culturales hacia la creación artística, conjugándolo con el arte contemporáneo.

Como dentro de este fenómeno socio-cultural y religioso participaron activamente los indígenas, consideré necesario precisar en el siguiente inciso el tema del arte plumario, para poder apreciar cómo este aspecto de las raíces culturales de Brasil influyeron en la expresión artística de Rubem Valentim.

### 3.1.3 El arte plumario en Brasil

Diversos investigadores del arte plumario del indígena brasileño, han encontrado en sus obras rasgos que revelan no sólo exotismo sino también imágenes que son expresiones auténticas de sus sentimientos por captar lo bello y darle una representación (ilustración 52, 53, 54, 55, 56 y 57).

Los objetos plumarios (pájaros y plumas) son elementos que están íntimamente ligados a su mundo espiritual. Para los indígenas brasileños, las almas de los muertos se transforman en pájaros y determinadas plumas se asocian a la práctica chamanística, confiriéndoles protección en contra de las

entidades malignas de diversa naturaleza. De ahí la importancia que tiene el *arára* (roja) entre los *bororós*, el *japú* entre los *waurá*, las plumas caudales (de la cola del pájaro) de la *arára* (guacamaya roja) entre los *tapirapés* y *palikúr*, y las rubias (amarillas) de la cabeza del pájaro carpintero en la tribu *guaraní*.<sup>26</sup>

En el mundo indígena, el arte plumario juega un papel doble:

1) En el aspecto simbólico, ya que en su lenguaje no verbal, transmite mensajes de las relaciones entre los grupos y personas sobre procesos y categorías sociales, a través de una gama de significaciones. Además, las plumas son usadas como símbolos, con el propósito de atraer sexualmente a la pareja o de provocar lo sobrenatural.

2) En el campo de la creatividad artística, donde en general es un quehacer del sexo masculino, considerado como un arte de gran valor por la variedad de combinaciones de formas, materiales y técnicas, con características estéticas y socioculturales. Las plumas son creaciones que suscitan emociones estéticas por la armonía que logran con las formas, por el equilibrio en la combinación cromática y por la consistencia táctil y plástica que proyectan. Por otra parte, en la ilustración se puede ver cómo el valor estético de las plumas, es superado por el trabajo artístico.

El color es relevante, ya que encierra un valor psicológico muy grande, con representaciones simbólicas a veces asociadas al nacimiento, muerte, prestigio social, poder político y religioso. Los colores más usados son: amarillo, azul, rojo, blanco y negro, aunque se utiliza prácticamente todo el espectro cromático.

Si comparamos el arte plumario con la obra de Rubem Valentim, podemos advertir que existe una relación en cuanto a su sentido simbólico. El lenguaje no

---

<sup>26</sup> Sobre el arte plumario, *vid.* Antonio Bento, *Abstracción en el arte de los indios brasileños*, Editorial Spala Ltda, Río de Janeiro, Brasil, 1979, p. 116.



verbal de las plumas, que transmite mensajes sobre procesos y categorías sociales, se puede comparar con el constructivismo mítico del artista, relacionando sus formas geométricas (combinadas sobrepuestas, yuxtapuestas), con el rito del *candomblé*, sus dioses, instrumentos y colores representativos de cada *orixá*.

El proceso del arte plumario es exótico, traducido en obra concreta. El proceso de Rubem Valentim es un rito, traducido en obra concreta: imágenes míticas, emblemáticas, con relieves, logotipos, esculturas en un campo amplio de estudios y configuraciones.

El arte plumario es la presencia de una tradición secular de gran variedad y belleza. Habla del universo indígena hasta la realidad de la tierra, asumida por nosotros. En la obra de Rubem Valentim se nota la presencia de una tradición que viene de los africanos (sus costumbres, su religión, etc.), cuya fuerza está presente en la actualidad sociocultural y económica de Brasil, principalmente en Bahía, donde el sincretismo religioso se asentó desde un principio.

El arte plumario está ligado al mundo espiritual que busca protección contra el mal. Su carácter simbólico transmite mensajes de significaciones variadas, como sucede en la obra de Rubem Valentim. La composición en el arte plumario es rica y de gran valor artístico, proyectando valores estéticos de mucha imaginación y creatividad. El color juega una función destacada, relacionado con ideas de orden político, social y religioso. De ahí su importancia con relación a la obra de Valentim, pues su variedad de combinaciones intuitivamente resueltas son comparables a las suyas. Por eso la magia del color en la obra de éste artista atrae y refleja cierta sensación exótica y ritual.

La imaginación, sensibilidad y virtuosismo del arte plumario, permite creaciones cromáticas de consistencia táctil y atractiva. Las manifestaciones del arte plumario se componen de elementos utilitarios y otros con propósitos mágico-religiosos y guerreros.

En las formas seleccionadas por Rubem Valentim para sus composiciones plásticas, hay elementos utilitarios de los dioses (instrumentos), motivos estéticos de trajes, decoraciones de ceremonias y rituales especiales de la religión afroindígena, *luso-brasileña*.

En el abanico y decoración corporal de los indígenas se utilizan plumas de distintas formas y colores, como adornos que llevan una secuencia y un ritmo (alternado o regular) dotando al conjunto de gran armonía y equilibrio. Eso también lo encontramos en las composiciones de Rubem Valentim: secuencia de formas, ritmos alternados por su juego de colores y armonía en la composición. Los colores vivos del plumaje y la variedad de combinaciones que hacen los indígenas intuitivamente en su arte ancestral, se asemejan a los objetos y obras de Valentim, que poseen un gran valor sociocultural.

Las construcciones de Rubem Valentim poseen una gama expresiva de significados culturales, simbólicos y estéticos. Su obra es una fusión de elementos artísticos y socioculturales, que no sólo incluye el concepto de *brasilidad*, sino también ciertas características universales, como el geometrismo e influencias evidentes de artistas internacionales como Piet Mondrian y Auguste Herbin, entre otros.

Todo lo dicho anteriormente me permite afirmar que en la obra de Rubem Valentim existe conscientemente, esa ambientación del rito, del exotismo y la proyección del contenido que encierra la simbología indígena. En cuanto al valor cromático y la estructura compositiva, hay una gran semejanza entre la obra de Valentim y la magia afrobrasileña.

La maestra Rita Eder afirma que *para Marta Traba, las sociedades latinoamericanas expresan aún, en sus diversas formas de vida, la estructura del pensamiento salvaje regido por la magia y la religión, donde el arte a través del mito media como un modo de expresión de esta riqueza cultural. El mito revelador*

*de los valores sociales es un modo de comunicar el mundo mágico que forma parte de la vida cotidiana en América Latina.*<sup>27</sup>

Esta idea de Marta Traba explica muy bien el contexto real, mítico, religioso y mágico de donde partió Rubem Valentim para darle vuelo a su imaginación y crear esas imágenes, llenas de signos y símbolos, que nos ofrece su obra plástica.

Como ya he mencionado, el *candomblé* y el sincretismo religioso brasileño influyeron fuertemente en Rubem Valentim. De esa actividad mítico-religiosa, que todavía se practica en Brasil, Valentim rescató el pensamiento no formulado, el designio oculto y el producto irracional de la mente que lo hace posible. Lo que hizo nuestro artista fue hacer suyos los símbolos y signos del *candomblé* y del arte plumario indígena para estimular su sensibilidad, sus emociones, reencontrándose así con sus raíces culturales.

Estas opiniones no invalidan el alcance y la universalidad que tiene la obra de Rubem Valentim, ya que su fuerza creadora lo impulsó a desarrollar un lenguaje plástico, visual y signográfico, ligado a la cultura afrobrasileña (mestiza, animista y fetichista), arraigándose al complejo cultural de su natal Bahía, ciudad que es producto de una gran síntesis colectiva, que se traduce en la fusión de elementos étnicos y culturales de origen europeo, africano y amerindio.

---

<sup>27</sup> Rita Eder, "Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina", en Revista *Artes Visuales*, México, SEP-INBA, 1976/79, núm. 11-20, p. 9

## 3.2. ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA DE RUBEM VALENTIM

### 3.2.1 La línea

En la obra de Rubem Valentim se observa que las líneas interactúan como rectas, horizontales, verticales, diagonales y curvas, configurando diversas formas geométricas. Las líneas proyectadas paralelamente y sobrepuestas, dan fuerza en las composiciones y vibración en el espacio pictórico. La verticalidad en la composición de las pinturas, las esculturas y los emblemas, recuerda los *tótems*, estandartes, banderolas e imágenes de los dioses del *candomblé*.

Se puede deducir que Rubem Valentim proyecta en su obra el goce estético de la simbología del sincretismo brasileño. Expresa, en la verticalidad de las líneas y de la forma, los rituales propios de los dioses del *candomblé* y eleva sus sentimientos de ofrenda a Dios, al ser supremo como una evocación y/o invocación para que la divinidad proteja a su pueblo. De esta forma, eleva a un carácter artístico los valores (concepto y forma) que son originarios de sus propias raíces, al tiempo que ofrece un mensaje de esperanza para un futuro mejor.

Por todo lo anterior, podemos decir que Rubem Valentim consigue rescatar elementos característicos de las diferentes poblaciones que integran Brasil. En este sentido, el *candomblé* y el sincretismo brasileño se convierten para él, en una pieza clave en su desarrollo artístico.

El equilibrio y la simetría de las composiciones de Valentim (estructuradas con lógica matemática, secuenciadas y ritmadas), recuerdan a menudo la manera de bailar de los *orixás*. En su obra son evidentes las direcciones de las líneas, la superposición, la secuencia y la simetría orgánico-corporal. El creador brasileño logró expresar con un gran ritmo la ambientación poética de las danzas amerindias y/o africanas, elementos esenciales del *candomblé*, con lo cual rindió un homenaje a la magia que representan las culturas que conforman las raíces de su pueblo.

Su lenguaje plástico-signográfico incluye también elementos de la cultura *marajoara* (ilustración 58, 59, 60 y 61), en cuanto al geometrismo, la línea, las formas compositivas encontradas en las cerámicas y los objetos utilitarios de los indígenas. La decoración utilizada y los adornos de las piezas (a veces la propia forma de los objetos) se repiten con sistematización creativa, como se ve en sus composiciones. El relieve y el juego representativo del dibujo se asemejan a sus trabajos.

Rubem Valentim abrevó en las vanguardias artísticas, como el neoplasticismo y el universalismo constructivo, para desarrollar su concepto artístico-estético y especialmente su línea. Pero el origen e inspiración del tipo de líneas que utilizó en su obra, también las buscó en las fuentes de sus raíces culturales autóctonas. La línea, que él mismo llamó *riscadura*, viene de la cultura afrobrasileña, del sincretismo religioso. El maestro creó sus líneas partiendo del misterio, de lo oculto, de la simbología de las culturas ancestrales de su pueblo.

La línea o *riscadura* de Rubem Valentim se puede explicar a través de la semiótica iconológica de los cultos del sincretismo, que dieron la materia temática para sus obras. Tipos de culto como: el *Nagó*, la *Jurema* y la *Umbanda*, con todas sus variaciones afrobrasileñas, espiritualistas y cristianas, que se manifiestan en los diferentes Estados del país, fueron bien conocidos por el artista. Otro ejemplo sería el *Exú*, de la antigua mitología africana, que desde la época de los esclavos sirve de mensajero entre los hombres y las divinidades.

En las ceremonias de los *terreiros* se amalgaman reminiscencias africanas, católicas, chamanismo indígena, *pajelanza cabocla*, kardecismo y teosofismo, todos integrados luego de un largo proceso de aculturación en los lugares de culto. Esta amalgama de elementos de diversos sistemas de creencias orienta el trazo o las líneas hacia la concreción de las formas, de acuerdo con las características o facultades del *Exú*, o del dios o divinidad con que se esté trabajando.

El fenómeno de la *incorporación* del *Exú*, tiene una estructura que durante el desarrollo del rito-liturgia, origina y comandan las *líneas*. Cada una con legiones en cantidad de siete. Cada *legión* con su guía, que comanda otras progresivamente. En esas legiones se mezclan santos católicos, *orixás* negros, indios, *caboclos*, blancos, negros-viejos *encantados*, gente fina (príncipes y barones), hindúes, etc.

En el ritual los *puntos riscados*, con significados simbólicos, son trazados en el piso, con la *pomba* (la fuerza misteriosa de la escritura astral) como es designada, pues no pueden existir *servicios* sin el testigo de los *puntos riscados* (estampas V y IX), que tienen el poder de cerrar, trabar y/o abrir los *terreiros*.<sup>28</sup> (ilustración 74 y 75).

Cada *terreiro* tiene su dibujo en alguna pared (mosaico o mármol), pintado, tallado, esmaltado, con función de amuleto, *preparado* para ser utilizado por los padres y/o *madres-de-santo*, los guías. Son símbolos revelados e interpretados por los iniciados a través de visiones y sueños, en un proceso místico que por medio de señales gráficas (alfabeto mágico), pueden fundamentar sus *servicios*.

La estructura de estos *puntos riscados* está hecha con una especie de gis colorido, que los *guías* ordenan de acuerdo al color con que identifican la *línea* de cada entidad: blanco para los negros-viejos, rojo para *Ogúm*, rosa para el oriente, verde para *Oxóssi*, morado para Cosme y Damian, azul para *Yemanjá*, y negro para *Exú* y *Omulú*.

Presento a continuación una clasificación teórica del *Exú*, con su línea cruzada específica, donde se observa lo africano y lo indígena:

---

<sup>28</sup> Vid. Napoleáo Figueiredo, "Los Caminos de Exú", en *7 Brasileños y su Universo*, Brasilia, Departamento de Documentación y Divulgación M.E.C., Minas Gráfica Editora, 1974.

*“Exú” de 7 encrucijadas (Vibración de Oxalá)<sup>29</sup>*

Legión	→	Relación con lo indígena
<i>Exú 7 Encrucijada</i>	→	<i>Caboclo Urubatán</i>
<i>Exú 7 Pemas</i>	→	<i>Caboclo Ubiratá</i>
<i>Exú 7 Ventanillas</i>	→	<i>Caboclo Ubirajara</i>
<i>Exú 7 Polvos</i>	→	<i>Caboclo Guaraci</i>
<i>Exú 7 Llaves</i>	→	<i>Caboclo Aimoré</i>
<i>Exú 7 Copas</i>	→	<i>Caboclo Tupí</i>
<i>Exú 7 Cruces</i>	→	<i>Caboclo Guaraní</i>

Lo anterior me lleva a considerar que la línea de Rubem Valentim, aunque denote la influencia de la geometría occidental, se fundamenta más en la fuente del sincretismo religioso, en las culturas ancestrales precolombina y africana. Sus líneas surgen de un ámbito mítico y ritual. De ahí proviene la *riscadura*, que vendría a ser el *risco* o alfabeto simbólico-mágico, que contiene las creencias, las formas y el estilo que orientan las características de las líneas.

### 3.2.2. La forma y la superficie

En sus composiciones, Rubem Valentim presenta un aspecto importante a través de las formas que maneja, al proyectarlas en una progresión modular de tamaños (como los tamaños regulares que terminan de punta). Esto se nota tanto en la pintura como en la escultura y la serigrafía. Cada forma es un modelo, pero todas las formas en conjunto conforman en general una composición modular que, a su vez, refleja una simetría binaria, y en otros casos una trilogía.

Las formas bi y tridimensionales ejecutadas reflejan aún algo de la ornamentación plumaria de los indígenas de la Amazonia, los *marajós*, los *karajás* y los *tupi-guarani*. Los módulos casi siempre son metidos dentro de una estructura

<sup>29</sup> Tomado de Napoleáo Figueiredo, “Los Caminos de Exú”, en *ibidem*, p. 77.

regular-geométrica, donde se encuentra la señalización que viene a ser su signografía.

Rubem Valentim es del tipo de artistas cuya pintura y serigrafía, se relacionan íntimamente con su escultura. Sus composiciones estructuradas con planos que se repiten en posiciones a veces análogas, combinadas con otras formas repartidas y yuxtapuestas. Divide el espacio en diversas secciones, el espacio lo fracciona semejando la estructura de los dibujos, que contienen los instrumentos de los dioses del *candomblé*, en los símbolos de las ceremonias especiales, que también se encuentran en los objetos rituales representativos de los diversos ritos del cristianismo y espiritismo: candelabros, cruz, hostia, triángulos, paralelas, medias lunas, flechas, etc. Estas formas aparecen con frecuencia en los diferentes planos verticales y horizontales proyectados (ilustración 12, 13, 16 y 19). Valentim creó con la repetición de las formas, un ritmo que pronuncia al sentido del movimiento, y equilibra el desplazamiento del mismo en la musicalidad de la expresión.

Rubem Valentim trabajó simétricamente con la geometría, con los signos-símbolos del *candomblé*. En la estructura de sus obras podemos ver la forma de la cruz, símbolo del sacrificio de Cristo, emblema del cristianismo que simboliza la gloria eterna. Este elemento tiene semejanza con la noción de *Axis-Mundi*, con los cuatro puntos cardinales (asunto contemplado por los primitivos de América, África y otras partes del mundo). Eje que en el arte africano tiene el sentido cósmico de estar presente como totalidad, como significación de la organización del mundo (en el pensamiento de los *bantú*), que en lo vertical relaciona a los hombres con dios, la tierra y el cielo, y en lo horizontal entrelaza el mundo de los genios malos.

Esta forma o símbolo fue uno de los elementos de apoyo que utilizó Valentim para perfilar su sentido de unidad de la simetría y procesar la síntesis de los opuestos, la significación de un todo como unidad en un trabajo efectivo de continua interacción: el medio ambiente y el artista. Entre los diferentes elementos



con que Valentim estructuró sus obras, se pueden mencionar: el *totem*, que presenta simbólicamente la relación de pertenencia e identificación entre el iniciado y lo sobrenatural. El tótem, junto con el eje o la cruz, proyecta la verticalidad como otra característica estructural de la obra de Valentim, que se relaciona con el progreso. Algo que tiene que ver con los criterios de la modernidad, pero también con lo religioso, con la imaginería de prácticas ascéticas, en la comunicación con los dioses y los antepasados, lo que en psicología y en etnografía tendría el valor definido de toma de conciencia (la dimensión vertical).<sup>30</sup>

Utilizó el círculo, el cuadrado, el triángulo, la copa (media luna), el estandarte o bandera, que son símbolos que en el cristianismo significan: el círculo simboliza a la eternidad; sus templos son productos del cuadrado cuando se introducen los puntos cardinales en el círculo; que unidos representan al cosmos; mientras que el triángulo (equilátero) contemplaría a la divinidad; la copa, elemento cultural de la acción de gracia, y el estandarte, la victoria de Cristo o la elevación del espíritu.

Todos estos son aspectos religiosos del cristianismo, que también se encuentran en la religión africana y amerindia, y por supuesto en el sincretismo afrobrasileño del *candomblé*, y más aun si considera que el hombre prehispánico vivía en comunicación directa con los dioses.

---

<sup>30</sup> La información sobre signos, símbolos y términos (el cuadrado, el círculo, la cruz, la mandala, etc.) la obtuve en los diccionarios de James Hall (*Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 57-71 y 293-300) y de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (*Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1995, p. 370). Posteriormente, relacioné la información obtenida con la obra de Valentim y su contexto sacro-mítico, buscando desentrañar sus nuevas significaciones y funciones semióticas que explicaran la metodología de su trabajo en la creación artística. Asimismo, tomé en cuenta los puntos de vista de diversos críticos que han escrito sobre Valentim como Hugo Auler, Walmir Ayala, Aline Figueiredo, Annie Leibovitz y Jayme Mauricio. Todos ellos coinciden en que las composiciones totémicas y el uso de ejes centrales amalgamados con lo orgánico y lo espiritual, expresan las inquietudes místicas de Valentim, su búsqueda de la luz en el encuentro del hombre con la naturaleza y la divinidad.

Pero cuando el artista abstrae geoméricamente, partiendo de lo concreto de los signos-símbolos y creencias del *candomblé*, normalmente juega con el significado de los objetos-símbolos, los separa de sus contextos, los relaciona con los elementos de su imaginación, con sus ideas estéticas, para simplificar y sintetizar en la construcción de la composición de las obras. Proceso similar al de los indígenas brasileños, que trabajan sus dibujos-figuras-signos-símbolos, basados en lenguajes abstractos relacionados con las abstracciones geométricas de naturaleza conceptual o constructiva.

*Los artistas primitivos, partiendo de la realidad para la abstracción... tenían en vista conceptos o modelos determinados. Esa por percepción y por cogitación de una u otra cosa que ellos realizaban sus obras... Los signos, las figuras geométricas, los ideogramas y demás representaciones convencionales se alejan o se separan de la naturaleza. Así quedan abstractos o concretos... Un indígena del Xingú (en Brasil), viendo un color azul y otro verde..., las denominó con el nombre común de periquito... Los conocía concretamente,... sus plumas le eran familiares... Para el indio Xinguano, o el de la tribu bacairis... También la idea del polígono de tres lados era la de un simple "uluri",... El pequeño triángulo utilizado por las indias, como tapado vaginal (tanga)... recurrían siempre a modelos concretos, tanto en el dominio del color como en el de la forma.<sup>31</sup>*

Otros antecedentes de abstracción geométrica son los *bacairis* que hacían la abstracción de la naturaleza a través de la simplificación, retomando los puntos característicos de la morfología de los animales, a los asuntos distintivos que resaltan los objetos; por ejemplo, para representar la imagen de un pescado, usaban el paralelogramo, y si repetían esos trazos, lo consideraban como la red de pescar. En cambio los *karajás* buscaban la simetría con ángulos rectos, agudos u obtusos en sus estructuras, simplificando la forma con la memoria.

---

<sup>31</sup> Vid. Antonio Bento, *op. cit.*, p. 38.

Los indígenas *cadiweus*, nómadas que recorrían desde el *Chaco* hasta *Mato Grosso* y *Sao Paulo*, desarrollaron el lenguaje abstracto-geométrico en sus pinturas corporales-faciales, en la cerámica y en los signos con que marcaban sus objetos personales (cuadro informativo, ilustración 73), que muestran patrones y modelos artísticos, como se observa en sus emblemas y símbolos, que retratan una heráldica primitiva (como lo demostró Levi-Strauss). Especie de logotipo con función de insignia-distintivo, blasones (escudos, trofeos), que eran puros emblemas. Es un asunto que coincide con aspectos de la estructuración o abstracción geométrica de Valentim, porque éstos emblemas traen formas rectangulares que se combinan con curvas, y producen figuras emblemáticas, estandarte y logotipo poético.

En los indígenas brasileños el cuidado formal de sus objetos, es resultado de un trabajo de carácter lúdico, que surge de una ocupación capaz de despertar sentimientos y emociones, generado de las ideas y pensamientos de lo utilitario para pasar al entretenimiento o juego. Esta función utilitaria también venía asociada al significado mítico-religioso de sus obras.

Como se pudo ver la tendencia geométrica en la composición de los adornos y decoración corporal de los indígenas, se perciben de manera clara en las construcciones pictóricas de Rubem Valentim. El trazo de la cerámica trabajada con incisiones, relieves y pinturas, también nos hace observar tal semejanza.

Las herramientas, hachas, talismanes (*muiquitás*), objetos, ídolos, figuritas y fetiches de los indígenas son elementos que dan referencia para sus imágenes representativas.

### 3.2.3. El volumen

La pintura de Rubem Valentim es planista y, por lo tanto, en esta técnica no concreta el volumen. Sin embargo, a través de la contraposición de tonos y

colores, del diálogo de las formas-color-fondo y la sobreposición de signos-símbolos, crea un sentido ilusorio cromático, que sustituye y origina una sensación rítmica de volúmenes, o lo proyecta por el diseño o *design*. Mientras que en los objetos emblemáticos, el relieve y la escultura, el volumen es real.

Se da por la posición de las diferentes formas geométricas, por la repetición, montajes y sobreposición de variadas figuras, símbolos y signos del sincretismo religioso *afro-luso-indígena* y brasileño. Algunas obras en madera pintada, relieves, logotipos, *templos de oxalá* y emblemas, salen de la tela para materializarse en la escultura, interactuando con el espacio ambiental y logrando una mayor monumentalidad. Como son los altares en homenaje a los santos y divinidades espirituales, que ofrecen sus ritos a los dioses, combinando y sobreponiendo en ritmo ascendente hacia el cielo, como quien busca los bienes superiores.

Lo que sucede es que por medio de las formas de *tótems*, altares, objetos, el color y el volumen, proyecta entidades ecuménicas de legiones distintas. Signos y señales que son construidos como volúmenes-masas, a partir de los valores estético-religiosos de su *riscadura* brasileña de significación cultural-social.

Las esculturas de Valentim transmiten plasticidad en la combinación de las formas y flexibilidad en la composición, como podemos ver en su obra *Axé en la Plaza de la Sé* en Sao Paulo (ilustración 20).

Si comparamos las imágenes que proyecta Rubem Valentim en sus obras, con respecto a las esculturas del artista plástico Tati Moreno (ilustración de la 67 hasta 72), quien reproduce la imagen de los diversos *orixás*, con los instrumentos, objetos (talismanes) de los indígenas del Alto Amazona; con las figurillas, ídolos y fetiches originarios de los *marajoaras*, *karajás*, *tapirapé*; con los jarros, vasijas, tangas y platillos de los *marajós*; con los adornos y máscaras del arte plumario de las tribus *karajás*, *palikúr*, *tapirapé*, *pacaguará*, *urubú*, *wayana*; así como con las

imágenes de algunos indígenas de Brasil; podemos verificar la gran coincidencia que existe en las diferentes culturas señaladas, en cuanto a la similitud en el uso e identificación en diversos signos, formas y volumen que tienen un importante valor religioso, social y cultural por los diversos integrantes de esas sociedades, como por ejemplo el triángulo, que es una forma geométrica conocida tanto por los africanos como por los indígenas del Brasil.

Así como el paralelismo de líneas estructuradas en simetría; también el círculo, el semicírculo, el rectángulo, las formas ovaladas, el volumen; todas esas formas geométricas están ubicadas en el espacio de las esculturas, objetos, máscaras, vasijas, hasta en la pintura de los cuerpos de las imágenes indígenas, de una manera tal que se percibe un gran sentido de organización y armonía en simetría de formas opuestas, etc., que le confieren ritmo y vibración a los objetivos y deseos proyectados en los ritos y magias con que estos seres humanos han estado congraciando a la divinidad y a su propio espíritu en el transcurso de su historia.

Toda esa sensación de la vida mágica-religiosa son experiencias o vivencias que todavía tienen una gran importancia en la actual vida del brasileño. En este sentido considero que esos elementos jugaron un papel relevante en la creación del sincretismo brasileño y que además forman parte de la vida emocional e intelectual de Rubem Valentim, por el simple hecho de que este artista nació en Salvador- Bahía, lugar privilegiado en la concentración de los negros africanos que cohabitaron con el indígena de la región y con el colonizador europeo (*Bahía de Todos los Santos*). Ahí está el motivo por el cual muchos críticos de arte mencionan que el *candomblé* es su fuente de inspiración de sus obras artísticas; yo también coincido con este tipo de opinión, porque él (Rubem Valentim) se recrea con la magia y el rito de sus raíces para estilizar en sus obras de arte los signos y símbolos que proyectan su identidad cultural, poetizando su vida interior y el ambiente religioso de sus antepasados y contemporaneidad en el arte de hoy

### 3.2.4. El color

Los colores puros predominan en la obra de Rubem Valentim, él hace contraste con los colores que transmiten una energía por sí mismas en cuanto vibración y dinamismo. Se acerca a la teoría de Goethe sobre la polaridad y contrastes de los colores (valores morales y significados psicológicos), en sincronía con sus efectos estéticos en el espíritu humano. Utiliza dicha teoría fundamentalmente cuando reflexiona en la elaboración de la obra; debido a que él también trabaja con la intuición y los instintos, que proyectan los recuerdos de su vivencia de la infancia: la significación e impresión que recibió (que siguió nutriendo su vida) de los mitos y rituales del *candomblé*.

A través del color, Rubem Valentim introduce en su obra efectos espaciales y constructivos, con una semántica simbólica que representa sentimientos religiosos-míticos, y genera reflexión sobre el mundo africano-indígena y cristiano. En un proceso colorístico fuerte, con agrupaciones de colores puros, que responden a armonías afines a la realidad de sus preferencias cromáticas, condicionada por el medio ambiente social en que vivió.

Busca sus colores en el ritual del *candomblé*, relacionado con los *orixás*, como en el caso del *Templo de Oxalá* (ilustración 21) ambientación de esculturas y relieves de madera pintada, 200 m<sup>2</sup>, de 1977, en que la supremacía del color blanco, es señal de homenaje que realiza a *Oxalá*, quien es el *orixá* de la creación y el blanco es su color. En el *candomblé* es la representación de Cristo joven, y otras veces es identificado con el Señor do *Bonfim* o el divino Espíritu Santo del cristianismo.

El espacio secundario del panel, donde están los relieves, es de color azul, lo cual induce a pensar que hace referencia al firmamento, por ser *Oxalá* un *orixá* que está relacionado con la bóveda celeste, o que se presenta junto a *Yemanjá*, ya que, esta última es la madre de las aguas, vive en el mar, y su color es el azul.

Pero como *Yemanjá* fue sincretizada con la Virgen María, se puede deducir que Cristo viene acompañado de la Virgen.

Otros ejemplos serían los logotipos poéticos de 1975, acrílico s/tela (ilustración 22) en que utiliza los colores verde y naranja con base roja que es representación de los *orixás-niños Ibejé* que corresponden a los gemelos *Cosme y Damían* del cristianismo.

En la escultura emblemática de madera, *Pau-Brasil* de 1978, se va a la monocromía con el color rojo que simboliza la madera de la región, nativa de Brasil, coloración natural roja (ilustración 23).

En el arte plumario Rubem Valentim también encontró los colores vivos y multicolores de las plumas (bicolores y tricolores) de los pájaros de la Amazonia y aves en general. La pintura corporal de los indígenas trae mucho de sus formas y elementos compositivos como en los adornos, máscaras, indumentarias, cascos, *testera* (objeto parecido a la diadema) etc., en los que casi no mezcló los tonos, separando por zonas los 3 colores que se destacan por la forma geométrica de la composición.

Valentim orientaba al color para que se relacionara con las formas, buscando que su vibración (en la creación de sensaciones-atmósferas) contribuyera a complementar el contenido religioso que representan las formas geométricas usadas en sus composiciones. Tanto el color como la forma, son utilizados como materia sacra en su proceso de creación artístico, ya que éstos proyectan ideas religiosas o pensamientos simbólicos sobre la naturaleza de los dioses y leyendas del *candomblé*. Por lo que se puede decir que manejaba el pensamiento simbólico en la concepción de las formas y la aplicación del color.

Los indígenas trabajan los colores simbólicamente, asociándolos a los nombres de las aves o cosas concretas, partiendo de la metaforización de la

naturaleza y sus creencias mágicas-religiosas, procesadas a través del pensamiento lógico. Como el indígena brasileño del *Xingú*, que considera al color azul-claro, representación del aire y el agua, materia fluida y purificadora, que expresa a la naturaleza y la espiritualidad; el color negro lo relaciona con la noche, tierra, sexo, violencia y muerte; el blanco está ligado a la pureza y la virginidad; el verde a la esperanza.

Asimismo, las referencias cromáticas de Rubem Valentim son reflejos de significaciones emotivas, artísticas, culturales y del entorno social-político en que participó en Brasil, que le crearon preferencias cromáticas y hábitos, que él utilizó racional y sensitivamente para relacionarlos con las formas, en función de la transformación de los signos-símbolos que absorbió del *candomblé*; y a su vez, conjugar en la obra al color que se entronice con el sincretismo religioso brasileño.

El cromatismo de Valentim fue resultado de la interacción que realizó con los remanentes del pensamiento simbólico de sus raíces culturales y las claves que recibió de la realidad brasileña y el arte contemporáneo nacional e internacional. El maestro utilizó el simbolismo de la cosmogonía afroindígena y cristiana, para dotar a su arte de espiritualidad; su cromatismo refleja la simbología ancestral de la tradición brasileña.



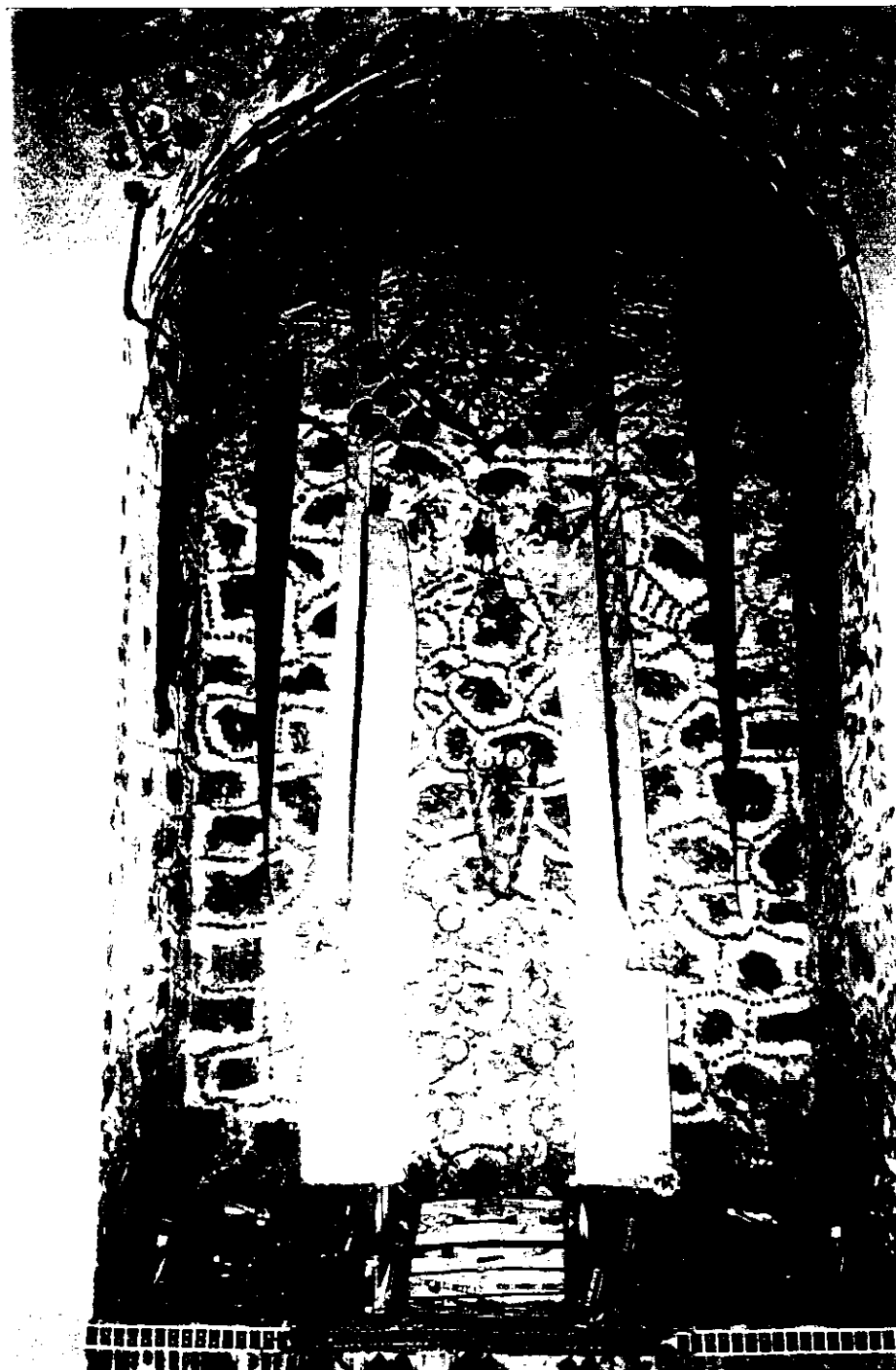


Ilustración 32

## CAPÍTULO 4 ORIGEN HISTÓRICO DEL TÉRMINO TRANSESPiritUALIDAD

A partir de este capítulo, realizaré un análisis comparativo de algunos aspectos del desarrollo histórico de América, relacionados con particularidades del proceso de creación artístico de varios artistas de América Latina, con el fin de intentar abarcar una muestra que permita evaluar con un sentido integral el contexto de lo espiritual, o proceso *transespiritual*, en el arte latinoamericano; y que nos sirva, a la vez, para observar el carácter de la identidad del brasileño o su *sentido de brasilidad* con respecto a la religiosidad, y relacionarlo con la identidad de otras regiones de Latinoamérica.

A continuación pasaremos a analizar diversos aspectos de la historia y del conocimiento que demuestran y explican el origen y la función del proceso *transespiritual* que vive América Latina en la historia y en el arte, utilizando como ejemplos a México y Brasil, con el objeto de visualizar las constantes que caracterizan a este proceso *transespiritual* como un reflejo de una parte esencial del artista latinoamericano.

### 4.1. EL CASO HISTÓRICO DE MÉXICO

Un hecho que podría significar uno de los antecedentes históricos y religiosos que se ubica dentro de la dinámica contextual que proyecta el proceso *transespiritual* que se da en América Latina, es lo sucedido en México durante el siglo XVI: la actividad evangelizadora realizada por la Iglesia católica para convertir al cristianismo a los aborígenes de esas tierras (un fenómeno característico de la realidad de nuestros países). El historiador mexicano Antonio Rubial afirma que la conquista trajo consigo la evangelización de los indígenas, lo

que propició la transformación de sus sistemas de creencias; se introdujo una nueva imaginería (la cristiana) y se les enseñó una nueva concepción del mundo.<sup>32</sup>

Los frailes predicaron, por una parte, por medio de pactos con los caciques indígenas y, por otra, se impusieron apoyados en la fuerza militar de los conquistadores. Quemaron códices y castigaron a los *pecadores* (aunque el castigo para los indígenas era menor que el aplicado a los peninsulares, por considerarlos ignorantes con respecto a la fe católica). En su prédica, los frailes hicieron uso de esa coincidencia que existe entre los mitos y ritos prehispánicos y los de la religión católica, en cuanto a que para evangelizar se basaron en la pasión de Cristo (su muerte y resurrección) y la búsqueda de la purificación a través de la flagelación, lo cual tiene una cierta correspondencia con el sentido de los sacrificios aztecas, es decir, coincide con ese carácter sangriento y pasional de los sacrificios del México prehispánico; algo similar puede decirse de los santos decapitados cristianos.

Los frailes también utilizaron el tema del apocalipsis, el miedo al castigo de Dios para difundir el horror al pecado, o el de las ánimas del purgatorio. En el mundo indígena esto correspondía con el miedo al tabú y a las fuerzas cósmicas del inframundo. De igual forma, cuando los frailes hablaban del cielo y la tierra en las oraciones a Dios, a Cristo, los indígenas los relacionaban con las fuerzas cósmicas del águila y la serpiente, con la dualidad del cielo y la tierra. Esta cuestión fue aprovechada por los frailes para representar la lucha cósmica del bien y del mal, la lucha entre el vicio y la virtud.

---

<sup>32</sup> Antonio Rubial, "Templos y conventos mendicantes del siglo XVI", conferencia dictada el 25 de febrero de 1998 en el Centro Isidro Fabela, México, D. F., dentro del ciclo "El hombre y lo sagrado II", organizado por la Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones.

Además, la existencia de una dualidad en la religión indígena facilitó el surgimiento de santos como dioses sincréticos, con sus respectivas esposas. De esta manera reconstruyeron sus mitos y ritos, les introdujeron modificaciones, los catequizaron y los adecuaron a la nueva realidad. En cambio, en los conventos la decoración presenta ángeles con rostros indígenas. Con todo esto quiero señalar que se concatenaron las ideas e imágenes entre los frailes y los indígenas; estos últimos las incorporaron de acuerdo a sus subjetividades, a sus costumbres y tradiciones, imbricándolas con su cosmogonía. Al conformar una nueva forma de vivir, en la cual integraron lo autóctono y lo europeo, surgió el sincretismo como un acoplamiento espiritual, donde el que impone produce desplazamiento en el afectado o sometido.

Otro hecho que se dio en la Nueva España a mediados del siglo XVI fue el factor de la hechicería, de la superstición traída por españoles como Fray Andrés de Olmos, que utilizó el libro de Fray Martín de Castañega dentro de su actividad religiosa, creyendo "poder ayudar a la labor evangelizadora y apoyar a la extirpación de los rituales prehispánicos"<sup>33</sup>. Este fue otro elemento de los que intervinieron para conformar el sincretismo, pero no fue suficiente para acabar con las creencias y prácticas relacionadas con la cotidianidad de la vida indígena.

En toda esta problemática entraron en conflicto las raíces culturales, el sentido espiritual-religioso, los mitos, los ritos y la magia, factores todos importantes que han nutrido el sentido de identidad nacional en cada país, y, regionalmente, el de la identidad latinoamericana. Ahí está, como muestra, la cultura y el arte en la identidad nacional y la *brasilidad* en Rubem Valentim.

Al analizar el sincretismo, el historiador Alfredo López Austin se va más atrás en la historia. En su libro *Los mitos del tlacuache*, comenta que el proceso

---

<sup>33</sup> George Baudot, "La brujería española importada a México por Fray Andrés de Olmos", en *Revista Arqueología Mexicana*, México, núm. 34, volumen VI, 1998, p. 55.

sincrético en México se dio desde la época prehispánica entre las propias comunidades indígenas, donde el más fuerte imponía criterios y dioses. Otras veces, por la cercanía o por el intercambio comercial, se produjeron influencias de una comunidad sobre otra, y con ello transformaciones en la cultura y el sistema de creencias o valores. Esto muestra un proceso de transformación que históricamente influye en la transfiguración de dioses, en la transformación y desarrollo de creencias, de la cultura y la vida entre los autóctonos, lo cual, a su vez, refleja un proceso de *transespiritualización* que queda como antecedente y preparación para las próximas transformaciones, que se sucederán con la conquista española o portuguesa en América.

Pero me pregunto: ¿qué ha pasado en ese proceso con relación a la espiritualidad de los habitantes de nuestros países, a su religión, al arte y la cultura? Hasta el momento sólo he hallado la respuesta en el hecho de que, después del choque violento, continuó un enfrentamiento más profundo en lo referente a lo espiritual y lo religioso, donde los vencedores incidieron en el sistema de creencias de los vencidos para realizar transposiciones del sentido espiritual de un lado al otro. Esto propició un fenómeno que transformó el sentir del espíritu de la época, de la cultura y la religión. Todo ello desembocó en un proceso de *transespiritualidad*, que en el siglo XX fue aprovechado por los artistas plásticos de América Latina para proyectar su identidad cultural en su arte universal, como se podrá notar en los artistas estudiados en el capítulo 5.

Ejemplos de esa manifestación artística de carácter internacional en este siglo son la *antropofagia* brasileña, los muralistas mexicanos, el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, las obras de los maestros Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Francisco Toledo, Rubem Valentim, Wifredo Lam, etc. En el caso de la *antropofagia* brasileña, se puede decir que ésta es una forma de la *transespiritualización* del arte en Brasil, provocada por los propios artistas brasileños con el fin de conceptualizar otra faceta del desarrollo artístico de

América Latina. Este fenómeno se dio en sentido inverso al proceso evangelizador de los conquistadores, lo cual implicó que la *transespiritualidad* en la actividad cultural asumiera otras funciones o propiedades, que en este caso serían estrictamente artísticas.

Lo mismo ocurre con Rubem Valentim y los demás artistas estudiados en este trabajo. Cada uno de ellos se ubicó en su propia realidad y proyectó el sentido espiritual y mítico de sus raíces culturales ancestrales en el arte del siglo XX. Y aunque todos ellos se articulan de forma diferente en el proceso de creación artística, presentan un cierto paralelismo con relación al proceso de transformación cultural y artístico de la *transespiritualidad*. De acuerdo con todo lo anterior, se puede decir que una de las tendencias predominantes en América Latina es la formulación y creación de una obra artística *transespiritual*.

#### 4.1.1. El ejemplo de las cofradías en México

Con base en las conferencias del Dr. Murdo MacLeod y la Dra. María Alba Pastor<sup>34</sup>, se puede decir que las cofradías en México y Guatemala en la época colonial fueron instituciones (corporaciones) donde confluyeron lo religioso, lo social y lo cultural. Para los indígenas, sirvieron como instituciones crediticias tanto para hacer frente a la subsistencia como para financiar los bailes y festejos que incorporaban elementos de su cultura ancestral. En cambio, para el clero y el poder político español era un medio para captar recursos económicos y, a su vez, implantar un sistema de control social y religioso sobre los indígenas.

A pesar de que los objetivos de las cofradías eran lograr la ayuda mutua entre los cofrades para disminuir la pobreza, fomentar el desarrollo gremial y

---

<sup>34</sup> Dr. Murdo MacLeod, "Del Mediterráneo y España a la Guatemala indígena. Transformaciones de la Cofradía (1580-1750)", en el coloquio "Formas de Asociación Religiosa Hispanoamérica durante la época Colonial", celebrado el 3 y 4 de mayo de 1999, en el Instituto Mora, en la ciudad de México, D. F. y Dra. María Alba Pastor, "Importancia del Estudio de las Formas de Asociación en Hispanoamérica", *ibidem*.

ayudar a la Iglesia tanto en lo económico como en lo religioso en el continuo despliegue de la evangelización, se podría señalar que el fin último era lograr la construcción de una nueva identidad bajo una sola concepción de la vida y el mundo. Sin embargo, no pudieron evitar el surgimiento del sincretismo religioso, que permitió a los indígenas poder seguir con parte de sus prácticas mítico-religiosas.

Las cofradías fueron instituidas para apoyar en el plano económico la organización y captación de recursos, como también, en lo religioso, para el desarrollo de la Iglesia y su misión evangelizadora. De esto se desprende que el objetivo fundamental era la implantación de un sistema de control sobre la población indígena, como se hizo evidente en las restricciones o prohibiciones de ciertos bailes, por ser eventos donde los indígenas recaían en la representación de formas arcaicas de su pasado prehispánico; o bien en las reclamaciones de la Iglesia y del poder político español sobre la desviación de los recursos de las cofradías, que, en vez de dirigirse hacia el apoyo a las actividades del clero, eran utilizados por los cofrades para realizar gastos considerables en alcohol y comidas para los bailes y festejos.

Del mismo modo, cuando al interior de las cofradías los indígenas se retribuían los recursos captados para canalizarlos al apoyo de los miembros ante la situación de subsistencia económica, o para comprar alcohol y comida para los bailes, se puede inferir que el control económico no resultó más que un medio para disfrazar y seguir sustentando las prácticas relacionadas con las creencias religiosas prehispánicas, ocultando así el verdadero sentido de las desviaciones de esos recursos económicos. Si además se analiza la cantidad de los valores o recursos recaudados en las cofradías, se observa que éstos no reflejaban una magnitud relevante en términos económicos, aunque, por otro lado, esos recursos los requería la Iglesia para continuar con el desarrollo de sus espacios evangelizadores.

Fue importante para los autóctonos buscar y desarrollar, dentro de los propios mecanismos de la dinámica económica, social, religiosa y cultural de la Nueva España, acciones encaminadas a mantener la permanencia de sus ritos y costumbres, aunque fuera sólo simbólicamente, teniendo que incorporar nuevos elementos y realizar cambios a fin de evitar más restricciones o prohibiciones de parte del poder político y religioso. Así enfrentaron el problema del desenvolvimiento de sus propios ritos y costumbres que la nueva realidad les imponía.

Si consideramos que las cofradías son corporaciones que tienen la función de crear un mundo en otro mundo, al reproducir sistemas simbólicos en tanto núcleos que evocan el orden cósmico natural o teológico como otra forma para enfrentar el problema del sentido de la finitud, se puede decir que las cofradías en América Latina fueron organizaciones utilizadas para propiciar y consolidar la realización de un proceso de *transespiritualización* en la identidad de los aborígenes americanos. Las cofradías fueron muy importantes no sólo para la organización y sistematización de la actividad económica, social, cultural y religiosa, sino también por su orientación hacia la reestructuración del sentido de la vida e identidad del Nuevo Mundo en la América Colonial, para lo cual buscaron reprocesar la mentalidad mítica, mágica y religiosa del indígena hacia la aceptación y afirmación de los nuevos valores de la Iglesia.

De ahí que se implementara un proceso de reestructuración del paradigma mental, religioso y mágico de los autóctonos, con el cual quedaban sometidos al proceso de *transespiritualización* que se dio inconscientemente en América Latina durante la Colonia. Éste comprendía diferentes modos de introyectar los nuevos valores ideológicos, como la sustitución e imbricación de los mismos, aprovechando las coincidencias existentes entre el sentido y significación del dramatismo en la crucifixión y el sacrificio a los dioses. Lo anterior significa



que, además de la imposición de la Iglesia y del poder militar y político del conquistador, se sumaron a ese fenómeno las semejanzas entre diversos aspectos de los mitos indígenas y los eclesiásticos, así como el gran sentido de religiosidad de los indígenas ante la naturaleza y los dioses. Ello facilitó, simultáneamente, la superposición, traslación, sustitución y paralelismo, de valores y sistemas de creencias entre ambos mundos, lo cual dio paso a la transformación hacia el sincretismo religioso.

Se puede concluir que en el proceso de *transespiritualidad* se encuentra uno de los cimientos, para que se implementaran en América Latina mecanismos y acciones, que tanto los autóctonos en general como los artistas en especial han venido procesando como aspectos de la construcción de nuestra identidad actual, contemporánea, sin olvidar todos los remanentes arcaicos de nuestra cultura ancestral. Un ejemplo de la Colonia es lo mencionado sobre las cofradías desde el ángulo de lo social y religioso, y del barroco americano desde la perspectiva del arte.

Dentro de este proceso se relacionan los diferentes aspectos de la totalidad, de la esencia del ser de América Latina (los indígenas) con la diversidad de los otros elementos africanos y europeos. Esto generó una fenomenología a la que se integraron e imbricaron diversas culturas (criterios, valores, costumbres, ideologías, religión, ritos, tradiciones, artes, emociones, experiencias). Así, el sentido de identidad se nutrió, avanzó la complementación y conjugación de la reciprocidad y las contradicciones entre los significados de las formas (ritmos, estructuras, sonidos, contenidos) de los signos, símbolos y mitos, así como de la manera de sentir y percibir las emociones, de vivenciar y procesar intelectualmente las nuevas experiencias del modo de vivir y entregarse a la naturaleza y Dios.

Esa dinámica de interrelacionar acciones, mecanismos y fenómenos que participan en la *transespiritualización* de América Latina origina que lo *transespiritual* sea un proceso general del desarrollo de nuestra identidad actual; una fenomenología que asume la continuación de la dinámica dialéctica del desarrollo de la esencia del ser latinoamericano, puesto que nos lleva a profundizar en los aspectos de la esencia de la divinidad, de lo mítico, lo religioso y lo mágico en función de la conjugación y fusión de las diferentes lenguas, tradiciones, religiones y mitos americanos, para manifestar y conformar la identidad latinoamericana. Por lo tanto, la *transespiritualidad* es un fenómeno histórico, un proceso que se originó en el seno de la sociedad en América.

#### 4.1.2. El barroco americano

Un resultado específico del proceso de aculturación o transculturación (como lo llaman algunos investigadores) aplicado en América, fue el surgimiento del barroco americano, aunque considero que más que fruto de la aculturación (sin negar su importancia), sería más bien producto del proceso de *transespiritualización* que vivieron los indígenas y africanos inconscientemente como un mecanismo de defensa ante la imposición española y portuguesa en la época colonial en América, como una respuesta al sometimiento al que fueron obligados. Este fenómeno de aculturación no quedó sólo en la enajenación o en la transferencia ideológica y cultural hacia o sobre los vencidos, sino que éstos, dentro del proceso dialéctico del choque de culturas y sistemas de creencias, generaron una réplica artística, cultural y religiosa, como serían el barroco americano y el sincretismo religioso, a través de lo cual lograron proyectar aspectos de los valores esenciales de su cosmogonía, el sentido de sus fiestas y la ritualización y sacralización de la vida cotidiana. Así le dieron continuidad a su mentalidad lúdica y a su sentido de religiosidad en el proceso de *transespiritualidad* en el arte.

Al respecto, cabe señalar el comentario de Irving A. Leonard que contribuye a presentar el surgimiento del barroco americano como producto de un fenómeno coyuntural que obedece a varias causas. Este investigador nos dice que

*en el siglo XVI la fusión de elementos románicos, góticos, renacentistas e indígenas, particularmente en arquitectura, había preparado el terreno para las innovaciones barrocas [...] que expresaron un "espíritu del lugar y de la época", pues la exótica planta barroca pronto floreció en las Indias Españolas con una asombrosa variedad de especies regionales, al ser injertadas en ellas ramas indígenas y mestizas.<sup>35</sup>*

Sin embargo, la creación del barroco americano contó con las condiciones propicias que le aportaron las cofradías y las estructuras gremiales de la Colonia, al consolidar la transformación social y cultural que, a su vez, le permitió concretarse como una síntesis cultural. Ramón Gutiérrez afirma:

*Para los americanos el barroco significa un momento central de la formación de su identidad cultural. Es en definitiva el tiempo en que el proceso de integración de síntesis y sus muy diversos aportes indígenas, europeos y africanos se manifiesta con vigor y personalidad.<sup>36</sup>*

La Dra. Martha Fernández García ha llamado la atención en referencia a la metodología, dentro de un análisis formal y estilístico del arte colonial en la Nueva España. Ella dice que el arte colonial en México (relacionado con la arquitectura) fue un arte libresco, porque su actividad se realizó apoyada fundamentalmente en los tratados de arquitectura, debido a que los artistas no

---

<sup>35</sup> Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 57.

<sup>36</sup> Ramón Gutiérrez, "Modernidad Europea o Modernidad Apropiada. La crisis del Barroco al Neoclasicismo" en *Arte, Historia e Identidad en América*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, tomo III, 1994, p. 741.

conocían Europa y caían a menudo en *pleonasmos* (repeticiones) y *absurdos* (usaban reglas menos precisas).<sup>37</sup>

La mano de obra indígena interpretaba a su manera los tratados, de acuerdo con su visión, costumbres y tradición, ya que no entendían el estilo artístico europeo. Esto provocó que, al no identificarse con el arte europeo, no se ajustaran a él y lo subvirtieran. De ahí que fragmentaran las formas (como se puede observar en las fachadas de las construcciones de esa época) e imágenes al trabajar la representación iconográfica europea. Por lo tanto, hicieron tipologías, más que estilos.

Esta situación los llevó a empalmar elementos del arte prehispánico y a realizar audaces innovaciones, reivindicando su pasado al plasmar elementos de su identidad. A pesar de la aculturación a la que fue sometido el indígena, él siempre trasladó el sentir de su espiritualidad hacia la cotidianidad de su presente.

## 4.2. EL CASO HISTÓRICO DE BRASIL

En esta sección del análisis se estudia la transfiguración étnica que se realizó en Brasil, como otro ejemplo del fenómeno de transición por el cual atravesó América Latina durante y después de la conquista. Se puede observar cómo los indígenas y los negros desarraigados de África fueron sometidos a una descontextualización. Se violentó su sistema de creencias y se les reubicó en el paradigma de una nueva formación económica, social, política y religiosa en Brasil. En su libro *El pueblo brasileño, la formación y el sentido de Brasil*, Darcy Ribeiro nos habla del proceso de transfiguración étnica que vivió el país durante cinco siglos; tal transfiguración se refleja en las transformaciones que sufrió la nación como entidad cultural. El sociólogo señala:

---

<sup>37</sup> Martha Fernández García, "El arte colonial mexicano", conferencia celebrada el 22 de octubre de 1999 en la Antigua Escuela de Medicina, UNAM, México, D. F.

*Pocas décadas después de la invasión, ya se había formado en Brasil una protocélula étnica neobrasileña diferenciada tanto de la portuguesa como de las indígenas. Cada etnia embrionaria va a modelar la vida social y cultural de los distintos núcleos, ajustándose a las condiciones locales (ecológicas-productivas) como una renovación genérica de una misma matriz.<sup>38</sup>*

Esto originó un proceso de gestación étnica y cultural que se dispersó por distintas regiones del Brasil. Apareció entonces el *mameluco-brasilindio*, que fue producto de la mezcla del europeo con el indio. Asimismo, cuando el negro fue traído de África como esclavo, oriundo de tribus de lenguas y culturas diferentes, surgió un fenómeno de sustitución de poblaciones autóctonas por las de los negros, quienes pasaron a generar mulatas y mulatos que nacían como protobrasileños, con lo cual se conformó el área cultural criolla. Pero la principal función de ambos grupos étnicos fue la de ser mano de obra en la producción económica, en condición de esclavitud, siendo considerados tan sólo como capital humano y sufriendo sobreexplotación.

Se desarrolló así un proceso de transfiguración étnica, que a partir de la conquista produjo una serie de transformaciones en la población; transformaciones que fueron producto de una serie de cambios que se implantaron en Brasil en lo económico con la introducción de nuevas formas de producción (animales, herramientas, criterios y normas nuevas en los sistemas de producción), las cuales impactaron en lo social, lo político y lo cultural, en especial a la población autóctona con su estructura arcaica y tribal, y a los negros esclavizados. Se implantaron nuevas formas de explotación entre los indios desgarrados y desarraigados de sus aldeas para vivir con los portugueses y mestizos, tras de ser capturados e integrados a la base operativa de los blancos.

---

<sup>38</sup> Darcy Ribeiro, *El pueblo brasileño, la formación y el sentido de Brasil*, Editorial Schwarcz Ltda., Sao Paulo, Brasil, 1995, pp. 269-270.

Ésta fue una acción violenta de destribilización y conscripción de indígenas para el trabajo, y minó drásticamente su población.

*Los jesuitas sacaban y traían indios de diferentes tribus, inviabilizaban sus culturas de origen y les imponían una lengua franca, el tupí, sacado de los primeros grupos indígenas que ellos catequizaron un siglo antes en distintas regiones. Así, una lengua indígena fue convertida por los padres de la iglesia católica en lengua de la civilización, que pasó a ser el habla de la masa de los catecúmenos. En el curso de un proceso de transfiguración étnica, ellos se convirtieron en "indios genéricos", sin lengua ni cultura propia y sin identidad cultural específica. A ellos se juntaron más tarde grandes masas de mestizos, que nacieron de la unión del blanco con mujeres indígenas, que también, no siendo indios, ni llegando a ser europeos, y hablando tupí, se disolvieron en la condición de caboclos.<sup>39</sup>*

Los *caboclos* tuvieron doble función: mano de obra para la exploración y explotación minera que se exportaba a Europa, y como instrumentos de captura para diezmar a las poblaciones indígenas autónomas. Los *caboclos* fueron aculturados. Los *brasilindios* o *mamelucos* eran de padres portugueses y mujeres indígenas.

*Fueron llamados mamelucos por los jesuitas españoles, horrorizados por la brutalidad y la deshumanización de esa gente contra los indios puros [...] El término originario se refería a una casta de esclavos que los árabes tomaban de sus padres para criar y adiestrar en sus casas-criaderos, donde desarrollaban el talento que por casualidad alguno tuviera [...], se denominaba "Janízaros" [...] ágiles caballeros de guerra, o "Xipaios" cuando eran cobardes [...] y se usaban como espías o policías. Los castrados*

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 317.

*servían para "Eunucos" en los harenes [...] pero podían alcanzar el alto nivel de "mamelucos" si revelaban talento para ejercer el mando [...] sobre la gente de la cual fueron sacados.*<sup>40</sup>

Los brasilindios-mamelucos paulistas, aculturados o trasculturados por los portugueses, contribuyeron a la expansión del sistema colonial al ejercer la tarea de cazadores de indios, a los que capturaban para convertirlos en mano de obra esclava de los portugueses, o al tener la función de liquidar los *quilombos* (los refugios de los negros fugitivos que vivían en la selva, *quilombos*, donde reconstruían la vida aprendida en el núcleo colonial para sobrevivir). Y, al otorgarles esos trabajos y objetivos a los brasilindios-mamelucos, se vuelve a producir otra transfiguración, porque ya ellos no se identificaban ni con la raíz materna (que los rechazaba), ni con los portugueses (que los oprimían); de esa forma se mantenían atados y aseguraban su permanencia dentro del emprendimiento colonial.

La destribalización y conscripción violenta de indígenas, la esclavitud del negro, la aculturación de los *caboclos*, el exterminio de poblaciones indígenas, las enfermedades, la sobreexplotación sobre los indígenas y negros, repercutieron en la generación de rupturas y conflictos en Brasil. Fue la problemática que se desprendió de la transfiguración étnica. En el siglo XIX, hubo dos movimientos que convulsionaron toda la Amazonia; uno de ellos fue el *Cabanagen* (1834-1840), movimiento anticolonialista que proponía una revolución republicana y separatista, "gestado por indios destribalizados, que promovían hacer otra nación, la de los cabanos, que ya no eran indios, ni eran negros, ni lusitanos y tampoco se identificaban como lusitano-brasileños"<sup>41</sup>. El otro movimiento fue la *Balaçada*, manifestación popular del norte (Maranhao), integrada por rebeldes negros

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 319.

desarraigados que luchaban por una ruptura del orden social que los hacía esclavos.

Si los factores analizados por Darcy Ribeiro se relacionan con los aspectos religiosos y míticos (tanto de los autóctonos como de los negros y europeos), encontramos que la interacción entre los factores económicos, políticos y sociales en el proceso de transfiguración étnica en Brasil refleja también la manifestación de otro fenómeno que incluye lo espiritual, que afecta el sentido de la proyección de la religiosidad, tanto en el aspecto sacro-mítico como en el artístico-estético. Esta cuestión incidió para que dentro de dicha transfiguración étnica se diera una especie de proceso *transespiritual* que dejó huellas concretas en el sincretismo religioso y en el arte, como el caso del barroco con Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa, 1730-1814). Porque en la medida que se fue transfigurando étnicamente Brasil, simultáneamente se desarrolló dentro de ese proceso histórico otro proceso en que intervino lo espiritual y lo cultural, y que transformó el sentir de la religiosidad de los autóctonos, pero sin terminar con la esencia de lo precolombino. En ese proceso se amalgamaron lo arcaico indígena con los nuevos valores de la cultura europea y con la diversidad de las culturas africanas.

Esta manifestación *transespiritual* en el arte la seguimos viendo todavía en los artistas brasileños estudiados en esta tesis. Además, si aceptamos lo que dice el maestro Juan Acha, acerca de que "en la estética popular predomina el pensamiento religioso"<sup>42</sup>, observaremos que la mayoría de los artistas latinoamericanos contemplados en este análisis abrevan en aspectos de la cultura estética popular (con una carga semántica de los remanentes arcaicos), como por ejemplo Wifredo Lam, Rubem Valentim, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Francisco Toledo, entre otros. Entonces, se puede concluir que la

---

<sup>42</sup> Juan Acha, "Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo", en el catálogo de la III Bienal de la Habana, Cuba, 1989, p. 26.



*transespiritualidad* es tanto un fenómeno resultado del desarrollo histórico general, como también un proceso artístico que viene con la historia.

#### 4.2.1. Transcreación vs Transespiritualidad

A continuación, si introduzco en el análisis de este apartado el planteamiento del escritor brasileño Haroldo de Campos sobre el término de *transcreación*, que ha tratado en su libro *Transblanco*<sup>43</sup>, y que comentó durante su conferencia<sup>44</sup> en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el día 25 de marzo de 1999. Podemos deducir que este autor contempla la *transculturación* en Brasil como un fenómeno que surge paralelamente al proceso de *transespiritualización*<sup>45</sup>, ya que él considera al término *transcreación* semejante al de *transculturación* (en el sentido de la traducción y transfiguración que sufren las lenguas en Brasil); este último como el fenómeno histórico, social y cultural donde se relacionaron las diversas lenguas ocurrentes en Brasil (indígenas y africanas), que a su vez se conjugaron con la portuguesa para conformar a la lengua brasileña. Por ello es una lengua *transétnica*, que permite la reconstitución de las lenguas indígenas y africanas en ese multiculturalismo.

Por lo tanto, en el momento que se integran las diferentes lenguas en Brasil se produce un proceso de traducción creativa, o una operación transcreadora que renueva a la lengua; y, al igual que en la traducción literaria, se da un juego

---

<sup>43</sup> Ver: Haroldo de Campos, *Transblanco*, editora Siciliano, Sao Paulo-Brasil 1994; el escritor compila además varios ensayos y cartas de sus amigos escritores como Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal, Paulo Leminski, Eduardo Milán y Andrés Sánchez Robayna, entorno al poema "Blanco" de Octavio Paz para analizar el asunto de la traducción literaria a través del poema.

<sup>44</sup> Haroldo de Campos, conferencia: "Sentido de la Teoría Literaria y de la Literatura Comparada en las culturas denominadas periféricas", 25-3-99, UNAM-México, D. F.

<sup>45</sup> Considerando que la aculturación y transculturación en América en los siglos XV y XVI aparecen simultáneamente al proceso de *transespiritualización*, la *transespiritualidad* fue un fenómeno histórico que estuvo subrepticamente imbricado al proceso de transfiguración étnica y cultural que se vivió en la conquista y la colonia de los portugueses y españoles, y que penetró en lo social, religioso, cultural y artístico, ya que en la colonia formó parte del mecanismo de hacer sobrevivir a la religiosidad autóctona ante la adversidad del poderío portugués y español (militar y religioso). También, en esa transfiguración étnica y cultural surge el fenómeno de la *transcreación* en la traducción de las lenguas (como lo señaló Haroldo de Campos), que se imbrica a lo *transespiritual*.

interno, íntimo, entre las formas, el contenido y el sonido de las diversas lenguas que se interrelacionan en función de la creación de la lengua brasileña. Ahí radica una singularidad de la lengua en América Latina.

Lo anterior se basa en la postura de Haroldo de Campos, quien sostiene que el proceso de traducción literaria viene a ser una *transcreación*, porque traducir la literatura de un idioma a otro implica incurrir en una *superfidelidad* que abarca tanto al contenido como a las relaciones más profundas entre el sonido y la semántica. Haroldo de Campos, en el análisis del poema "Blanco" de Octavio Paz, llega a la conclusión de que la traducción de *Blanco* es *Transblanco* en portugués, porque, como señala Emir Rodríguez Monegal, Haroldo "metamorfosea al poema con textura, otra radicalización fonética [...] donde la intertextualidad se convierte en intervencionalidad"<sup>46</sup>.

*Haroldo de Campos habla del lento proceso de entranamiento de la traducción como una diamantización [...] diamantización de "Blanco" en "Blanco" [...] La materialidad fonética de la poesía, se va, tejiendo y retejiendo ese diálogo que culminará en el poema en sí mismo, esta vez en portugués [...] Walter Benjamin en su celebre ensayo sobre la traducción, dice que ésta permite que se realicen en otra lengua virtualidades lingüísticas que era imposibles dadas las naturales limitaciones de cada lengua original [...] esa conjugación galáctica entre Octavio Paz y Haroldo de Campos actualiza esa virtualidad al ofrecer esta nueva metamorfosis de "Blanco". El poema es otro, y es el mismo<sup>47</sup>.*

La significación se da mediante desplazamientos continuos en los que se procesan signos, iconos y definiciones; éstos se traducen en el proceso de encadenamientos de unidades culturales de una lengua a la otra, y la traducción

---

<sup>46</sup> Emir Rodríguez Monegal, "Blanco / Blanco", en Haroldo de Campos, *Transblanco*, editora Siciliano, Sao Paulo-Brasil 1994, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 17 y 18.

crea puentes valiéndose de la expresión y contenido de los signos, de la estructura y sentido de la obra, para transferir lo semántico y recrear lo poético.

Comenta Haroldo de Campos que en esa actividad de traducción, la *transcreación*, del poema "Blanco" de Octavio Paz, desarrolló una traducción creativa, combinando la traducción metafórica y la metonímica (que implican una ecuación verbal y una descripción indirecta, respectivamente), para buscar lograr soluciones diversas como alternativas ante la iconicidad, de acuerdo con las sugerencias de su propia lengua; lo cual significa trabajar con opciones paramórficas<sup>48</sup>.

Agrega que en la traducción se labora con "operaciones semióticas", porque, como señala Umberto Eco, en las *operaciones semióticas* se procesan la teoría de los códigos y la producción de signos que sirven para crear mensajes y textos<sup>49</sup>. Puesto que el poema trae implícito el uso de signos y de códigos, y estos últimos, por ser sistemas de significación-comunicación que contemplan entidades presentes y ausentes, vienen a ser una construcción semiótica: "La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón es comparable con la escritura"<sup>50</sup>. Y más en este caso de traducción poética que implica

*Visionar el rescate y la reconfiguración del "intercódice" que opera en la poesía de todas las lenguas como un "universal poético" (la existencia virtual de ese "intercódice" es tomada como hipótesis de trabajo por el traductor) [...] ese "intercódice" sería el espacio operatorio de la*

---

<sup>48</sup> Ver Haroldo de Campos, *op. cit.*, pp. 184 a 187.

<sup>49</sup> Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, editorial Lumen, S. A. Barcelona, España, 2000. Umberto Eco desarrolla en este libro una serie de críticas y argumentos con que fundamenta a la semiótica como una disciplina joven que comprende la teoría de los códigos y la de la producción de signos y sus significaciones. Analiza los fenómenos de semiosis y las funciones semióticas, considerando los procesos culturales como procesos de comunicación que traen sistemas de significación como construcciones semióticas, por lo cual estima que la cultura debe estudiarse semióticamente, como el caso de la lengua. pp. 10 a 18.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 31.

*“función poética” de Jakobson, la función que regresa a la materialidad del signo lingüístico, entendiéndose por materialidad, en cuanto dimensión significa, tanto la forma de expresión (aspectos fonéticos y rítmicos prosódicos), como la forma del contenido (aspectos morfosintáxicos y retóricos-tropológicos; la poesía de la gramática de Jakobson, la logopeya de Pound)<sup>51</sup>.*

Afirma Haroldo que en el trabajo de la traducción, el traductor procesa una serie de operaciones sobre el poema original de donde parte, que provoca un cierto desvelamiento

*[en la] función poética de dicho poema, y transforma el resultado de ese desvelamiento en metalenguaje para delinear la estrategia de la construcción del poema de llegada [...] En un segundo sentido “lato”, la traducción es un proceso semiótico, participando del juego de rebasamiento de interpretantes que Pierce describió como una “serie infinita” [...] y Umberto Eco repensó en el plano de los encadenamientos culturales como “semiosis ilimitada” [...] Es ese movimiento incesante y siempre es el mismo que explica cómo una traducción es repropuesta y reformulada vía traducción<sup>52</sup>.*

Por lo tanto, Haroldo, en la *transcreación* del poema "Blanco" de Octavio Paz, utilizó el código y contenido de este poema por medio de las unidades semánticas que Umberto Eco define como "unidad intercultural que permanece invariable a través de la sustitución de los significado que la transmiten"<sup>53</sup>, y como un proceso de *semiosis ilimitada*, ya que la sustitución de una representación por otra del mismo objeto, sucediéndose en una progresión y/o regresión al infinito, despliegan una cadena de significantes con sus respectivos significados que

---

<sup>51</sup> Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 181.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>53</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 112.

explican a los precedentes; o sea, el poema se explica a sí mismo, y ampliará al final el campo semántico de su totalidad, como fue el caso de este poema "Blanco" en "Transblanco".

Al comparar el término *transespiritualidad* con el término *transcreación*, encuentro que la reflexión nos sitúa en las causas que diferencian a ambos por los siguientes motivos:

1. La *transcreación* es una actividad contextualizada en el proceso de traducción literaria; mientras que lo *transespiritual* se puede ubicar en las diversas disciplinas del arte como en la plástica, la música, etc.
2. En la *transcreación* se traduce una obra literaria para crear otra obra que es la misma; en cambio, con la *transespiritualidad* se parte del sentido de religiosidad prehispánico para elaborar una obra inédita, partiendo el artista de la iconocidad de la espiritualidad de sus raíces culturales, y construye otra obra que no es la misma, por el hecho de ser un proceso creativo artístico autónomo.
3. Como dice Haroldo de Campos, "La transcreación es una traducción creativa" porque ella recrea y reinventa a la obra original en otra lengua. Y en lo *transespiritual* se usa la traducción como un punto del proceso creativo artístico, cuando se busca percibir, traducir, procesar y trasladar el sentir de la espiritualidad de los antepasados para concebir y elaborar a la obra, como Rubem Valentim, quien traduce de los iconos, signos y símbolos de sus raíces ancestrales tanto de lo africano y lo indígena como de lo europeo, para reprocesarlos en la creación, de igual forma como los demás artistas latinoamericanos considerados como *transespirituales* (Capítulo 5).
4. En ambas actividades, *transcreación* y *transespiritualidad*, se analizan, definen y reprocesan signos y códigos para crear algo nuevo. Mientras que la

*transcreación* lo hace para enriquecer a la anterior obra, la *transespiritualidad*, de acuerdo con los planteamientos de Umberto Eco, lo que realiza es inventar un nuevo modo de codificación de las percepciones sobre nuestras raíces culturales prehispánicas, ya que actualizando el proceso de codificación se actualiza a los códigos de ver y percibir nuestra religiosidad, que viene estimulada arquetípicamente por lo sacro y mítico al abarcar iconográficamente aspectos ópticos y ontológicos de nuestra cultura ancestral. Eso fue lo que hicieron los artistas latinoamericanos estudiados en esta tesis, los cuales al crear sus obras buscaron y lograron una nueva codificación y producción de signos y códigos a través de la *transespiritualidad*, al utilizar inconscientemente la función simbólica tanto de la transfiguración étnica-cultural enfocando lo sacro-mítico de Latinoamérica, como también el sentir de la religiosidad prehispánica, para reformularlos como una actitud, método y/o proceso que parte de lo propio, cuando traducen, analizan, trasladan, procesan, transfiguran en la creación artísticas arraigados en la identidad, en la iconocidad de los mitos y ritos de sus raíces culturales para desarrollar el proceso de *transespiritualidad* en el arte de América Latina.

5. Para Haroldo de Campos, *la traducción es un instrumento para la recombinación crítica de tradiciones (antropofagia textual y el rehacer de nuevo poundiano), y una herramienta de estudio que permite desmontar y remontar textos creativos [...] Ataca el culto del original: cada traducción es un original (y cada original, una traducción); toda traducción es traducible y el original puede considerarse como la traducción de su traducción*<sup>54</sup>.

Para mí, dentro del desarrollo histórico de América Latina, se dio subrepticamente otro fenómeno histórico que, imbricado junto a la conformación de la transfiguración étnica y cultural que surge con la conquista y la colonia

---

<sup>54</sup> Rodolfo Mata, "Haroldo de Campos, premio Octavio Paz", en la revista *Letras Libres*, México, año 1 No. 4, abril de 1999, p. 101.

española y portuguesa, va a influir en la esencia de la identidad religiosa de los latinoamericanos. Este fenómeno histórico, que denominé como *proceso de transespiritualidad latinoamericana*, incide en lo social, cultural, artístico y religioso; como se pudo observar en los casos históricos analizados de la conquista y la colonia de Brasil y México (la transfiguración en el mestizaje y el surgimiento del barroco americano), donde lo religioso ideológico, la espiritualidad con la *transespiritualidad*, contribuyen a la conformación de la nueva identidad americana: latinoamericana.

Lo interesante aquí es cómo surge la *transespiritualidad*, provocada por acciones políticas, sociales, religiosas y en sí ideológicas, y después se transfiere de esos contextos al arte: al barroco americano. De ahí que sea producto de la época, de la historia y la situación coyuntural que se vivía. O como aparece en los artistas de América Latina en el siglo XX. Cuando trabajan simbólicamente la síntesis y transformación de la historia en el arte, a través de lo popular cotidiano, de los objetos, formas y signos precolombinos en sus obras, inciden en lo espiritual, en los mitos y ritos de nuestros antepasados, usándolos como método de transgresión, como una forma de ser, como una actitud en el proceso creativo. Este procesamiento del arte con nuestros arquetipos, la transición del fenómeno histórico con lo espiritual de nuestras raíces culturales, procesado en el arte de América Latina como una síntesis de la religiosidad e identidad de lo precolombino aplicado al arte, es una síntesis de la transmutación que proviene de las reminiscentes rupturas históricas, desde las luchas internas precolombinas con sus sincretismos autóctonos, o desde la conquista y la colonia portuguesa y española, con sus transfiguraciones (no una traducción literaria, como sería la *transcreación*).

Hay que recordar que la *transespiritualidad* fue un proceso de transición y de transformación de lo espiritual, mítico y religioso en la vida y la sociedad prehispánica como un fenómeno histórico producto de las luchas y

contradicciones entre los pueblos que habitaban América. Pero en la conquista y la colonia se repite este proceso de *transespiritualidad* con nuevas variantes: la participación de los portugueses, españoles, africanos y otros pueblos en la transfiguración étnica y cultural de América Latina. Entonces, la *transespiritualidad*, desde el punto de vista de la historia, es un hecho y un proceso histórico; asimismo, en el arte es un fenómeno procesal en la creación artística tanto en el barroco americano como en los artistas latinoamericanos del siglo XX. Parece como si el desarrollo histórico en etapas coyunturales claves de nuestros países de América haya sido un constante proceso de *transespiritualización* que ha nutrido a la manifestación de la cultura y el arte.

Una conclusión que sale de aquí es que el fenómeno más puro de la *transespiritualidad* se dio hasta la época de la colonización en América, porque durante la aculturación a que fueron sometidos los indígenas y los esclavos negros traídos de África se produce el hecho de que ellos mismos trasladan colectivamente (ante la situación imperante en que se encontraban) a su presente en la época, el vivir de su religiosidad, el carácter espiritual de cómo ven, perciben y disfrutan la vida, el mundo, la religión, la creación, etc., y lo amalgaman con la nueva cultura occidental impuesta; de tal forma que transportan sus vivencias y creencias sobre sus ritos y mitos, sobre sus experiencias en el sentir del tiempo primordial, del tiempo sagrado, del gran tiempo como un catalizador que marca su impronta con una especificidad en la manifestación de la cultura religiosa, artística, etc., en la vida colonial.

Decía que se da el proceso *transespiritual* más puro, porque si lo comparamos con el proceso *transespiritual* que usan los artistas en su creación, notaremos que el artista incurre en él de una forma individual inconscientemente, como producto de su búsqueda ante el desarrollo de su propuesta estética como una necesidad de su desarrollo. Mientras que en la época de la conquista se dirigió contra diversas poblaciones (indígenas y negros) a través del propio



desarrollo histórico, significando para ellos una necesidad de sobrevivencia espiritual y física, y por ser consecuencia de la conquista y la dinámica del desenvolvimiento histórico, político, económico, social, religioso y cultural, orientado hacia la estructuración de una nueva sociedad, condiciona su participación bajo el sometimiento.

Tendríamos que profundizar en el análisis a detalle en las diferentes regiones de América Latina para registrar este fenómeno que se da de manera similar entre los habitantes de las diversas razas en nuestros países; sin embargo, hasta estos momentos, el análisis específico lo dejaremos en los ángulos de Brasil y México, por ser dos naciones de Latinoamérica que comparten experiencias desde esos aspectos, tanto de la realidad vivida después de la conquista con la influencia española y portuguesa, como en reflejar una similitud en la transición del proceso *transespiritual*.

Sin embargo, si nos trasladamos al siglo XX, veremos que los artistas plásticos invierten el sentido de ese proceso de aculturación o de transculturación que viene desde los conquistadores, y se ubican en los objetivos de la réplica que realizan los autóctonos frente a la imposición, puesto que se sumergen (inconscientemente) en el proceso de *transespiritualización*, sólo que en función de la creación artística, en defensa de lo nuestro, revalorando el sentido de identidad basado en lo autóctono, en los orígenes de lo mítico-religioso del espíritu nacional y de lo antropófago netamente americano, incidiendo en un proceso similar al utilizado por nuestros aborígenes en la época colonial, que no es más que la *transespiritualidad* en el arte.

Los artistas de este siglo, al adentrarse en la esencia de su identidad ante su vida y sus raíces precolombinas y africanas y hasta europeas, lo que hacen es rehumanizar ese proceso de *transespiritualización* a través del arte en función de retomar y revalorar la significación de los signos, símbolos, ritos, mitos y leyendas

americanas para continuar desarrollando al arte y la cultura. De esa forma, los artistas latinoamericanos en su actividad artística hacen un reconocimiento de sí mismos a través de las reminiscencias arcaicas, realizando una remembranza de sus orígenes; como si quisieran regresar al principio de la espiral ascendente del desenvolvimiento de la vida y la cultura de su pueblo, América, y recrearla en el ámbito de lo artístico-estético.

Se puede agregar que la *transespiritualidad* en el desarrollo del arte actual podría significar otra respuesta de los artistas latinoamericanos, que asumen la posición humanista-ontológica de ir más a la esencia del ser, a su religiosidad y espiritualidad para contrarrestar el avance de la tecnología en el desarrollo del arte y la cultura. Me atrevo a decir que se dio un proceso de *transespiritualización* en la actividad artística de los artistas latinoamericanos en el siglo XX, el cual se concretiza en la elaboración de sus obras de arte. Esto se da, por un lado, por esa gran similitud con los procesos que se vivieron en la conquista y después de ella con respecto a la transposición y transformación de la religiosidad del ser humano, lo que afectó a la religión y al sentir del espíritu tanto de la época como del individuo en su quehacer cotidiano, místico y ritual. Por otra parte, por el hecho que también coincide desde el punto de vista procesal que incide en la espiritualidad, como lo es el sincretismo precolombino que surge como resultado del desarrollo histórico entre nuestros pueblos ancestrales, quienes también se sumergen en un proceso *transespiritual* que se manifiesta en la religión y la cultura desde la época prehispánica.

La intención no es simplemente crear un término o concepto en el contexto de las corrientes artísticas, sino que surge ante el problema de tener que explicar y desarrollar ese proceso o mecanismo al que acude Rubem Valentim para lograr trascender la dimensión espacio-tiempo de las fuentes de donde alimenta a sus formas-signos, al transformar las formas de los signos-símbolos del *candomblé*, así como al revitalizar el significado y atmósferas de los contenidos de los mitos y

ritos de sus ancestros y crear su propio concepto artístico. Valentim lleva en sí mismo la necesidad de definir al terreno que pisa durante ese proceso de simbolización y creación de su obra.

#### 4.2.2 *Transespiritualidad vs sincretismo*

A fin de evitar confusiones en cuanto a los términos sincretismo y *transespiritualidad*, proseguiré con una serie de asuntos que distinguen las diferencias y semejanzas entre ellos.

1. - Como ya dije, el sincretismo es la mezcla de elementos contradictorios y semejantes de ideologías y religiones, proceso que concluye conformando una nueva síntesis colectiva y sincrética. La *transespiritualidad*, por su parte, es una actividad sutil que emblemata la presencia espiritual de lo sacro en el ser, el arte y la cultura; que aporta al sincretismo el aspecto sublime y espiritual de nuestros orígenes prehispánicos, es decir, la esencia del ser en la transformación étnica y cultural producto del choque de culturas. La *transespiritualidad* surge de este choque, nace de la reacción del ser y los arquetipos en su relación con el inconsciente colectivo y se encamina a reactualizar el ser autóctono en sus aspectos religiosos, sociales, políticos y culturales, para prolongar la religiosidad originaria hacia una nueva realidad.
2. - Ambos procesos resultado de los mismos fenómenos coyunturales históricos, se originan con la dialéctica de la historia ante el choque étnico, social, religioso y cultural entre los pueblos; se desarrollan en paralelo y se retroalimentan en su dinámica. El sincretismo se manifiesta más claramente y lo *transespiritual* más subliminalmente.
3. - Estos fenómenos están íntimamente relacionados y se apoyan mutuamente en el devenir histórico. Tanto lo sincrético como lo *transespiritual* estimulan el origen y el desarrollo del otro, por ejemplo, cuando el sincretismo se concreta en el arte al plasmarse a sí mismo el barroco americano o cuando presenta diversos contextos a los artistas *transespirituales* latinoamericanos del siglo

XX. Es ahí cuando el proceso *transespiritual* se manifiesta como la trascendencia en la creación artística.

4. - Si la *transespiritualidad* coadyuva con el sincretismo propiciándole la transposición y desarrollo de lo espiritual en lo sacro y lo profano, para que éste globalice su propuesta, al mismo tiempo el sincretismo responde a la *transespiritualidad* entregándole aspectos de diferentes culturas en el espacio y el tiempo para que lo espiritual procese su sentido; por ejemplo, cuando la *transespiritualidad* incide en lo sacro con la fe frente a la cosmogonía de sus creencias (la proyección de sentimientos religiosos) para continuar transfiriendo y procesando elementos sagrados de los antepasados prehispánicos hacia el presente y dar forma al arte *transespiritual* de América Latina. El sincretismo abonó el terreno a la *transespiritualidad* y ésta a su vez, lo enriqueció espiritualmente.
5. - La *transespiritualidad* refuerza al sincretismo y afianza la religiosidad del sentir prehispánico en la dinámica de las transfiguraciones étnica y cultural. El sincretismo, a su vez, fortalece a la *transespiritualidad* con su simbiosis, para contribuir a la conformación y al desarrollo de la identidad plural; ambas fenomenologías se retroalimentan a tal punto que en un momento dado llegan a confundirse como procesos tangenciales que colaboran en la reactualización de los ritos y mitos, subvirtiendo el nuevo sistema de creencias.

### 4.3. ORIGEN MORFOLÓGICO DEL TÉRMINO TRANSESPiritUALIDAD

Volvemos al análisis sobre el origen y la definición del término *transespiritual*. De acuerdo con el diccionario de la lengua española, la palabra *trans* es un prefijo que se refiere a "del otro lado, más allá, o a través de, o denota cambio o mudanza"<sup>55</sup>. En ese ir más allá, al otro lado, algo se desplaza, cambiando de

---

<sup>55</sup> *Aristos, Diccionario ilustrado de la Lengua Española*, Editorial Ramón Sopena S. A., Barcelona, España, 1974, p. 601.

estado o forma; se indica una acción, un movimiento que debe realizarse en el espacio-tiempo. En cuanto al otro término:

*Espiritual: adjetivo, perteneciente al espíritu.*

*Espíritu: ser inmaterial y dotado de razón, alma racional, ánimo, valor, esfuerzo, vigor natural y virtud que alienta y fortifica, vivacidad, ingenio [...] principio general, tendencia general, esencia o substancia de una cosa<sup>56</sup>*

*Espíritu: en filosofía, como idéntico a los conceptos "ideal", "conciencia", "pensamiento", "razón" [...] se contraponen al de materia [...] recorre tres etapas en su desarrollo: inicialmente como espíritu subjetivo (la conciencia individual, estudiada, por ejemplo, por la psicología), luego como espíritu objetivo (la sociedad y la conciencia social, es decir la moral, el derecho, etc.), y finalmente como la unidad de lo uno y lo otro, es decir, como espíritu absoluto, el cual adopta la forma de arte, religión y filosofía<sup>57</sup>.*

Lo que se pretende al interconectar los dos términos, *trans* y *espíritu*, en relación a la historia y al proceso de creación artístico, es inferir que lo que transita creativamente de un espacio-tiempo a otro (de los orígenes al hombre), es la espiritualidad, o el sentir de la espiritualidad de las raíces culturales precolombinas, es lo que procesa el sentido de religiosidad como esencia de la identidad enraizada en la memoria colectiva ancestral. Esto, en la historia, coadyuva a la conformación de la nueva identidad Latinoamericana, y en el arte contribuye a trascender por medio de la transgresión y la transfiguración, a través de la simbolización, actualizando a las obras bajo una codificación nueva.

En el arte, Kandinsky<sup>58</sup> manejó lo espiritual como una metáfora: lo espiritual como esencia del sentido de la vida, del desarrollo, de la humanidad, como

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>57</sup> I. Blauberg, *Diccionario de Filosofía*, Ediciones Quinto Sol, México, D. F., 1992, p. 109.

<sup>58</sup> Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Premia, S. A. México, 1985.

movimiento del desarrollo histórico, social, político, cultural y artístico. Valiéndose de aspectos de la geometría planteó metáforas de ella para hablar de la manifestación del arte y de su movimiento; ejemplo de esto es el uso del triángulo como modelo para concretar sus ideas. Pero cuando Kandinsky habla del espíritu que engendra el deseo de progreso, de avance y desarrollo, considero que en realidad está hablando de esa parte del *sentido de la finitud* con que el hombre (el artista), ante el caos, ante la inmensidad de la vida, de la muerte, ante la toma de conciencia de su finitud, se lanza a construir, a crear, a desarrollar a la humanidad como una prolongación de la vida.

Al relacionar ambas palabras, *trans* y *espíritu*, o *espiritual*, asocio sus significados en el sentido de algo que se traslada más allá, al principio general o esencia de una cosa. Desde la perspectiva que nos interesa en cuanto al arte de Rubem Valentim y otros artistas latinoamericanos, y la relación con la cultura ancestral precolombina, significa transferir el sentido de espiritualidad de nuestra cultura hacia el arte, a través de nuestra valoración y nuestras vivencias, partiendo de los remanentes arcaicos, de la religiosidad y de todo el legado cultural que todavía existe en documentos, códices y ruinas arqueológicas.

Empleo el término *transespiritual*, porque los artistas plásticos, durante el proceso de creación en el contexto de la concepción y elaboración de la obra, recurren a la melancolía, a *la nostalgia por el paraíso*, a la conciencia sobre *el sentido de la finitud* que propicia en el ser humano el deseo de ir más allá, de prolongarse a través de la construcción y recreación del mundo, de la vida. En esto, aunado al amor y a la valoración de las raíces culturales precolombinas, se pretende abstraer y proyectar aspectos de la esencia o substancia de la espiritualidad de los ancestros como elementos de la identidad, para relacionarlos con el sentido del espíritu de su época (local, nacional, regional y continental), y conjugarlos en función de la conceptualización de la obra artística. Para ello, el artista tiene que recrearlos en la simbolización, a fin de articular el sentido que le

dará a la obra en la medida que los diversos signos, formas y símbolos (con sus respectivos contenidos y transposiciones) se complementen, contrapunteen, yuxtapongan, etc.; así transforma y reactualiza artísticamente los signos-símbolos locales y nacionales, y logra configurar una obra que abarca aspectos del espíritu latinoamericano.

Esa traslación o transportación virtual de la religiosidad-espiritualidad de los ancestros latinoamericanos hacia el presente de estos artistas de América Latina, para ser conjugada en el arte, transforma el propio sentido del término *espiritual*; y como además los artistas parten del sentimiento sobre la religiosidad de sus antepasados, a la manifestación artística en que incurrieron o incurren (espontánea y esporádicamente, y de manera aislada) la denomino: *transespiritual*. Estimo que la intención de estos artistas no es simplemente recurrir al pasado, sino tratar las implicaciones que tiene el pasado en el presente, en cuanto a los valores y principios que nutren al sentido de *brasilidad*, *mexicanidad*, etc.

Llamo arte *transespiritual* a la manifestación artística pronunciada por los artistas latinoamericanos analizados en este trabajo, por ser obras que fueron elaboradas bajo un proceso creativo donde los símbolos, alegorías y sucesión de metáforas constituyen un desdoblamiento y una reactualización del sentir de la religiosidad de nuestras raíces culturales autóctonas, representada ésta de manera finita con la sensualidad de las líneas, formas y color; en el contexto de sus épocas (haciéndola interactuar con el pasado directa e indirectamente en la representación y designación del significado de la cosa misma).

En referencia a Rubem Valentim, digo que es *transespiritual* porque refleja algo nuevo, una nueva manera de concebir las formas de los signos-símbolos del *candomblé*, de ver o representar plásticamente nuestras raíces culturales, de valorar nuestra historia, nuestro sincretismo, y, simultáneamente, proyectando otro

sentido de nuestra realidad. Algo parecido sucede con los muralistas y los demás artistas estudiados. Rubem Valentim no sólo busca proyectar el sentir del espíritu de sus raíces culturales, sino también las hace interactuar con la esencia espiritual de lo popular de Salvador de Bahía, Brasil. Asimismo, busca expresar pensamientos enunciados en los arquetipos, utilizando metáforas a través de las formas visuales para proyectar su pensamiento sobre lo mítico y lo sagrado.

#### **4.3.1. Rubem Valentim y la religiosidad**

La religiosidad se basa en la fe, en la fe religiosa, pero la mayoría de los artistas latinoamericanos estudiados aquí no tratan de adaptar la fe religiosa al arte, sino más bien de armonizar su espiritualidad con el acto creador artístico, puesto que el espíritu que los alentaba (o alienta) era una forma de la religiosidad donde predomina la aceptación y la incorporación de nuestra realidad mítica, mágica y espiritual en relación con los antepasados ancestrales; esto refleja una autoafirmación del arte latinoamericano en lo autóctono. La espiritualidad en América Latina proyecta rasgos que conjuntan la religiosidad católica y la mítica-mágica africana e indígena, con lo cual conforman un complejo sistema de valores con arquetipos de las variadas culturas.

En el caso específico de Rubem Valentim, deduzco, basada en lo que se conoce de su experiencia, que a través del ritual en su proceso de creación artístico busca articular su vivencia mítica con la intuición para tratar de aflorar actos creadores artísticos cargados de religiosidad; de tal forma que, al relacionar la religiosidad con la creatividad artística, intenta ampliar el proceso de simbolización en la conceptualización de la obra, enriqueciendo su campo de concepción. Esa búsqueda y experimentación en la religiosidad y su deseo de transferirla simbólicamente al arte lo llevaron hacia el fenómeno de la *transespiritualidad*, el cual implica que el artista, por medio de esa conjunción de factores (la fe, el rito, los mitos relacionados con la intuición y la sensibilidad en la creación artística), intenta ubicarse más allá del presente (profano) y transmutar



las formas y el sentido mítico-religioso hacia la dimensión ultrasensible del arte, para proyectar el sentido (orden) oculto del mismo, y así plantear otro aspecto de la espiritualidad, otro contexto de su época a través de la semblanza de la religiosidad del ser como otra característica del espíritu del arte en el siglo XX en Latinoamérica.

En ese proceso de combinación y fusión de actividades (míticas-artísticas), se busca el desarrollo del pensamiento simbólico. Parecería que el artista estuviera consciente de la afirmación de Kolakowski, en relación con Mircea Eliade, acerca de que "el pensamiento simbólico pertenece en general y de una manera orgánica a la naturaleza de la vida espiritual"<sup>59</sup>. Sin embargo, considero que Rubem Valentim revivió el mito ancestral a través de los ritos del *candomblé*, no como la realidad viviente del primitivo o del indígena de su nación, sino como el fenómeno sincrético religioso-mítico-social que se dio en Brasil (con sus transformaciones), con una fe engendrada desde su infancia en Bahía, en Salvador, influido por el entorno y por su ascendencia africana. Esto le deja experiencias que él asimila hacia el contexto de su creación artística, y que repercuten en la generación de una obra con una carga religiosa-mítica-mágica que lo conduce hacia un arte transhumano, *transespiritual*.

Utilizo el término *transespiritual* porque esta palabra compuesta nos refleja que el proceso de creación en que incurre Rubem Valentim al relacionar los ritos religiosos, mágicos y míticos del *candomblé* con su ritual creativo artístico, es una acción, un éxtasis, una entrega al otro yo (al inconsciente, al inconsciente colectivo), una entrega y una fe por sus creencias religiosas-míticas. Podríamos decir que trasciende las fronteras de la condición humana, donde se articulan y se armonizan lo humano y la potencia numínica de sus raíces culturales ancestrales. Pero no hay que olvidar que Rubem Valentim también lleva la marca, la huella

---

<sup>59</sup> Leszek Kolakowski, *Vigencia y caducidad de las tradiciones cristianas*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 1971, p. 110.

asimilada de la cultura occidental (toda la orientación e influencia de los movimientos artísticos vanguardistas de este siglo con sus reminiscencias del pasado).

Este fenómeno por el que transita Rubem Valentim presenta algunas características similares con otros artistas de América Latina durante el siglo XX. Por ejemplo, cada uno trata de expresar el espíritu de su país, lo autóctono, lo cual lleva implícito, tácitamente, el planteamiento de una cultura estética de Latinoamérica. Esta coincidencia entre los artistas latinoamericanos con respecto al término *transespiritual* se da principalmente desde el punto de vista del contenido. De acuerdo con las formas y composiciones que manejan, cada cual es diferente, pero todos expresan con un sentido de valoración o revaloración de las culturas autóctonas de nuestros países. Estos artistas coinciden en el tipo de ideas u objetivos que persiguen con sus obras en cuanto al sentimiento sobre nuestras raíces culturales, sobre nuestro entorno sincrético mítico, religioso y espiritual. Por ejemplo, las obras de Carlos Mérida son diferentes a las de Rubem Valentim, Tarsila do Amaral, Wifredo Lam, etc. (cuestión evidente por el hecho de que ninguno de ellos creó un movimiento artístico, salvo el caso de los muralistas), pero todos ellos confluyeron casualmente en ese mismo sentido: el de la elaboración de una obra bajo un proceso *transespiritual*.

Como es obvio los artistas estudiados tienen sus puntos de encuentro común en la espiritualidad, al elaborar sus obras, teniendo en mente sus valores ancestrales frente a la realidad contemporánea. Todos ellos conjugan estos aspectos y los procesan trasladándolos y plasmándolos en las obras. Y como cada uno tiene sus propias experiencias y subjetividad, abarcan diferentes ángulos de la espiritualidad, con lo cual cada quien expresa su especificidad de la *transespiritualidad*, su sentido propio con respecto a sus arquetipos. Como ya mencioné, no se creó un movimiento artístico que promoviera y defendiera un arte o una estética *transespiritual*, y menos aún existió un manifiesto artístico en ese

sentido. Estos artistas sólo coincidieron, espontánea y aisladamente en el tiempo cronológico y en el espacio regional, en la consideración de las reminiscencias arcaicas de nuestros pueblos.

La mayoría de estos artistas latinoamericanos coinciden (aunque no en todos los puntos) en la idea de la identidad nacional y latinoamericana, en la valorización del indígena, negro y mestizo; en la esperanza y la visualización de una América Latina independiente, generadora de su propia cultura, y en la legitimación de sus valores nacionales ancestrales, en la espiritualidad (religiosidad) de nuestros pueblos, en nuestro sincretismo religioso, mítico y mágico, en nuestra necesidad del desarrollo en el devenir. Pero en parte debido a la geografía, la incomunicación o la falta de integración entre los países de América Latina, y a los problemas políticos, sociales, económicos, etc., estábamos limitados, lejos de la posibilidad de acercamiento que pudiera originar la toma de conciencia y la posible proposición de un pronunciamiento sobre la formación y aparición de una vanguardia internacional latinoamericana en la *transespiritualidad* del arte.

Lo mítico, religioso y mágico y los procesos de simbolización no sólo están presentes en el inconsciente colectivo de la vida popular cotidiana, sino también en las reminiscencias del pensamiento mítico en nuestras propias actitudes y expresiones estimuladas por las raíces culturales. De hecho, de acuerdo con Carl G. Jung<sup>60</sup>, éstos existen en la actualidad, y los tenemos tan cerca que forman parte de nosotros, de nuestra fantasía y realidad cultural étnica, de nuestra imaginación y de los sueños de grandeza de los héroes míticos.

---

<sup>60</sup> Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Editorial Paidós, 1995, España. En las páginas 47 y 49 explica que del estudio comparativo que hizo sobre el hombre primitivo y el moderno, observó que en relación a los sueños encontró *imágenes y asociaciones que análogos a las ideas, mitos y ritos primitivos [...] imágenes de esa clase son parte integrante del inconsciente y pueden observarse en todas partes [...] forman un puente entre las formas con que expresamos conscientemente nuestros pensamientos y una forma de expresión más primitiva*. Y este sentido de su planteamiento lo continúa desarrollando en diferentes partes de su libro como en las páginas 78, 79, 93 y 98.

Los procesos simbólicos en que incurrieron los autóctonos en el procesamiento del pensamiento mítico durante el desarrollo de ritos y mitos, y su consecuencia paralela en el psiquismo o emoción, dejó sus huellas, su herencia en la vida emocional e intelectual del latinoamericano contemporáneo. La espiritualidad es parte del romanticismo en América Latina, abarca lo mágico, lo religioso y lo mítico; igual que la manera de ser del latinoamericano, su pensamiento, sus creencias, su filosofía popular. Es que la espiritualidad del artista latinoamericano le permite abrirse a lo universal, partiendo de lo propio, de su propio origen: la inclusión de lo contradictorio en nuestra diversidad estética-artística por estar en lo barroco de nuestra identidad cultural-étnica, religiosa y mítica.

#### 4.3.2. Rubem Valentim y lo sagrado: aspectos antropológicos

Desde los tiempos arcaicos, el hombre ha utilizado símbolos. El pensamiento mítico ha sido manejado fundamentalmente con símbolos religiosos y mágicos, y el hombre se ha insertado tanto en lo real como en lo sagrado por medio de los actos fisiológicos fundamentales que transforma en ceremonias y ritos, convirtiéndolos en rituales, atribuyéndoles un valor espiritual. Esto es una tendencia general del *primitivo*, que, asimismo, convierte en *hierofanías* el ciclo lunar y aspectos de la vida (la iniciación sexual, social), en su esfuerzo por *ir más allá* de su condición humana y buscar proyectarse hacia el devenir.

Con el fin de ayudar en la comprensión de lo dicho anteriormente, estimo adecuado agregar que las hierofanías vienen a ser algo que manifiesta lo sagrado. Expresan a su manera una modalidad de lo sacro y un momento de su historia, al igual que una relación del hombre con lo sagrado. Hay *hierofanías* que tienen valores locales y otras universales; y, desde esta perspectiva, creemos que Rubem Valentim intentó hacer de su arte una manifestación *hierofánica*, en la que interactúan los valores locales y los universales sobre lo sagrado; esto se puede

observar cuando articula formas, signos y símbolos de diferentes religiones dentro de sus obras plásticas. Mircea Eliade comenta en su *Tratado de Historia de las Religiones*, que:

*es seguro que todo lo que el hombre ha manejado, sentido, o amado, ha podido convertirse en hierofanía. Se sabe por ejemplo que, en su conjunto, los gestos, las danzas, los juegos de los niños, los juguetes, etc., tienen un origen religioso: fueron alguna vez gestos u objetos culturales. Se sabe incluso que los instrumentos musicales, la arquitectura, los medios de transporte (animales, carruajes, barcos, etc.) empezaron por ser objetos o actividades sagradas. Se puede pensar que no existe ningún animal ni ninguna planta importante que no haya participado de la sacralidad en el transcurso de la historia. Se sabe igualmente que todos los oficios, artes, industrias, técnicas, tienen un origen sagrado, y se han revestido, en el transcurso del tiempo, de valores culturales<sup>61</sup>.*

Ahora, si Rubem Valentim en su actividad artística realiza acciones y procesos con los cuales proyecta actitudes ritualísticas, haciendo de su trabajo cotidiano un ritual artístico, influido por los mitos de sus raíces ancestrales, entonces yo me pregunto por qué Rubem Valentim no puede crear objetos artísticos que lleven esa intención, por lo menos como parte de su propuesta, ya que él contempla en su obra al *candomblé* como un aspecto del hombre brasileño en relación con la sacralidad. De acuerdo con el mismo Mircea Eliade,

*el simbolismo delata la necesidad que tiene el hombre de prolongar hasta el infinito la hierofanización del mundo, de encontrar sin cesar repeticiones, sustitutos, participaciones en una hierofanía dada, más aun: una tendencia a identificar esta hierofanía con el conjunto del universo<sup>62</sup>.*

---

<sup>61</sup> Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Ediciones Era, México, 1972, p. 35.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 400.

Así como la divinidad celeste cedió paso a formas dinámicas, eficientes y accesibles, y el hombre se impregnó más de sacralidad y realizó cambios en su experiencia religiosa, así Rubem Valentim buscó realizar cambios a las formas de los signos-símbolos del *candomblé*, transformándolos para tratar de incorporarles más elementos estéticos de su época a través del arte. Las revelaciones de naturaleza metafísica que observamos en mitos arcaicos, como el origen de la raza humana, la narración de lo sagrado y de sus antepasados, etc., son preocupaciones, deseos y propuestas que Rubem Valentim se plantea tácitamente con la proyección de su obra, como la esperanza en el destino del negro, el indígena, el mestizo y el blanco en Brasil, frente a las crisis económicas y políticas, frente a la existencia y la religiosidad.

En Rubem Valentim se arraigan las reminiscencias de las formas ancestrales primitivas, como el caso de las formas lunares, que podrían ser la influencia del ciclo lunar sobre la vida agraria, vegetal, celeste de las divinidades primitivas, o del simbolismo en los hombres por querer prolongar al infinito la hierofanización del mundo. Es que Rubem Valentim usó los mecanismos o funciones propias del proceso de simbolización, del pensamiento mágico-mítico de sus raíces ancestrales, y desde ahí desarrolló el pensamiento simbólico-sígnico que proyecta su identidad como latinoamericano, sincrético.

Rubem Valentim busca la regeneración de un *nuevo comienzo* con sus rituales en la creación artística, porque en las obras persigue la repetición de un gesto primordial, originario. No pretende que sus obras se conviertan en objetos sagrados, sino simplemente que sirvan para enviar mensajes para una mayor inclusión de estos signos-símbolos y de sus creyentes (blancos, negros, indios, mestizos) en el devenir de la realidad brasileña. Y además para simbolizar y desarrollar un nuevo lenguaje del espíritu del negro en mayor comunión con el indígena, el mestizo y el blanco.

He llegado a la deducción y a la conclusión de que el artista Rubem Valentim sí analizó y estudió los ritos y mitos y la religión (de África y Brasil en especial); y de que asimiló los mecanismos y funciones del mito, del rito, de las funciones del símbolo y del proceso del simbolismo mítico, para aplicar (conscientemente) el pensamiento y simbolismo míticos del primitivo en su actividad artística, porque él era un chamán, un sacerdote en la creación plástica. Por todo lo anterior, los artistas latinoamericanos relacionados con Rubem Valentim, proyectan juntos en América Latina un arte *transespiritual*. Después de realizar toda esta investigación y de llegar a conclusiones como éstas, podría deducir que la estética de Rubem Valentim es *transespiritual* en el sentido de una *brasilidad artística*.

Rubem Valentim no es un exégeta, sino un artista que buscó en los ritos-mitos, en sus vivencias religiosas-artísticas, las fuentes para desarrollar su talento en el arte, viajando por los pasajes de la religiosidad de su Brasil, logrando una comunicación entre el mito y el arte en función de la contemporaneidad, con lo cual proyecta una estética que reivindica lo sagrado, dándole validez al sentido de *brasilidad* en su obra. Ya que el pueblo brasileño, junto con su entorno, donde se observa en la cotidianidad la proyección inconsciente de las reminiscencias de los mitos ancestrales, son factores que asociados a la intención artística de Rubem Valentim, le dan validez a su *sentido de brasilidad*.

Mircea Eliade, refiriéndose al estudio sobre las religiones que realizó de las diferentes tradiciones de los pueblos y regiones del mundo, llega a la conclusión de que todos los simbolismos demuestran que el hombre necesita de lo sagrado, y que el sentido de la religiosidad, que viene a ser la espiritualidad volcada hacia lo sagrado, lo ayuda a rebasar de modo natural la condición humana. Si los ritos sacralizan la vida, entonces transformando la vida en un ritual podemos sacralizarla. Los artistas plásticos en su actividad diaria realizan un fenómeno muy

parecido al proceso iniciático del mundo mítico-religioso (o de iniciación religiosa ortodoxa), debido a que se involucran en rituales que los impulsan a una dinámica de transformación interior, que proyecta la prolongación de su ser y su expresión que metamorfosea su mundo interno (afectivo y cognoscitivo), y que propicia el desarrollo artístico-espiritual con una gran carga de religiosidad. Mircea Eliade afirma que "exactamente como la obra de arte, el mito es un acto de creación autónomo del espíritu: es por ese acto de creación como se opera la revelación y no por la materia o los acontecimientos que explota"<sup>63</sup>.

#### 4.4. LO TRANSESPiritUAL, UN PROCESO SIMBÓLICO-MÍTICO.

Del análisis realizado en este capítulo, se desprende que en América Latina, durante el desenvolvimiento del siglo XX, se ha dado la creación de obras artísticas que manifiestan la presencia de un arte simbólico-mítico que nos remiten hacia lo *transespiritual*, aunque desarrollado en puntos distanciados por la geografía del continente americano y ubicados en diversos momentos del tiempo de nuestra historia. Han surgido artistas que reflejan con sus obras un proceso *transespiritual*, pero sin representar formalmente a una corriente artística de vanguardia, dentro de ese término, o bajo ideas estéticas que no perfilan a un arte generacional claramente identificado con la *transespiritualidad*. Es un arte que aparece en Latinoamérica, en el que aflora ese contexto autóctono, mágico del mito y sus ritos en la religiosidad del ser en América.

Esto muestra el despuntar de señales vitales del latinoamericano en la religiosidad de su identidad mítica, sincrética, del mestizaje; lo vemos en la intención y sentido que reflejan sus obras, sus manifiestos y discusiones en el arte. Ahí es cuando veo cómo la diversidad siempre se ha estado manifestando en el arte y la vida del latinoamericano, cuestión a la que se han referido el

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 381.



maestro Juan Acha en sus libros de arte, así como el escritor Carlos Fuentes en el contexto de nuestra historia frente a la globalización de la economía<sup>64</sup>.

Esta deducción de la existencia de un arte *transespiritual* que se desarrolla dentro de lo simbólico-mítico de nuestras raíces culturales, también se ve si observamos los procesos creativos artísticos de estos artistas, donde se puede notar que en el proceso de abstracción en la concepción y elaboración de las obras (en el proceso de la imaginación visual, donde se da la transformación de los objetos y hechos, de la realidad en imágenes), y en su imbricación con el proceso de simbolización en el desarrollo de la idea y representación del contenido teórico-simbólico, en él se da un movimiento mutable que transita hacia la conceptualización y logro del concepto en las obras, que buscan representar las atmósferas o tiempo de los mitos.

Son dos procesos que se complementan en la búsqueda y proyección de la identidad brasileña, mexicana, cubana, uruguaya, etc., lo que constituye la latinoamericanidad en la religiosidad del ser, en la vivencia y revalorización de nuestras culturas ancestrales, recreándolas en el arte y la vida. Cuando el artista relaciona las sugerencias de los arquetipos colectivos de nuestras sociedades con nuestra conciencia y preconscious en el arte, con nuestra intuición e instintos en la creación artística y cultural, puede entonces conjugar en las obras de arte nuestro espacio-tiempo en la creación artística y nuestra cultura. Y, en este sentido, considero que por la amplitud de ese contexto nuestra riqueza cultural es todavía virgen para la creación en el arte latinoamericano.

---

<sup>64</sup> Ver los textos de Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, UNAM, México, D. F., 1994, p. 13; y *Arte y sociedad: Latinoamérica*, F.C.E, México, D. F. 1981, p. 499. En estos libros Juan Acha hace referencia que la diversidad y el mestizaje en Latinoamérica están imbricados en el arte popular; de cómo se entrelazan los sustratos míticos, la iconografía católica, indígena y africana en nuestro arte. Ver también Carlos Fuentes, *Por un progreso incluyente*, ed. Instituto de Estudios Educativos y Sindicatos de América, México, D. F., 1997, p. 92. Este escritor también incide en el sentido de la diversidad en nuestros países, como por ejemplo cuando menciona que *las culturas nacionales se han formado a partir de encuentros con la diferencia*.

En cambio, relacionando y comparando a estos artistas latinoamericanos con el artista portugués José de Guimaraes resalta una gran diferencia (aunque este artista trabaje con la misma temática o mitos como con el caso de la cultura y tradición mexicana), no sólo en la estructuración (técnica) de las formas y su distribución en la organización de sus obras, sino también en la manera de tratar o procesar las ideas, y en el sentir y vivir nuestras reminiscencias mitológicas; porque se observan en sus obras las marcas de su propia cultura, de su historia europea, de las grandes influencia de sus vanguardias, pero en simbiosis o en ósmosis con lo estético-artístico latinoamericano. Con esto no estoy negando el gran valor de sus obras artísticas; es similar al caso de Henry Moore. Pero esta cuestión es evidente, porque los latinoamericanos no sólo pertenecemos a esas raíces culturales ancestrales, sino que también vivimos todavía bajo las influencias de las reminiscencias de nuestros mitos y de su religiosidad, que todavía perviven como remanentes en la sociedad actual.

#### **4.4.1. Aspectos simbólico-míticos**

En este inciso abarco el estudio de los aspectos mítico-religiosos relacionados con el arte que tiene injerencia en algunos ángulos de lo simbólico en la manifestación artística en América Latina. Busco llegar a un sentido global-integrador de esta región del continente, con el fin de lograr una visión más amplia sobre lo que ha concretado Latinoamérica en este tema, y así analizar el arte en este siglo desde esa perspectiva. Para ello parto de los artistas seleccionados de diversas regiones de América Latina, analizándolos en relación con el artista brasileño Rubem Valentim, de tal forma que se puedan observar y evaluar las diversas participaciones aisladas (temporal y geográficamente) de estos artistas en nuestro continente, en cuanto a cómo se engloban dentro del mito y la espiritualidad; esto propicia el pronunciamiento de otro tipo de simbolismo, cargado de la religiosidad del ser latinoamericano, al cual he denominado como *arte transespiritual*.

Es otro tipo de simbolismo, porque dichos artistas latinoamericanos desarrollan un proceso simbólico en el arte que parte de la valoración de los mitos y ritos de la cultura precolombina como una raíz de la identidad actual, que toca la religiosidad y lo espiritual de nosotros; y con ese sentido de identidad-nacionalidad que se arraiga en lo plural del mestizaje, en el sincretismo religioso-social, en lo dialéctico del antagonismo de nuestra realidad, en la valoración de la síntesis de las diferencias en la universalidad del arte y del ser en el espacio-tiempo de América, este simbolismo termina por crear rupturas contra el eurocentrismo.

Al analizar las diversas propuestas de estos artistas como parte de la totalidad de América Latina, encuentro que, en general, manifiestan lo mítico dentro de un contexto de religiosidad, con un simbolismo que proyecta la espiritualidad de la cosmogonía de estos territorios, de las raíces culturales ancestrales que encuentra su universalidad en Latinoamérica. Pero este simbolismo, no es más que la manifestación de un proceso *transespiritual* en el arte.

Normalmente, en estas obras se sienten esas atmósferas que tienen que ver con lo mítico, con el tiempo remoto de la ancestralidad de la vida, de lo primitivo; se siente la ambigüedad que deja el tiempo, como si fueran señales de lo arcaico, como si el tiempo dejara sus metáforas para que se deslizaran en nuestra imaginación. Los símbolos son términos "que representan algo ambiguo, desconocido u oculto para nosotros que representa algo más que su significado inmediato y obvio, tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado [...] que yace más allá de la razón"<sup>65</sup>. Es por esta causa que las religiones usan el lenguaje simbólico, y que el arte permite abrir alternativas de desarrollo conceptual y ampliar un abanico de

---

<sup>65</sup> Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 20.

sugerencias y posibilidades. El inconsciente genera constantemente nuevas ideas y pensamientos, y

*nuestra vida onírica [...] es el suelo desde el cual se desarrollan originariamente la mayoría de los símbolos [...] todo lo que hemos oído o experimentado puede convertirse en subliminal, es decir, puede pasar al inconsciente [...] nuestras impresiones conscientes, en realidad, asumen rápidamente un elemento de significado inconsciente<sup>66</sup>.*

Por eso es que los contenidos conscientes traen imbricados una penumbra de incertidumbre y proyecciones inconscientes. Esto motiva que artistas como Rubem Valentim asuman la valoración de los mitos. Por medio de creencias, de ideas y propuestas estéticas y/o de ritos, se impregnan de esas percepciones, y las reacciones de esos fenómenos las trasladan a la realidad de sus mentes, de sus imaginaciones, para ser absorbidas y procesadas subliminalmente. De acuerdo con María Noel Lapoujade<sup>67</sup>, entrarían a una actividad temporal dirigida al porvenir, transgrediendo y configurando vínculos entre todos los elementos para sugerir o catalizar procesos de reflexión, de síntesis o de utopías, que son bien aprovechados en el proceso de creación artística. Esta situación puede desembocar en la activación del acto y proceso creativo artístico, ya que el acto de creación, como afirma Chungtar Chong López,

*se origina y se desarrolla como una fenomenología, donde concurren una multitud de elementos y variables psíquicas-biológicas (emociones, sentimientos, deseos, angustia, etc., y las correspondientes funciones orgánicas) que al concurrir en el fenómeno de la creación artística, conforman una especie de coyuntura emocional-orgánica-pragmática, que a su vez, tiene incidencia en la cognición; o por lo contrario puede*

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>67</sup> Ver María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Edit. Siglo XXI, México, D. F., 1988; quien en este texto realizó un amplia investigación analítica sobre la imaginación y sus procesos o actividades múltiples; partiendo de la filosofía analiza la complejidad del ser humano ante la percepción, abstracción, conceptualización y creación de las imágenes, cuestión que tiene mucho que ver con la creación artística.

*darse que la coyuntura sea teórica-abstracta-psíquica, con incidencia en lo práctico; y después del caos en las contradicciones y empatía entre las variables concurrentes, de las posibles correlaciones, fusiones por asociación, contraste, desplazamiento y sustitución; se empieza a obtener la estructuración de una imagen global, una síntesis de la idea, del contenido, de la composición de la obra, etc., y se da paso a la respuesta<sup>68</sup>.*

En este contexto se encuentran normalmente los artistas, y cuando logran traspasar los límites de la conciencia y se dejan guiar por la intuición, pueden alcanzar la armonización idónea con el medio ambiente o con la actividad; y si esto lo logran en un proceso de sensibilización artístico relacionado con los aspectos de los ritos, mitos y religión precolombinos, entonces lo usan estimulados por los arquetipos ancestrales, que les propician captar y proyectar la religiosidad o espiritualidad que desean expresar en sus obras.

Además, el fenómeno, el hecho histórico-religioso y su significancia contenida en el objeto (en el signo-símbolo), le otorga un alto valor al ser descontextualizado de su estado anterior, natural-original, y recontextualizado en el ámbito religioso-mítico, proyectando (incorporando) un nuevo significado y una nueva presencia que los hacen renacer como signos-símbolos. Con ello se les asigna la representación de un contenido etéreo, intangible, religioso y mítico. Dicho fenómeno es otro hecho en el cual incurren los artistas en sus procesos de creación, y más aún si sus propuestas están afinadas en elementos míticos de sus culturas ancestrales. En palabras de Aniela Jaffi: "Los misterios del artista moderno no son muy diferentes a aquellos de los antiguos maestros que conocían el espíritu de la piedra."<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Chungtar Chong López, *Consideraciones sobre la interrelación de las artes en función de la educación artística*, (Tomo I) Una visión psicopedagógica, Tesis de Maestría en Artes Visuales, ENAP/UNAM, 1996, México, pp. 131 – 132.

<sup>69</sup> Aniela Jaffi, "El simbolismo en las Artes Visuales", en Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 234.

Los artistas analizados no buscaron ni buscan elevar sus obras como símbolos de la espiritualidad de su tiempo; sin embargo, de acuerdo con mis deducciones, inconscientemente lograron plasmar un arte donde se puede observar que, a causa del sentido de religiosidad, honestidad y autenticidad ante la identidad, se compenetraron con sus raíces ancestrales y ritualizaron el arte, sublimaron y trasladaron aspectos del sentir de la representación de la espiritualidad de sus antepasados, de sus orígenes, hacia el arte de este siglo. Además, expresan su visión interna de la vida en la religiosidad del ser latinoamericano.

Los artistas, con la actividad de abstracción y simbolización, de descontextualización y recontextualización de los objetos, lugares, realidades, fenómenos y sus representaciones, así como con el desarrollo conceptual de la idea estética-artística, fueron reasignando nuevos valores al significado de los objetos, con lo cual procedieron de manera igual a los rituales o magia de los primitivos al otorgarles otra fuerza, otra dimensión para proyectar la significación espiritual del objeto artístico, y, por lo tanto, darles una nueva vida, un nuevo valor y espíritu.

Aquí encuentro que los artistas logran en sus obras, que las reminiscencias de los sentimientos religiosos-míticos-mágicos de las raíces ancestrales indígenas, negras y europeas, junto con los sentimientos estéticos y la expresión artística, se conjuntan y proyectan la espiritualidad del latinoamericano, su iconografía, las formas y contenidos de los ritos y mitos precolombinos. Lo simbólico es propio de los primitivos y del arte, porque ambos procesan dinámicas del pensamiento y la imaginación donde los símbolos cumplen un papel importante en la atribución y significación de objetos, formas, etc., ya que "el símbolo es propio de la manera intuitiva y sensitiva de aprehender las cosas"<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, Editorial Monte Ávila Latinoamericana, Caracas Venezuela, 1991, p. 281.

Si considero los planteamientos teóricos sobre el símbolo y los mitos, encuentro que "nuestro pensamiento conoce los mismos procedimientos que el de los primitivos"<sup>71</sup>. Entonces, se puede pensar que normalmente los artistas en su actividad incurren en procesos paralelos donde la acción de simbolizar conlleva la activación del procesamiento del pensamiento mítico (producto de los arquetipos) y simultáneamente del artístico, debido a que conjuga ambos procesos en función de la obra; y más aún, si es un artista que trabaja con sus raíces culturales ancestrales buscando su identidad y valores locales o universales.

#### 4.4.2. Rubem Valentim y lo simbólico

Otro aspecto que hallé en Rubem Valentim y en otros artistas latinoamericanos, es que en sus procesos de creación artísticos todos inciden en proceso psíquicos-simbólicos donde asocian formas-signos-símbolos para buscar expresar las cosas inexpresables de la identidad latinoamericana; y desde este ángulo puedo decir que incurren en la metáfora para proyectarse simbólicamente.

Lo anterior, lo simbólico, se puede sustentar con la tesis que maneja Tzvetan Todorov en su libro *Simbolismo e interpretación*, a pesar de que orienta su análisis al simbolismo lingüístico. Considero que Todorov se adapta al contexto de las artes plásticas, como por ejemplo cuando menciona que "un texto, o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto"<sup>72</sup>. Aunque Todorov se refiere al campo lingüístico, es un razonamiento que se puede aplicar al de las artes plásticas, porque también lo encontramos en las obras artísticas de Rubem Valentim, que expresan ese sentido indirecto a través de la subestructura oculta

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>72</sup> Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, Editorial Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1992, p. 19.

en sus obras (o en el orden oculto del arte del que habla Anton Ehrenzweig<sup>73</sup>) en la simbolización de sus plegarias, a las cuales proyecta con los signos-símbolos del *candomblé*.

Pero si analizo las obras de Rubem Valentim en un plano literal, no detecto fácilmente al marco ideológico que está sugerido indirectamente, pues no sólo está el sentido oculto en la obra de arte, sino también la intención de proyectar sutilmente mensajes políticos-religiosos que dignifican al negro, al indio y al mestizo, aprovechando las implicaciones religiosas-míticas que se desprenden de las formas, signos y símbolos (y de sus conjunciones) del *candomblé*. De ahí que sea una obra que, por el procesamiento simbólico a la que es sometida en su concepción y elaboración, permite la transposición y valoración de la espiritualidad de sus antepasados, lo cual, a su vez, origina que sea una obra artística que podría denominar *transespiritual*.

Esta es una de las razones por las cuales Rubem Valentim busca, en su obra, interactuar con los arquetipos de su país, con el pensamiento mítico que subsiste en el saber compartido de la comunidad con su memoria colectiva. Esto lo provoca con los signos-símbolos que tienen raíces en los arquetipos colectivos del pueblo brasileño; y, de esta forma, sustancializa el significado que refleja su obra artística y lo inclina a asumir un aspecto del *sentido de brasilidad* en su obra.

---

<sup>73</sup> Antón Ehrenzweig, *El orden oculto del arte*, editorial Labor, S. A., España, 1973. Estudia las intancias psíquicas del ser humano en el desarrollo del artista, llega a la conclusión que en el inconsciente está la razón por la cual el artista proyecta en la obra *el orden oculto del arte* o que la obra de arte tiene una subestructura oculta producto del inconsciente. Para obtener esa conclusión tuvo que realizar una serie de investigaciones que abarcan a Freud y otros estudiosos, apoyándose en el funcionamiento del aparato psíquico, en el proceso de creación artístico, en las experiencias de diversos artistas, en la reflexión sobre la creatividad, etc., nutriéndose de la filosofía y la psicología; como por ejemplo, partiendo de Freud analiza los sueños y el sentido oculto en ellos (la compleja subestructura inconsciente que traen); y dice en la página 29 que *las visiones oníricas como las que tenemos en estado de vigilia derivan su plasticidad de su inconsciente subestructura [...] la calidad plástica de un espacio pictórico se puede considerar como signo consciente de una vasta subestructura, inconsciente, de la obra pictórica.*



Por otra parte, podría decir que Rubem Valentim utiliza la función de la parábola, porque sus obras expresan varios sentidos directos e indirectos, donde la evocación de un objeto, imagen o tiempo, a su vez, evoca otro, y cuando relacionamos o integramos a los diferentes sentidos obtenemos una visión global de su estética y del contenido que trata de proyectar.

Pero más que la parábola, Rubem Valentim usa la evocación simbólica que es fundamentalmente múltiple, ya que las resonancias que provocan sus obras en el espectador son diversas, de acuerdo con el ángulo en que éste se ubique, de las preferencias e intereses que profese o de qué tipo de arquetipo esté incidiendo en los efectos estéticos que producen sus obras en el público, por lo que éstas se convierten en factores desencadenantes de asociaciones en otros planos.

Rubem Valentim profundizó en la semiótica, pues ella le permitió entrar más de lleno en la búsqueda (esa síntesis que siempre proyecta con sus formas-signos y crea el alfabeto kitónico). La semiótica le sirvió en los procesos de abstracción-construcción de la obra, con el manejo de lo teórico-abstracto-mítico en la resignificación de los signos-símbolos del *candomblé* en la comunicación estética, con los que abarcó la esencia de esos parámetros o símbolos en el arte.

*La mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión en las creencias y ritos del hombre primitivo [...] dependemos de los mensajes que transmiten tales símbolos y nuestras actitudes y nuestra conducta están profundamente influidas por ellos*<sup>74</sup>.

Esta es una función natural del ser humano que Rubem Valentim buscó usar para continuar desarrollando los signos y símbolos del *candomblé*, y no sólo

---

<sup>74</sup> Joseph L. Henderson, "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 107.

para buscar que el ser brasileño fuera recreado con dichos símbolos, sino también reforzar esos sentimientos sobre el simbolismo del renacer ante la esperanza por el devenir. Valentim trató de penetrar lo más profundo posible en los símbolos culturales (de acuerdo con los términos y criterios de Carl Gustav Jung) de su sociedad, intentando captar esa parte de lo original, de la numinosidad o *hechizo* que todavía poseen; y por lo tanto, se fue más allá de los símbolos naturales y quizás de las variaciones de las imágenes arquetípicas, tratando de llegar al fondo de las raíces arcaicas de su pueblo; como queriendo liberarlo de la represión psíquica a que ha sido sometido por la civilización, y para que no continúe como una sombra oprimida.

Valentim buscó esto a través de su conocimiento sobre los ritos del *candomblé*, que están intrínsecamente imbricados con el proceso de creación de su obra artística. Realizó esa búsqueda no por medio de los sueños (en el contexto de los psicólogos), sino más bien por experiencia ritualística-mística, que ya desde niño conocía y experimentaba con su madre en Salvador de Bahía; esto orientó su búsqueda artística con las propias herramientas de los ritos-mitos del *candomblé*.

Rubem Valentim usa los signos-símbolos del *candomblé* no para cubrir simplemente con formas al espacio pictórico-escultural, sino para desnudar su interior (sus sentimientos estéticos, religiosos, etc.) en el arte; los usa como su propia voz interior; se apropia de ellos y simultáneamente del lenguaje natural de su pueblo en el sincretismo religioso, para proyectar en sus obras los gestos del lenguaje popular, buscando reflejar el sentimiento del alma del brasileño, la expresión de su espíritu. Estos signos-símbolos los hace gravitar en el ámbito artístico del geometrismo, el universalismo constructivo, el concretismo, el neoconcretismo, la *antropofagia* y el estructuralismo: elementos sustanciales de su contemporaneidad artística. Así, los referentes y significados religiosos-míticos

los transfiere al arte sin excluir sus puntos de origen, y tiende a hacerlos más polisémicos, como preparándolos para un acto global de comunicación.

Es importante la encadenación armoniosa que hace Rubem Valentim en su propuesta artística-estética, al conjugar las ideas míticas religiosas con sus ideales políticos; así como también los elementos del constructivismo con lo simbólico y lo espiritual; lo ancestral con la actualidad; la miseria con la belleza de la vida y el espíritu; la intuición con lo racional; la vida con la muerte. Ahí está otra gran riqueza de la cual él parte para elaborar sus obras, porque en todos esos contextos se procesan diferentes modos de lograr la conceptualización y/o simbolización que se requiere en cada obra, y que a su vez, se combinan conjugándose para concretar las obras de Rubem Valentim. Por ello este artista entra en su quehacer en un proceso de simbolización sucesiva que lo lleva a la estructuración de una obra *transespiritual* ante su propuesta estética, a pesar de que él sea un mestizo brasileño que busca ubicarse en el *gran tiempo* ante la densidad simbólica de los símbolos, mitos y ritos del *candomblé*.

Rubem Valentim se sirve del arte para representar simbólicamente los mitos ancestrales; él busca sus raíces ancestrales en los mitos y ritos del *candomblé*, pero busca no porque haya perdido el mito (como lo entiende Rollo May con respecto a Norteamérica, en su libro *La necesidad del mito*)<sup>75</sup>, sino porque pretende extender más sus influencias en función del desarrollo del ser brasileño y del *sentido de brasilidad*.

---

<sup>75</sup> Rollo May, *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona, 1992. Estudia la presencia de los mitos en el hombre de hoy (se refiere principalmente a Estados Unidos de Norteamérica) desde el campo de la psicoterapia, para mostrar la necesidad actual de acudir al mito en función de la salud mental; por considerar que le daría fuerza y significación a la vida; ya que los mitos traen consigo valores de la sociedad, de los arquetipos y por ser ellos puentes que comunican al inconsciente con la conciencia, y le dan sentido a la identidad. Comenta en la página 92, que los problemas de la soledad, de drogas, son producto de que la gente, separada de la tradición y marginada de la sociedad, se encuentra sola, sin mitos que la guíen; desconectados del pasado y del futuro, vivimos como suspendido en el aire. Pero él se refiere al mito de los pioneros que masacraron al indio, al del Oeste; a los mitos del héroe que se manejan en el cine y la televisión.

De acuerdo con Carl Gustav Jung, el hombre contemporáneo presenta una notable falta de introspección que lo conduce hacia el despliegue de la neurosis<sup>76</sup>. Esto es uno de los propósitos que consciente o inconscientemente busca Rubem Valentim: tratar de recuperar la reflexión y la introspección en su sociedad con el uso de los signos y símbolos del *candomblé*, a fin de que las personas reflexionen y penetren más en sus raíces culturales ancestrales en busca de equilibrar más la voluntad y la conciencia con el inconsciente, de tal forma que se reencuentren consigo mismas en el devenir de la historia del Brasil, y su conciencia no continúe separándose más de sus instintos básicos de seres humanos. Es otra manera de evitar que el hombre se siga fragmentando en su interior, porque "nuestro mundo (...) está disociado como un neurótico"<sup>77</sup>.

#### 4.4.3. Rubem Valentim y su alfabeto kitónico

Rubem Valentim, conocedor de la cultura africana, de los mitos y ritos ancestrales, conscientemente busca realizar o sugerir transformaciones, con sus obras y su alfabeto kitónico (ilustración 17), en el *candomblé*, desde el punto de vista visual, algo parecido a lo que se dio con las sustituciones de dioses y mitos. Por ejemplo, la sustitución entre divinidades agrícolas y divinidades telúricas arcaicas en el desarrollo histórico de la humanidad obedeció en general a la necesidad de desarrollo del hombre frente al sentido de la finitud; mientras que en Rubem Valentim esto obedece al sentido humano y a la solidaridad con sus hermanos brasileños frente a la realidad social, económica, política y cultural que todavía se vive en Brasil. Él quiso inyectar esperanza y deseo de futuro al negro, indígena y caboclo, y en general al brasileño, de una manera sublime, simbólica espiritual en el arte.

---

<sup>76</sup> Joseph L. Henderson, "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 82.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 85.

Este proceso lo trata de desarrollar en sus obras a través de un alfabeto kitónico, en el cual transforma la iconografía del *candomblé* en el contexto del arte y la presenta como parte del *sentido de brasilidad* en su obra. Menciono esto porque en su obra y en su manifiesto artístico (doc. Ilustración II) se advierte que los aspectos teóricos narrativos y los procesos históricos del desenvolvimiento de los mitos y sus signos-símbolos, son analizados y asimilados por él en función del desarrollo de su obra plástica. Es que Rubem Valentim hace de su actividad artística un proceso de conjunción de procesos, en el que usa las vivencias de los ritos-mitos del *candomblé* como proceso de entrega a la realidad mítica-arquetípica de su pueblo (en especial de Bahía, de Salvador, su lugar natal); como fundamento para sustentar su creación artística; como proceso de sensibilización; como fuente de energía de su creatividad y espiritualidad; como elemento activador de las pulsiones del inconsciente; como generador y provocador de la conciencia colectiva; como sustancia de su propio espíritu. Esto viene a ser un proceso para lanzarse al infinito de la religiosidad y concretarlo en lo finito del arte, durante la simbolización del objeto artístico.

Rubem Valentim, con este proceso, parece que busca entrar y conjugarse con la expresión mítica de las intenciones primordiales (del origen), para así proyectarse en sus obras con toda una expresión de vida (como opina Ferreira Gullar) y de misterio. Valentim viene a ser un narrador pictográfico, un mitopoeta de sus creencias al ser un revivificador de los mitos ancestrales brasileños, del sincretismo religioso del *candomblé* en Brasil. Sus formas, signos y colores proyectan en sus obras ese tránsito (de los signos-símbolos y de sus mensajes) hacia la transformación de mitos, y la formación de su propio código: el *alfabeto kitónico* en el contexto del arte. Este *alfabeto kitónico* es lo que lo proyecta como un mitopoeta.

Valentim, a través del desarrollo de su obra, intentó ir al origen de las cosas, de la vida, intentó conocer el proceso del pensamiento mítico, de la

vivencia estética-religiosa del brasileño. Trató de recuperar en su creación artística no sólo las atmósferas, signos y símbolos (valores y contenido) de los ritos-mitos de sus antepasados, sino también revivirlos en su normal desarrollo. De allí que invente su *alfabeto kitónico*, que es la transformación de los signos-símbolos del *candomblé* en el arte.

Lo señalado aquí nos permite afirmar que los mitos y ritos, en su representación y vivencia actual, forman parte de una de las fuentes importantes de la creación artística. Y que los artistas ubicados en ese contexto han contribuido o buscan contribuir con la transformación y actualización del mito a través de la vivencia estética y su creación. Por lo tanto, artistas como Rubem Valentim (consciente o inconscientemente) asumen el desarrollo del mito por medio del arte, sustituyendo ellos a los sacerdotes, y el mito gana terreno en el campo artístico en el desarrollo espiritual de la sociedad, con lo cual es posible asumir nuevos valores dentro del arte.

#### **4.4.4. Proceso de simbolización**

Si reflexionamos sobre la cercanía que existe entre los procesos de creación artísticos y los procesos de simbolización en cuanto al rito-mito de los indígenas, veremos que se comunican a través de metáforas poéticas, por lo cual es una comunicación simbólica (donde proyectan sus visiones con el sentido religioso-mágico), cuestión que refleja el funcionamiento de un proceso similar al de la actividad artística, especialmente en la comunicación estética.

Por otro lado, así como los primitivos cargaban de sacralidad a los objetos y espacios para transformarlos en sagrados, teniendo que realizar ritos y ceremonias, los artistas para elaborar una obra de arte, tienen también que ejecutar un proceso que en realidad es un ritual encaminado a plasmar lo sublime en el arte, al cual impregnan con su propia religiosidad o espiritualidad. Entonces se puede decir que los artistas de hoy, para desarrollar una obra, recurren a

procesos (psíquicos y biológicos) parecidos a los que usaban los primitivos en los ritos y mitos. Esto suena lógico, debido a que ambos están en un proceso de creación, aunque en contextos diferentes tanto en el tiempo, espacio y contenido o intención.

Ahora, si conjunto la forma como se desarrolla el acto creador y el proceso de creación artístico, y observo sus manifestaciones en comparación con los aspectos de las funciones de los arquetipos de Jung, y con las maneras como los antropólogos explican o describen el mito y los ritos, encontraremos que presentan una gran similitud; porque así como el primitivo vive el mito como una realidad presente, actual, donde abre una abertura en el tiempo y se ubica en el espacio original (en otra dimensión mental-emocional); así, los artistas tienen que entregarse a la creación, al acto creador artístico, y atravesar las fronteras de la conciencia para trasladarse a otra dimensión, más allá de la superficialidad, y desentrañar lo oculto de su propia realidad, de sus deseos inconscientes (como si fuera un acto mágico), y dejarse guiar por la intuición para concebir la obra artística.

Los artistas se entregan con fe, con pasión, con la fantasía de los deseos (igualmente se entregan los primitivos al rito-mito), como si fueran primitivos entregados a sus creencias, a su fe, realizando, actualizando, repitiendo el mito a través de los ritos. Esta semejanza nos permite decir que los primitivos eran artistas natos y que los artistas de hoy parece que acuden al *eterno retorno*, y que además lo que están haciendo es desarrollar las funciones de los arquetipos de los que habla Carl G. Jung. Con relación a la semejanza entre los primitivos y los artistas que acuden al *eterno retorno*, hay que señalar diferentes comentarios de autores que ayudan a explicar este criterio, como Jung, quien afirma que

*el arquetipo es una figura que, ya sea "demon", hombre o proceso, se repite a lo largo de la historia allí donde se ejerce libremente la fantasía*

*creadora. Por ello es [...] en cierto sentido el resultado formulado de innumerables experiencias típicas de nuestros antepasados [...] el proceso creador [...] consiste en una vivificación inconsciente del arquetipo y en un desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada. La conformación de la imagen primigenia es en cierto sentido una traducción al lenguaje del presente*<sup>78</sup>.

Esto es reforzado por Marie-Louise von Franz, quien se refiere al comentario que una abad tibetano le hizo a Jung, en cuanto que

*el mandala sirve como propósito para restablecer un orden existente con anterioridad [...] Lo que restablece el antiguo orden, simultáneamente implica cierto elemento de creación [...] El proceso es el de la espiral ascendente que va hacia arriba mientras, simultáneamente, vuelve una y otra vez al mismo*<sup>79</sup>.

En parte Jung y Marie-Louise están refiriéndose al proceso cíclico que tiene ver con el *eterno retorno* como lo consideran los antropólogos e historiadores. Sólo que además de relacionar el psicoanálisis con el proceso de creación artístico, lo integran también en el contexto de la antropología y de la historia, en el ángulo del procesamiento y significación que viene implícito en los ritos y mitos de las sociedades primitivas. Porque ahí se nota cómo se regresa a lo primigenio a través de los arquetipos, y por lo tanto se incide en el *eterno retorno*, sólo que los artistas lo hacen en el ritual de su creación artística, o, metafóricamente, en el arte, y más aún cuando trabajan con los arquetipos de sus raíces culturales ancestrales precolombinas.

---

<sup>78</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*, Editorial Trotta, S. A. Madrid España, 1999, pp. 73 y 74.

<sup>79</sup> Marie-Louise von Franz, "Conclusión. La ciencia y el inconsciente", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1995, p. 225.



Ahora, desde la antropología o la historia los investigadores dicen que las sociedades primitivas hacen revivir el tiempo de los antepasados, del origen, por medio de ritos y mitos del *retorno al origen* o del *eterno retorno*, como una necesidad del ser humano de realizar los arquetipos. De esa forma rebasan la condición humana afincándose en la religiosidad de sus raíces culturales. Como diría Mircea Eliade, los ritos colectivos sobre mitos cosmogónicos benefician a la sociedad porque sirven para reactualizan a los mitos, "la comunidad se renueva en su totalidad, recobra sus fuentes, revive sus orígenes."<sup>80</sup>

En ambos mitos se persigue la renovación cósmica como una reiteración de la cosmogonía. Los primitivos creaban un tiempo circular, así reiteraban la recreación del mundo en los rituales. Por eso es un constante comienzo y recomienzo que

*en suma se cree en la posibilidad de recuperar el "comienzo" absoluto, lo que implica la destrucción y la abolición simbólica del viejo mundo. El fin está, pues, implícito en el comienzo, y viceversa [...] pues la imagen ejemplar de este comienzo, que está precedida y seguida de un fin, es el año, el tiempo cósmico circular, tal como se deja sentir en el ritmo de las estaciones y la regularidad de los fenómenos celestes<sup>81</sup>.*

Parece que los artistas actuales se introducen en el *eterno retorno* cuando vuelven a usar al proceso de simbolización del pensamiento mítico, a las atmósferas míticas de los antepasados. Esto justifica el por qué artistas como Rubem Valentim y los demás artistas latinoamericanos analizados en este trabajo hayan buscado, o buscan, penetrar en las atmósferas y variados ángulos de los

---

<sup>80</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Editorial Labor, S. A. Colombia, 1994, p. 42.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 57.

ritos y mitos, para retroalimentarse de sus raíces culturales ancestrales, y volver a pronunciar valores de sus culturas autóctonas.

Por otra parte, también se puede agregar que esas acciones realizadas por los artistas latinoamericanos, como por ejemplo Rubem Valentim, no sólo obedecía al deseo de lograr una sensibilización con el sentir de la religiosidad de su cultura y proyectar en sus obras ese sentido religioso que caracteriza a América Latina; sino que, además, significa recurrir a sus raíces ancestrales para alimentarse de las reminiscencias espirituales de sus culturas míticas, y transformar o transmutar sus formas-signos-símbolos, trasladándolos al presente como si fuera un rito autóctono, y así tratar de producir un fenómeno *transespiritual* del sentir de sus arquetipos.

Es interesante observar al proceso de simbolización en el que incurre Rubem Valentim para desarrollar su obra artística. Éste refleja la dinámica a través de la cual desarrolla su vida en la creación; en él podemos notar cómo va incorporando diferentes aspectos de su Brasil (signos-símbolos, atmósferas y contenidos de los ritos ancestrales, el espíritu de su época, etc.), los cuales analiza, procesa, transforma y armoniza en las composiciones de sus obras emblemáticas.

Un ejemplo que es resultado de ese proceso simbólico vendría a ser el *alfabeto kitónico*, que a su vez representa otro factor importante que refleja el *sentido de brasilidad* en su obra. Las formas-signos que conforman a dicho *alfabeto kitónico* son, por un lado, una especie de emblemas (en que cada imagen tiene un significado) y por otro, de símbolos-signos que traen como referente a la cultura nativa afro brasileña del *candomblé* (los cuales son una constante en su obra). Éstos se originan (los signos-símbolos de su alfabeto) como producto del proceso de transformación que realiza Rubem Valentim cuando los recrea, reconceptualizándolos en el proceso de simbolización. Valentim logra su

metamorfosis no sólo apoyándose en los elementos de la actividad artística, sino que además allí imbrica a esos elementos con las sugerencias que percibe de su época (como por ejemplo el constructivismo y el concretismo) y del proceso dialéctico del desarrollo histórico del Brasil. Al contextualizarlos en el arte actual es como si usara a la historia como metáfora en la actividad artística.

En ese sentido, parece que Valentim buscó concretar un resultado similar (pero en lo artístico) a lo ocurrido con los signos-símbolos del *candomblé*, los cuales se originan de la dinámica del proceso coyuntural que se vivió en los choques culturales, desde la conquista, la colonización y el desarrollo de la República del Brasil, en los que se fueron conformando e integrando contenidos y formas de los símbolos-signos del *candomblé*. Cuando se mezclan lo indígena, lo negro y lo europeo, estos elementos se fusionan, se relacionan, se asocian, se integran, se amalgama la sensación espiritual de los significados, de la realidad cosmogónica y el sentido de religiosidad de la vida de las diferentes razas en el sincretismo; se amalgaman la forma de ver y concebir al mundo, y se refleja la *brasilidad* como característica local y regional en lo universal de la pluriculturalidad.

Un ejemplo prehispánico serían los mayas. El desarrollo de la simbolización de lo sagrado es un proceso continuo de síntesis en los mayas, que parte de la epifanía y de sus manifestaciones de sacralidad en relación con la tierra y el agua, y vuelve a procesar simbólicamente esos símbolos para crear o recrear nuevos símbolos (donde pueden incorporar otros elementos de la naturaleza sintetizados, estilizados y geometrizados), y de nuevo continúan el proceso de resimbolización, representado a través de las grecas, en el cual se nota otra síntesis más simplificada pero que hace más complejo el nivel de abstracción que refleja a lo sagrado, a lo absoluto.

Estos procesos continuos de simbolización mesoamericanos son también un reflejo del desarrollo del pensamiento mítico-religioso mágico en el contexto de lo sagrado y del poder. Comparando con el proceso de desarrollo artístico, encontramos que hay semejanza, y más específicamente cuando artistas como Rubem Valentim, (o Carlos Mérida, por ejemplo en México), recurren a ese tipo de proceso. Al usar los signos y símbolos del *candomblé* en la actividad artística va creando sutiles síntesis que proyectan una resimbolización plástica de lo arcaico de nuestras raíces culturales. En el plano artístico, manifiestan la consolidación de un arte basado en lo sagrado y en la espiritualidad del arte de este siglo en Latinoamérica. Por lo tanto, parte de su estética vendría a ser ese proceso de resimbolización de lo arcaico autóctono brasileño, lo cual también se advierte en otros artistas latinoamericanos, como Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Wifredo Lam, etc.

#### **4.4.5. El simbolismo europeo y los artistas latinoamericanos**

Existen diferencias entre los artistas latinoamericanos y los simbolistas europeos. El movimiento simbolista (1885) surge como contraposición al racionalismo estético, ya que estos artistas indagaron sobre "lo auténticamente real en los estados anímicos y emocionales que se concretizan en angustias, fantasías y ensoñaciones subjetivas"<sup>82</sup>. Exaltaron la imaginación del hombre, explorando la fantasía y respondiendo a las experiencias sensoriales para buscar liberar la imaginación humana de lo material, y quedar en lo insinuante que actúa sobre los sentidos. Tuvieron gusto por lo decorativo y retomaron temas de la mitología clásica; evocaban asociaciones emocionales reforzando recursos expresivos (línea, color y ritmo) para relacionarlos con el tema, expresando ideas y sentimientos para así ir más allá de lo descriptivo. Entre sus precursores tenemos a Stephan Mallarmé, Odilón Rendón, Gustav Moreau, Klimt y Puvis de Chavanes; y en Brasil, Visconti, Carlos Oswald, Lucillo de Albuquerque y Helius Seelinger.

---

<sup>82</sup> Karin Thomas, *Diccionario de Arte Actual*, Editorial Labor, Barcelona, España, 1978, p. 182.

Mientras los simbolistas evocaban sombras del misterio, recurriendo a temas mitológicos clásicos, los latinoamericanos *transespirituales* se introducen con sus creencias en los mitos y ritos de sus raíces culturales ancestrales, y no sólo se basan en la imaginación y en el proceso de simbolización con las experiencias sensuales y de ensoñación, como lo hicieron los simbolistas europeos (quienes pretendían un arte sugerente, exquisito, que reflejara y evocara un viaje de la imaginación), sino que tratan que sus obras respondan a lo espiritual en el proceso de transformación de nuestros países en lo sincrético religioso-mítico-étnico y económico-social-político durante el siglo XX, y, al mismo tiempo, enriqueciendo sus obras con simbiosis y fusión de procesos y contextos como lo mágico-mítico-religioso relacionado e integrado con la actividad artística, un fenómeno complejo, múltiple, que obedece a los arquetipos autóctonos (africano-amerindio) y a la intencionalidad artística, aunque sin olvidar sus influencias de la academia y las vanguardias artísticas europeas.

Los latinoamericanos proyectaron o proyectan la permanencia de los mitos y ritos de nuestras realidades porque nuestros países siguen reviviendo y añorando sus mitos. Estos artistas reflejan nuestra realidad mítica-religiosa-mágica pero llevándola hacia un plano *transespiritual* que va más allá de lo ilusorio para aterrizar en el espacio-tiempo de América Latina en el arte del siglo XX.

#### **4.5. EL MITO, EL RITO Y EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICO**

Con el propósito de reflexionar y de analizar los diferentes aspectos de la vida y la cultura que inciden en Rubem Valentim y los demás artistas latinoamericanos considerados en esta investigación en el desarrollo de sus procesos creativos artísticos, tuve que estudiar la fenomenología de diversos términos, conceptos y

procesos sociales, religiosos, culturales, etc., que nos ayudan a ubicar y comprender la situación diametralmente. Estos artistas latinoamericanos se acercan por medio del arte a manifestar en el transcurso de este siglo la presencia de un arte en América Latina que nos identifica y que proyecta al espíritu del ser de esta región del planeta. En relación a esto, a continuación empiezo a analizar diversas variables antropológicas, como el mito y el rito, a fin de argumentar con la suficiente solidez los planteamientos y conclusiones a los que fui llegando en la realización de esta tesis.

He querido plantear el análisis sobre los ritos, mitos y arquetipos y su relación artística para mostrar la interesante similitud entre estos campos del conocimiento, que aunque tengan diferentes objetivos, presentan fenómenos coyunturales semejantes dentro de la interioridad del ser humano y en el entorno (en la realidad fenomenológica de la vida, en el mito-rito y en la actividad artística). Quiero relacionarlos como procesos que pertenecen a diferentes aspectos del ser. Esto permitiría observar sus manifestaciones como situaciones coyunturales y de múltiples procesos que participan en el hombre para afirmarlo o reafirmarlo en su espiritualidad, en su recreación artística-religiosa-mítica.

En dicho análisis se percibe la complejidad en que está insertado el artista en el desarrollo de sus facultades, buscando trascender su condición humana para arribar a las *soluciones mayores* en la creación artística y en su propia religiosidad como latinoamericano. Existen diversas formas de expresar nuestra espiritualidad, pero en los casos de los artistas latinoamericanos analizados se nota que abarcaron la diversidad, los ímpetus de sus espíritus, los deseos y sueños sobre nuestras tierras, basados en lo autóctono como cimiento de la identidad.

#### 4.5.1. El mito

Alfredo López Austin presenta una serie de reflexiones sobre el mito, a través de las cuales expone y relaciona las diferentes teorías sobre los mitos, pero él aplica estas teorías en la interpretación de los mitos mesoamericanos, decantando sus principios y enunciados a través de las particularidades y la universalidad de las características, funciones, significado; hace esto por medio de la explicación y desarrollo del mito del tlacuache<sup>83</sup>. López Austin se refiere a los aspectos de la teoría funcionalista de Spencer y otros pensadores, a las teorías psicoanalíticas jungiana y freudiana, a la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss, y después analiza el mito desde el ángulo de la ideología, planteando cómo los procesos de las relaciones sociales, la historia, la política (el poder político, religioso), etc., van transformando al mito con una infinidad de variables. A continuación citamos varias definiciones sobre el mito.

*[El mito] es un producto social, surgido de innumerables fuentes, cargado de funciones, persistente en el tiempo pero no inmune a él. Como todo producto social, adquiere su verdadera dimensión cuando es referido a la sociedad en su [...] conjunto [...] el mito es un relato; pero también se le concibe como un complejo de creencias, como una forma de captar y expresar un tipo específico de realidad, como un sistema lógico o como una forma de discurso [...]*<sup>84</sup>

*Es en todo caso, una obra, un producto, la cristalización del pensamiento, un objeto discernible, una unidad analizable y comparable [...] es un complejo de creencias. Watts lo define como un conjunto de historias que contienen la demostración del sentido interno del universo y de la vida humana [...] el medio específico de captar, sentir y expresar un tipo de*

---

<sup>83</sup> Ver Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, D. F., 1996.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 26.

*realidad. Para los simbolistas, a partir de una experiencia intuitiva, primordial y religiosa, el pensamiento mítico se dirige no sólo al entendimiento, sino a la fantasía y a la sensibilidad, expresándose tautegóricamente en un lenguaje rico en imágenes y símbolos que no puede ser [...] traducido en los signos arbitrarios de la lengua corriente [...] Cassirer [...] nos habla del mito como una energía unitaria del espíritu [...] una forma de concepción que se afirma en toda la diversidad del material objetivo de las representaciones [...]*

*Lévi-Strauss [...] mito como sistema lógico-simbólico [...] existe básicamente un sistema lógico universal que opera por oposiciones binarias y por el método de transformación, expresándose en las estructuras internas de narraciones específicas que se refieren a los enigmas [...] del ser humano y del mundo<sup>85</sup>.*

Lévi-Strauss demuestra que en el continente americano se crearon mitos similares, y piensa que se debió a la comunicación o intercambio entre los diferentes pueblos de América. Pero esta idea también es manejada por otros antropólogos, como por ejemplo Alfredo López Austin. Éste confirma que la comunicación entre los pueblos mesoamericanos refleja desde la época prehispánica la manifestación del fenómeno sincrético, tanto en lo religioso y político como en lo social y cultural. De acuerdo con Lévi-Strauss, estos pueblos "son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven [...] responden a este objetivo por medios intelectuales, exactamente como lo hace un filósofo"<sup>86</sup>.

La necesidad de desarrollarse en armonía con el medio ambiente los hizo crear mitos donde cristalizan las ideas que captan el sentido de la vida y del

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 45 y 46.

<sup>86</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, Editorial Mexicana, 1989, p. 37.



universo. Esto se ve en la creación de pensamientos formulados con imágenes extraídas de las vivencias, que obedecen tanto a las necesidades básicas de la existencia como a lo emocional y espiritual. Dichos pensamientos conducen a buscar alternativas de explicación lógica, lo cual implica conocer el entorno y procesar conceptualmente soluciones. Continúa Lévi-Strauss:

*Desde un punto de vista lógico es posible comprender por qué razón se utilizan imágenes extraídas de la experiencia. En esto consiste la originalidad del pensamiento mitológico, su desempeñar el papel del pensamiento conceptual<sup>87</sup>.*

Esta perspectiva me permite afirmar que Rubem Valentim, cuando trabaja su obra usando los colores y formas de los signos-símbolos del *candomblé*, se sumerge en la dinámica del pensamiento conceptual, buscando acercarse y penetrar en esas atmósferas en que se desenvolvía el pensamiento mitológico de sus ancestros; y, de esa forma, su ritual de creación artística se nutre de los aspectos arquetípicos de los cuales él descende.

De acuerdo con las investigaciones de Claude Lévi-Strauss, el mito se define como un relato sobre un tiempo mítico, en el cual se observan las transformaciones que ha sufrido a través del tiempo, pues al transformarse un elemento los demás también se readaptan y se combinan de infinitas maneras dentro del mismo relato o sistema (estructura) del mito. Lévi-Strauss afirma no estar "muy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función"<sup>88</sup>. Pero el mito es una totalidad, y su significado va ligado a los acontecimientos (que se narran) que se dieron en diferentes momentos de la historia, y que se desarrollan en diferentes direcciones,

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 65.

como si fuera una partitura musical que se leyera de izquierda a derecha y, simultáneamente, de arriba hacia abajo<sup>89</sup>.

Al considerar que Rubem Valentim trabaja fundamentalmente con líneas y planos verticales y horizontes en el desarrollo de su obra, se puede ver que hay una semejanza con ese sentido de análisis estructural de Lévi-Strauss con respecto al estudio del mito. La mitología es generada por el lenguaje, así como la música asumió la estructura y la función de la mitología en el siglo XVII, de acuerdo con Lévi-Strauss; también Rubem Valentim penetra en su estructura y función por medio del *candomblé*.

#### 4.5.2. Los arquetipos

El juego lúdico con la fantasía en el lenguaje, en el pensamiento y la imaginación, es una propiedad psíquica característica de la mente primitiva; los primitivos usan lo que los psicólogos llaman "identidad psíquica, que es precisamente ese halo de asociaciones inconscientes el que da un aspecto coloreado y fantástico al mundo del primero"<sup>90</sup>. Pero a lo que Jung se refiere es a ese aspecto lúdico del ser humano muy usado por los artistas, como el caso de Rubem Valentim. Él utiliza la intuición y los instintos relacionados con su imaginación en el ámbito de las reminiscencias míticas del *candomblé* para crear su obra, porque incorpora a sus obras atmósferas, signos-símbolos y colores que nos remiten al pasado mítico, como si fueran poderes que alimentaran la sublimación de su arte.

Los artistas actuales todavía juegan con los instintos y la intuición con esos procesos propios de los primitivos, y este sería el ejemplo de los artistas latinoamericanos considerados en este trabajo. Gracias al proceso de sensibilización, a esa búsqueda por trascender la conciencia, los límites de la

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>90</sup> Carl. G. Jung, *El hombre y ...*, op. cit., p. 45.

realidad, de penetrar en lo desconocido, en lo inconsciente; y también gracias al afán de lanzar a la imaginación a transgredir y recrear al futuro, al devenir, de estimular los sentidos del organismo humano, de acrecentar la sensibilidad y de ejecutar una serie de acciones y procesos que involucran a las mayorías de funciones y capacidad del ser como una totalidad, es que los artistas han estado ejercitando esos procesos instintivos-intuitivos que desarrollaron los primitivos. De ahí parten generalmente para activar al acto creador y realizarse en la creación artística. Al mencionar lo primitivo no me estoy refiriendo a lo atrasado, ni a lo caduco. En el contexto de lo artístico (a mi criterio) me refiero a lo auténtico, innato del ser, a lo primigenio de lo humano, a lo incontaminado que nace del espíritu de los artistas y que genera las formas más puras, más originales, que vienen con toda la expresión de vida.

Jung dice que los arquetipos o remanentes arcaicos, como los llamaba Freud, son formas mentales, símbolos creados por el hombre desde hace muchos siglos de una manera consciente, "cuyas presencias no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana"<sup>91</sup>, y que conforman el inconsciente colectivo, porque el cuerpo y la mente del hombre han pasado por una serie de etapas de evolución, pero todavía conservan esa psique antigua (primitiva) que forma la base de nuestra mente. El inconsciente preserva características de la mente originaria del primitivo, de sus estratos instintivos. Es como los símbolos religiosos que fueron elaborados conscientemente hace muchos milenios, y sin embargo, para el creyente, esos símbolos están tan inmersos (ocultos) en el misterio y los mitos, que da la impresión de no ser productos del ser humano: "Pero, de hecho, son 'representaciones colectivas' emanadas de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras. Como tales, esas imágenes son manifestaciones involuntariamente espontáneas"<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 55.

De acuerdo con Jung, las manifestaciones inconscientes deben su existencias a la autonomía de los arquetipos, debido a que estos remanentes arcaicos se insinúan en las decisiones del hombre, y sólo revelan su presencia por medio de imágenes simbólicas. En este sentido, puedo decir que crean símbolos. Ahí entran los instintos, que son necesidades fisiológicas que también expresan a la fantasía, que proyectan su presencia por medio de ese tipo de imágenes simbólicas.

*El inconsciente parece estar guiado principalmente por tendencias instintivas representadas por sus correspondientes formas de pensamiento, es decir, los arquetipos. [...] Los arquetipos tienen, de ese modo, su propia iniciativa y su energía específica. Esas potencias les capacitan, a la vez, para extraer una interpretación con significado en su propio estilo simbólico y para intervenir en una situación determinada con impulsos y formaciones de pensamientos propios. A este respecto, actúan como complejos; van y vienen a su gusto y muchas veces obstruyen o modifican nuestras intenciones conscientes de una forma desconcertante<sup>93</sup>.*

Del mismo modo, Jung comenta que los arquetipos poseen una energía específica, que si la percibimos sentiríamos como si tuvieran un hechizo especial, algo parecido a lo que dice Abraham Maslow sobre las experiencias cumbres, o a lo que menciona Chungtar Chong López en cuanto al acto creador artístico, donde se siente que se vive una experiencia poética-estética que nos deja inmersos en lo gratificante de la actividad artística.

Los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia<sup>94</sup>. Los arquetipos se

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 79.

presentan cuando simultáneamente surgen las imágenes y emociones, y "son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo"<sup>95</sup>.

#### 4.5.3. El mito y la creación artística

La similitud procesal entre las actividades artísticas y el proceso del desarrollo de los mitos-ritos en el contexto de los arquetipos de Jung (en el ser humano), nos dice que esta fenomenología no es más que un proceso psíquico-biológico general por el que pasan los individuos dentro del mito o dentro del proceso de creación artístico, que sólo los diferencia por el tipo de objetivos que se persiguen en ambos, por la forma y contenido con que se desarrollan, y por la clase de comunicación hacia donde van orientados.

Buscar acercar el proceso creativo artístico y su comprensión al contexto del mito en la antropología, es tratar de analizar, visualizando toda la experiencia emotiva-afectiva-cognoscitiva de los artistas, en relación y correspondencia con los aspectos históricos, sociales y religiosos que caracterizan al origen y desarrollo de los mitos. Pero considero que abarcarlos desde determinados ángulos es necesario a fin de tratar de identificar y demostrar el *sentido de brasilidad* en la obra de Rubem Valentim y su sentimiento de identidad latinoamericana. Además, como afirma Cassirer, citado por López Austin: "junto al elemento teórico del pensamiento mítico, se encuentra otro elemento, el de la creación artística"<sup>96</sup>.

Los artistas normalmente dejamos aflorar al niño espontáneo que traemos dentro, a sus pensamientos lúdicos y fantásticos, a la fantasía de los sueños, a la utopía frente a la realidad; fusionamos a lo complementario y contradictorio en la pluralidad del juego, y seguimos construyendo, creando con nuestra imaginación

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>96</sup> Alfredo López Austin, *op. cit.*, p. 372.

mágica. Y ¿esto qué es?, ¿acaso no será que estamos recurriendo a la activación del pensamiento mágico-mítico del primitivo ante el sentido de finitud, ante las creencias y nuestra propia condición humana sin darnos cuenta? Sólo pensamos que es la creatividad como una necesidad de desarrollo emocional-espiritual.

Tanto el mito y los ritos como el acto creador y el proceso de creación artística son actividades donde interviene el inconsciente con la intuición, los instintos, la imaginación, los deseos, la pasión y la fe con sus símbolos; y como todos estos influyen en los dinamismos del mito y del proceso de creación artística, los conducen a sus propias transformaciones, modificaciones que están abiertas al devenir, a la espiritualidad del ser. Ambos son productos del mismo hombre, de su mente y espiritualidad, en el cual participan las instancias psíquicas y las biológicas, generando signos-símbolos que tienen injerencia directa en la identidad personal y nacional.

Esta semejanza, o situación general, ha hecho factible que los artistas latinoamericanos puedan realizar simbiosis y fusiones entre ambos contextos (mito y arte), complementándolos en función de sus obras artísticas, ya que el inconsciente y sus arquetipos les permiten abrir puentes e interactuar entre ellos, para que puedan desarrollar más la creatividad. Pero el mismo Jung nos dice que muchos símbolos colectivos son imágenes religiosas en su naturaleza y origen:

*Los símbolos religiosos y los conceptos fueron durante siglos objeto de elaboración cuidadosa y plenamente consciente. Es por igual cierto, como lo es para el creyente, que su origen está tan enterrado en el misterio remoto pasado que no parecen tener origen humano. Pero, de hecho, son "representaciones colectivas" emanadas de los sueños de edades primitivas y de fantasías creadoras. Como tales esas imágenes son*

*manifestaciones involuntariamente espontáneas y en modo alguno invenciones intencionadas*<sup>97</sup>.

En las obras de los artistas latinoamericanos analizados, se observa que inciden en diferentes aspectos de la espiritualidad. Estos son diversos modos como asumen la religiosidad y la concretan en un arte *transespiritual*, que obedece a la personalidad y/o subjetividad de cada artista dentro de la especificidad de la realidad interna en sus respectivos países, que a su vez reflejan el abanico de la riqueza cultural y la creatividad de América Latina como región continental sincrética de gran diversidad cultural y étnica .

Pero además de la religiosidad, los artistas latinoamericanos son producto de la lucha de clases y de las crisis políticas, económicas y sociales (conflictos característicos de este siglo); con esto, aunado a lo anterior, se puede decir que son producto de una serie de fenómenos heterogéneos de sus sociedades y del grado de complejidad y desarrollo de la creatividad artística. Sólo que los artistas considerados en este estudio muestran cómo Latinoamérica ha estado proyectando su arte *transespiritual* desde las variadas ópticas de sus artistas.

Partiendo de Lévi-Strauss, si la esencia del mito es la transformación, y si además pertenece al grupo social que lo narra, entonces es lógico que los artistas hayan incorporado sus contenidos, símbolos y ritos a sus actividades artísticas, ya que, esto es congruente con la dinámica de desenvolvimiento del proceso de creación que también conlleva el objetivo de la transformación y desarrollo de las representaciones, su contenido estético y propuestas artísticas.

#### **4.5.4. Rubem Valentim y el mito**

Uno de los objetivos de la tesis es analizar a Rubem Valentim y su proceso de creación artístico dentro del contexto del mito y del rito, relacionándolos para intentar visualizar la dinámica sobre el cual Valentim trabajó y plasmó sus ideas

---

<sup>97</sup> Carl Gustav Jung. El hombre y..., op. cit., p. 55.

estéticas a través de símbolos que se conjugaron desde ante la formación del sentimiento de nación, que pertenecen y se desarrollarán en la materialidad y emoción del hombre brasileño. Por ello, continuó con el análisis del mito, relacionándolo con Rubem Valentim. El arte fue para Rubem Valentim una forma de introducirse en los sistemas míticos que integran el *candomblé*, y de palpar con su propia experiencia aspectos de la conciencia mítica de ejecutantes del *candomblé*, y del inconsciente colectivo, no sólo para observarlos, sino para vivirlos y visualizarlos desde los aspectos que inciden en él, en su identidad, en sus gustos, ideas y preferencias; y además, compartirlos con su Brasil.

Habría que analizar si Rubem Valentim buscaba en el arte, al igual que Lévi-Strauss en la antropología, conocer y procesar a través de los mitos para descubrir y proyectar "la arquitectura inconsciente del espíritu humano"<sup>98</sup>, porque Lévi-Strauss, basado en Freud y cercano a la tesis planteada por Carl G. Jung en cuanto a los arquetipos, buscaba en los sistemas de los mitos:

*reconstruir las leyes del inconsciente estructural que, en último término, sería expresión de la estructura del espíritu humano. Cualquier hecho social es un fenómeno de comunicación, y como tal simbólico, cuya lógica expresaría lo de la mente humana, origen de toda cultura [...] El espíritu humano (mente o intelecto, sede de la función simbólica) se reduce a un inconsciente que se manifiesta en la función simbólica y es la fuente que estructura cualquier realidad<sup>99</sup>.*

Cuando Rubem Valentim busca en el *candomblé* palpar y proyectar las creencias de un sentir brasileño, la visión del mundo del negro, del indígena y mestizo del Brasil que está arraigada en la mente, en la vida interior del brasileño, se acerca al planteamiento de Lévi-Strauss en cuanto que: "los mitos significan la

---

<sup>98</sup> Antonio Bolívar Botia, *El estructuralismo: De Lévi-Strauss a Derrida*, Editorial Cincel-Kapelusz, Bogotá, Colombia, 1990, p. 79.

<sup>99</sup> *Ibidem*.



mente que los elabora, y por los mitos se expresa una imagen del mundo ya inscrita en la arquitectura de la mente"<sup>100</sup>.

Rubem Valentim trata de llevar su reflexión sobre el *candomblé*, más allá de los límites de la razón, y lo logra cuando concreta en sus obras plásticas la transformación y desarrollo de los signos y símbolos del *candomblé*, creando su *alfabeto kitónico*, y plantea al espectador el espíritu o la espiritualidad del sentir brasileño en el *candomblé*, en los arquetipos del sincretismo religioso brasileño por medio de su arte, como si tratara de orientar al *candomblé* hacia una nueva metafísica, a una metafísica basada en lo plástico y sus imágenes visuales.

Bolívar Botia comenta que la labor de la etnología comprende descubrir las íntimas relaciones y transformaciones que se dan en la estructura de la sociedad, y que para Lévi-Strauss la noción de estructura es "un modelo teórico elaborado por un etnólogo para explicar las relaciones empíricas, y [que] los sistemas culturales tampoco tienen un carácter natural como si fueran estructuras orgánicas, sino que pertenecen al orden simbólico"<sup>101</sup>. Desde ese ángulo de la antropología y la etnología, considero que Rubem Valentim (y la mayoría de los artistas) fue un etnólogo y un creyente a la vez, y eso le permitió descubrir y desarrollar nuevas transformaciones a los signos y símbolos del *candomblé* en el arte. Este es uno de los motivos por los que a Valentim se le califica de estructuralista, y más aún considerando que Lévi-Strauss buscaba reconstruir las leyes del inconsciente estructural, investigando los sistemas de los mitos y la función simbólica del espíritu humano o de la mente.

El mismo Rubem Valentim dice haber tenido influencia de Lévi-Strauss. Considero que esa influencia fue uno de los aspectos que lo ayudó a desarrollar el sentido sintético en la estructuración y en la construcción de la obra, al igual que

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 55.

su gusto por la semiótica. Pero más importantes son sus vivencias y las atmósferas con los remanentes arcaicos que la cotidianidad de la vida en Brasil le presentaba, sugiriéndole imágenes, signos-símbolos y toda una realidad que lo envolvía de una religiosidad mítica, mágica y espiritual de su tierra y su época; esto, a su vez, lo lanzó hacia la construcción simbólica de su obra. Son obras dentro de un simbolismo diferente al europeo, porque se trata de un simbolismo mítico-espiritual que penetra en un proceso conceptual que simultáneamente abarca el sentido de religiosidad del brasileño y el del ser latinoamericano de una forma sintética universal.

Parece que Valentim pensaba sus obras como elementos que conforman templos para el espíritu; su espíritu y el latinoamericano. En este sentido, Rubem Valentim era un metafísico que buscaba y exploraba la esencia del ser y del espíritu del brasileño y del ser humano para recrearlos en el arte de América Latina. Uno de los elementos o factores relevantes que influyeron significativamente en el proceso de creación de Rubem Valentim, fue la experiencia que vivió en el *candomblé*, debido a que representa uno de los puentes a través de los cuales, desde la contemporaneidad, podemos penetrar en las atmósferas del sentir de los mitos ancestrales en Brasil y revivir el sentir de su esencia en nuestra sensibilidad, imaginación, y emoción ante lo sagrado.

Esto le permite proyectar por medio de sus obras la polifonía del sincretismo religioso brasileño contemporáneo dentro de su propuesta artística-estética, y con ello rasgos esenciales de la identidad del brasileño.

Deduzco que los ritos y mitos del *candomblé* representan para Rubem Valentim:

1. Fuentes de inspiración para el desarrollo de la línea, formas y estructura en la composición de sus obras.
2. El origen y desarrollo del color y atmósferas en sus obras artísticas.

3. Sustento de su idea y propuesta artística estética.
4. La fuerza que potencia su creación y lo mítico en sus obras, porque los ritos y mitos en el *candomblé* son puentes que comunican a Rubem Valentim con su pasado ancestral, con su cultura nativa y sincrética.
5. La fuerza que potencia y recrea el sentido de *brasilidad* en su obra.
6. La conjunción de todo lo anterior propician la creación y desarrollo de su *alfabeto kitónico*.
7. Son ejes dentro de su proceso creativo artístico que posibilitan su acceso a desarrollar un proceso *transespiritual* en el arte latinoamericano.

#### 4.5.5. El rito

En este inciso sigo analizando al proceso de creación en el arte, pero relacionado con el rito, usando como ejemplo al artista Rubem Valentim. Con el objeto de facilitar la comprensión sobre este tema del rito, trato de resumir, globalizando e integrando diversos planteamientos de antropólogos que han investigado dicho asunto. El rito en comunidades primitivas es una realidad viva, incorporada en la ética y en la organización social, que constituyen parte de la esencia de la cultura primitiva. Representa la afirmación de una realidad original (importante y elevada), que determina la vida, el destino y la actividad de la raza humana.

El rito es, por sí solo, una interpretación, sea un culto con ritual festivo y/o solemne, buscando elevar al hombre a una esfera superior. Es considerado como un conjunto de reglas y costumbres que sirven para actualizar a los mitos. Son actos o acciones sagradas que se desarrollan dentro de un sistema simbólico, que expresan una concepción del mundo religioso o mitológico, que provocan consecuencias reales y asumen un carácter universal. Jean Cazeneuve dice que "el rito es, por definición, un acto simbólico"<sup>102</sup>, lo cual suena lógico, debido a que

---

<sup>102</sup> Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1972, (trad. José Castillo), p. 82.

las religiones, o la mitología, usan normalmente símbolos. Los rituales son ceremonias que tienen el propósito de marcar la transición de una fase de la vida a otra, de un estatus social a otro. Un ejemplo contemporáneo son las ceremonias de bautizo, graduaciones, etc., que registran cambios a los que estamos sujetos por el tipo de relaciones con que interactuamos dentro de la sociedad.

La ritualización de un significado religioso y/o social es una costumbre que abarca lo solemne o lo festivo, que está dirigida hacia funciones u objetivos en diferentes situaciones, con el fin de superar algún estado de tensión, o realizar una acción de gracias, y ayuda a perfilar conductas como un modelo o señal que puede tener causas o gestos de distintas índoles.

*Lo profano se vuelve sagrado por medio del ritual de consagración [...] El rito es, en la religión, inseparable de la representación mítica, ya que la valoración y significación de los símbolos que emplea surgen de él mismo [...] De la esencia misma de la religión resulta que el mito tome un lugar en el rito [...] En la magia predomina el ritual, mientras que en la verdadera religión «el rito está equilibrado con el mito» [...] verificación de J. Przulski [...] sólo en la acción ritual adquiere la mitología su auténtica significación<sup>103</sup>.*

Una propiedad de los símbolos rituales es la condensación. Una sola formación que abarca cosas y acciones variadas. De eso resulta la unificación, que es representada por un símbolo ritual dominante que tiene significaciones dispares, y que está interconectada con cualidades análogas o asociadas al pensamiento. Ideas y fenómenos pueden ser vinculados por generalidades distintas.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 187-188.

La polarización, tanto ideológica como sensorial, que puede existir como propiedad que los símbolos rituales establecen en sus contenidos, se relaciona con la forma externa del símbolo y su estructura. Normas, valores, deseos y sentimientos se concentran en la significación ritualística simbólica, provocando y/o guiando a las personas participantes a vivenciarlos.

La relación o interrelación de cada símbolo con su ritual, depende de los propósitos ostensibles de ese ritual (de su manera, de sus fines explícitos); los símbolos quedan como instrumentos o medios para la consecución de esos fines; son referencias, signos conscientes e inconscientes que se asocian con significados variados para alguna situación específica cultural y/o estructural. El ritual en la dinámica de su proceso tiende a adaptar y readaptar

*periódicamente a los individuos biopsíquicos a las condiciones básicas y a los valores axiomáticos de la vida humana social.<sup>104</sup> [...] Algunos especialistas han considerado el rito como una representación dramática de un mito previo, mientras que otros han sostenido que los mitos tienen como función la explicación o la sanción de un rito preexistente; unos afirman que ninguno deriva del otro, pero que ambos están en estrecha y esencialmente asociados; hay mitólogos que dicen que el mito es la contrapartida del ritual; el mito dice lo que el rito expone en forma de acción; hay estudiosos, en cambio, que encuentran que en las particulares culturas que investigan existe poca evidencia de vinculación firme entre mito y rito<sup>105</sup>.*

En la ejecución de un rito, se trata de lograr el tránsito del tiempo-espacio primordial al mencionado principio del *eterno retorno*; porque con la repetición en el ritual se recrea al tiempo original; y se busca transferir hacia el presente el gran

---

<sup>104</sup> Víctor Turner, *La selva de los símbolos*, Editorial Siglo XXI, España, 1980, p. 47.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 117

tiempo-espacio, a fin de vivificar al mundo, protegerse de los cambios, vigorizar su cuerpo, evitar los peligros, reparar las ofensas, garantizar el orden de los procesos cósmicos. De ahí que deduzca que se da un proceso de *transespiritualización* durante la celebración de los ritos; esto vendría a ser un fenómeno parecido al realizado por los artistas latinoamericanos cuando entran a desarrollar una obra *transespiritual*, ya que, también inciden en trasladar el sentir del tiempo-espacio de sus raíces culturales ancestrales bajo los rituales en la creación artística.

#### 4.5.6. Rubem Valentim y el rito

Como se puede advertir en lo comentado sobre el rito, éste se desarrolló en una infinitud de aspectos que reflejan toda una aptitud creativa que mantuvo activo al pensamiento mítico del primitivo, por lo cual presenta un amplio abanico de posibilidades de adaptación y readaptación de los mitos, de repetición y actualización de los ciclos de la vida, o de la reconstrucción y prolongación de la vida, del orden, del cosmos.

En ese sentido, se manifiesta un fenómeno similar al que viven los artistas en el ritual de su creación artística, con lo cual siempre abren al ser (su propia entidad) hacia nuevas perspectivas y dimensiones. Por eso el rito y su asimilación en la actividad artística son de gran apoyo como fuente de inspiración, de concepción, de fuerza para la geometría sensible de los artistas estudiados. El rito, junto con el mito, sirven de sostén para la elaboración de las nuevas estéticas contemporánea del arte latinoamericano.

Rubem Valentim buscó la interacción del tiempo profano con el tiempo sagrado durante su proceso de creación al incorporarle elementos del *candomblé*. Esto lo buscó lo mismo en la activación del acto creador como en el proceso de creación artístico, porque realiza su actividad artística como un ritual donde pretende convertir o llevar el tiempo mítico hacia el presente e insertarlo en el

tiempo humano. A los signos y símbolos mítico-religiosos del *candomblé* los transforma y los sigue desarrollando, pero en el contexto del arte. Valentim penetra en el *candomblé*, en sus ritos, para combinarlos y conjugarlos con el ritual de su creación artística. De esa forma no sólo vivencia y revive las raíces culturales, míticas y religiosas de su pueblo, sino también trastoca sus fronteras para reactualizarlos en el arte y en el contexto social popular.

Esto demuestra que para poder lograr esa dinámica en su trabajo artístico, Valentim tuvo que convertirse en un chamán-sacerdote o mago, de tal forma que pudiera (de acuerdo con Jean Cazeneuve), por medio de la religión o los ritos míticos del *candomblé* (combinándolos o fusionándolos con su ritual artístico), sublimar aspectos de la actividad profana (objetos, actos comunes y su representación), y transfigurarlos cuando los somete a la repetición de actos arquetípicos, buscando la consagración. Además, estos actos en la transfiguración los apoya con la acción de la simbolización que realiza desde el punto de vista artístico.

Pero Valentim, al simbolizar, usa los signos-símbolos y sus significados no para crear una obra plástica simbolista, sino para procesar las transformaciones que requiere, y elaborar una obra cargada de sentido religioso espiritual. Esto lo lleva, inconscientemente, a ubicarse en los terrenos de la *trasespiritualidad*. Como menciona Jean Cazeneuve, "el rito es siempre una acción simbólica"<sup>106</sup> que facilita la metaforización en el trabajo de simbolización del artista; ello indica que Valentim acude al *candomblé* y conjuga lo sacro y lo profano buscando la manifestación intuitiva de los arquetipos que propicien la activación de actos creadores artísticos.

Los ritos ayudan al hombre, porque orientan a la potencia sagrada para que ingrese en el orden humano y garantice la estabilidad de la condición humana en

---

<sup>106</sup> Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 254.

su beneficio. Pero "la religión tiende a sacralizar la condición humana haciéndola depender de un arquetipo que la trasciende, es natural que la transfigure entretanto la preserva"<sup>107</sup>. Lo que quiero decir, es que Rubem Valentim realiza prácticas profanas, relacionadas con lo sagrado, que lo sumergen en una sensibilización que genera sentimientos religiosos y estéticos idóneos para su creación artística.

No obstante, se puede afirmar que Rubem Valentim fue tanto un mítico religioso, como un mago o chamán dentro de la magia de la creatividad artística, ya que se introdujo al rito religioso mágico del *candomblé* para buscar sensibilizarse en lo mítico articulado en el arte y proyectar la sustancia de esa simbiosis. Buscó integrar el ritual en la creación artística con los ritos mágicos – religiosos del *candomblé* en función del arte. O sea, conjugó lo mágico-religioso con lo mágico-artístico en su propia entidad personal para buscar transformar o crear nuevas formas artísticas. Pero además, Rubem Valentim, con su creación artística, denota que va más allá de lo determinado, de lo clasificatorio, y que al transformar los signos-símbolos del *candomblé* para desarrollar su alfabeto *kitónico* y su obra artística, busca irse hacia lo indeterminado que le permita trascender las formas de los signos del *candomblé* (como si asumiera la potencia de lo numinoso) para recrearlos o reconstruirlos, y así reactualizarlos, desarrollándolos de acuerdo con su contemporaneidad, y a través de ello dignificarlos como formas artísticas-religiosas del brasileño frente al arte internacional.

Dentro del análisis de Rubem Valentim con respecto al mito o rito, encuentro que lo usó para introducirse en el procesamiento de *transespiritualidad* (inconscientemente). Esto, a su vez, lo ayudó para proyectar en su obra su *sentido de brasilidad*, ya que utilizó las formas y contenidos de sus mitos ancestrales dentro del sistema lógico-simbólico, y los relacionó con su presente

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 279.



histórico para transformarlos en la actividad artística. Ello implicó realizar transferencias, imbricaciones, combinaciones, superposiciones de signos y símbolos y el sentir de la espiritualidad de sus ancestros. Y como el mito es un relato sagrado, entonces se puede reafirmar que Rubem Valentim, por partir del *candomblé* en la elaboración de su obra, está partiendo de lo sagrado de sus raíces culturales.

Sobre el mito, Valentim observa cómo se condensan los conceptos, cómo se valora el espacio, el tiempo, lo sagrado, el cosmos, la trascendencia, etc., y usa ese tipo de condensación, de síntesis, que percibe a través de los signos y símbolos del *candomblé* y de la experiencia vivida en Salvador, para realizar la sintaxis en su obra. Esto se podría notar cuando hace referencia (por medio de formas, líneas y color) a otro tiempo; igual que ese sentido del mito, que también hace referencia al otro tiempo, que busca modificar la visión del mundo, que busca resguardar la memoria colectiva. Como señala Alfredo López Austin,

*La geometría mítica no es un mero juego de planos coordenados. En la composición imaginaria del cosmos se plasma la experiencia cotidiana<sup>108</sup> [...] El creyente, sin embargo, confía en que las leyes que rigen el ciclo de la planta del maíz son las mismas del curso solar y de la gestación humana, las órdenes se empalman, los planos se corresponden y la concepción del cosmos se simplifica en la reducción de los niveles. Nacen así los principios organizadores, proyecciones de modelos conceptuales y de conducta [...] jamás se llega a la sistematización total [...] la creencia cristaliza en los grandes ordenadores<sup>109</sup>.*

Rubem Valentim hizo del proceso de creación artístico, del acto creador y de su propia vida, un rito, una ofrenda, una plegaria, *un sacrificio religioso* por los

---

<sup>108</sup> Alfredo López Austin, *op. cit.*, p. 228.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 233.

marginados de siempre, por el negro y el indígena excluidos hacia la miseria, por el blanco cristiano abandonado en la melancolía. No sólo los utiliza como fuentes de origen de su creación, sino también como signos e instrumentos del desarrollo de su propuesta artística estética. Vinculó a la creación artística con el *candomblé* a través del principio sagrado de la comunión, de la ofrenda, de la plegaria y demás ritos que él vivió desde su infancia, desde niño hasta *padre-de-santo*, hasta volverse creador artístico mítico, simbólico y constructivo.

El color es punto de partida para otras asociaciones relacionadas con el *terreiro*, para imaginar las atmósferas donde habitualmente se ubican estos instrumentos y signos. Lo semántico nos lleva a lo indecible, a la abstracción que evocan esos signos en nuestras sensaciones, en nuestra mente, y que nos sumergen en el significado religioso, en la intención del artista por valorar los mitos y revalorar las raíces de nuestra identidad, de la *brasilidad*. Además, Rubem Valentim simboliza con su obra la tragedia del negro y del indígena; por lo tanto, a su obra hay que verla también con el sentido espiritual que profesa ante la justicia.

Hay que mencionar los recuerdos de la infancia sobre el *candomblé*, sobre el Brasil de principios de siglo; los recuerdos de lo fantástico de la imaginación escudriñando los *terreiros*, los signos e instrumentos que lo lanzaban hacia el misterio de los dioses; las vivencias en las sesiones del *candomblé* y el cristianismo, en el clímax de la posesión espiritual; estos elementos nos llaman la atención hacia la interpretación simbólica. Son elementos que nos llevan a presentir, a idealizar al gran tiempo, al lugar sagrado en su cadencia del tiempo; y todo se presta a la evocación simbólica que proyectan sus obras. Sus obras forman parte de un simbolismo proposicional, porque Rubem Valentim las impregna de un sentido metafórico de la condición religiosa mística del brasileño, agregándole indirectamente una segunda aseerción, la consideración de la tradición cultural insertada en el contexto internacional, en su propuesta artística.

Aquí el arte revela o busca las otras caras del Brasil. Rubem Valentim buscó en el sincretismo religioso brasileño crear un nuevo sentido de lo místico y la realidad del ser del Brasil. Ante la diversidad de los ritos y mitos africanos, indígenas y europeos, los conjugó como una totalidad ante la fe y espiritualidad del brasileño; los concretó en una unidad entre el sentido religioso del brasileño y el sentido de identidad cultural: el *sentido de brasilidad* del país. Así, Rubem Valentim jugó conscientemente con las costumbres, con la fe, con las reminiscencias de los mitos, todo ello cargando sus sentidos simbólicos; por lo tanto, tienen una significación tanto religiosa y espiritual como artística. O bien, la significación artística se fundamenta estéticamente en lo religioso y lo ideológico. El sentido espiritual, religioso, en su obra, fortalece el *sentido de brasilidad* y lo refleja.

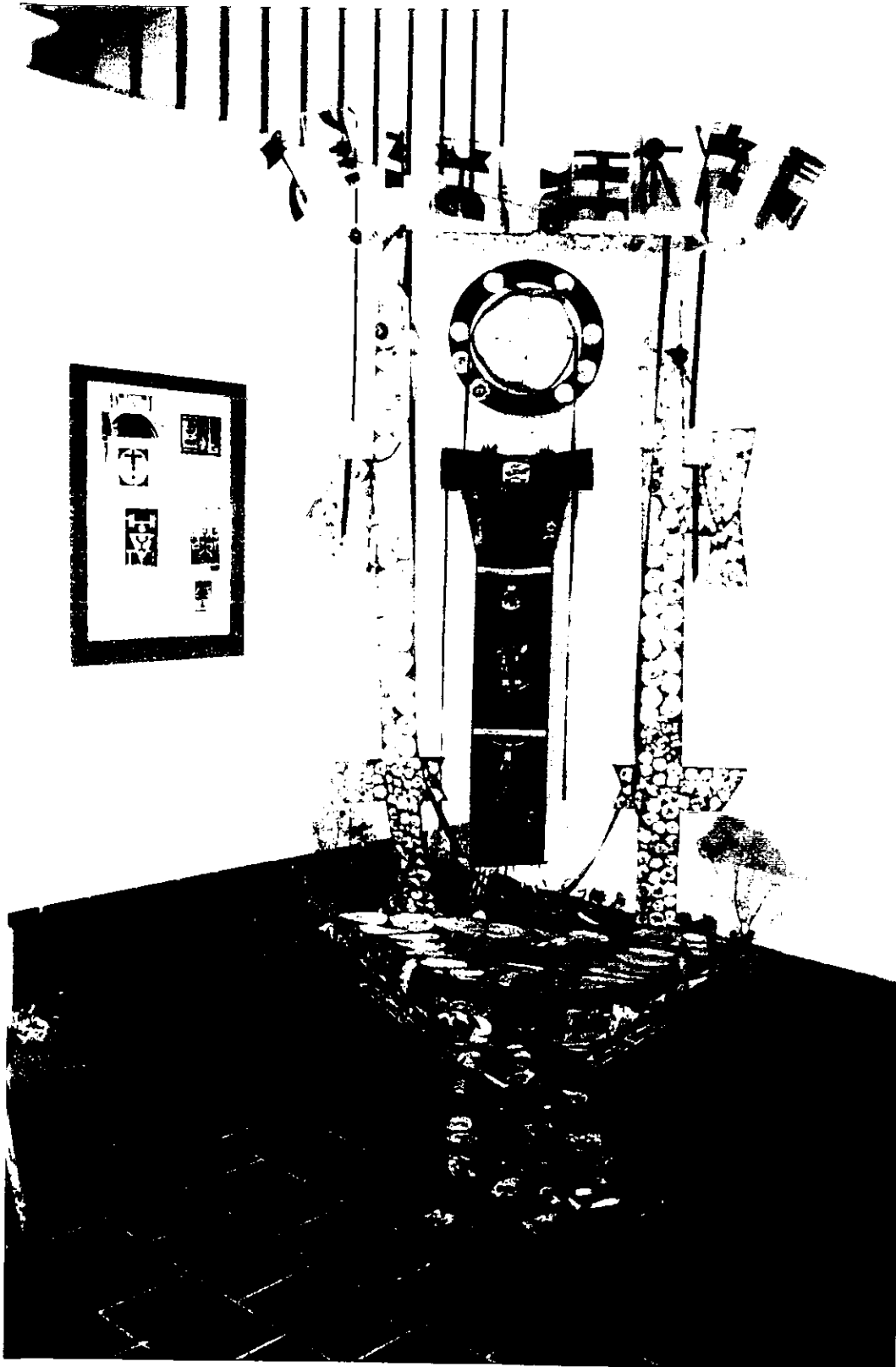


Ilustración 33

## CAPÍTULO 5 RELACIÓN ENTRE RUBEM VALENTIM Y OTROS ARTISTAS

### 5.1. ARTISTAS EUROPEOS

Desde el punto de vista de la geometría, se puede decir que Rubem Valentim tuvo influencia de artistas europeos como Paul Cézanne, Auguste Herbin, Vassily Kandinsky, Piet Mondrian y Kassimir Malevitch. Para Valentim, estas influencias fueron necesarias como análisis y reflexión, para conocer y asimilar los procesos de abstracción, concepción, simbolización y síntesis que buscaron los artistas europeos mencionados en el desarrollo de sus propuestas estéticas. Dicha labor le sirvió para ampliar su visión, su comprensión del proceso de conceptualización en el arte, en el plano de lo simbólico-abstracto.

Al asimilar influencias de artistas internacionales como los señalados, Valentim los sometió a un proceso *antropofágico*. El maestro brasileño se apropió de lo extranjero, lo *digirió* para desarrollar su lenguaje plástico, procesando lo externo bajo el análisis de la semiótica y para posteriormente desconstruirlo con el fin de construir dentro de lo afrobrasileño, dentro de la autenticidad de sus raíces culturales (la aportación regionalista que le heredó su natal Salvador de Bahía) y dotar a su obra plástica de los valores propios de su país.

En esto se puede ver que Rubem Valentim asimiló el movimiento *antropofágico* de Brasil, como lo hicieron antes que él otros creadores brasileños. Igualmente, al abreviar en las civilizaciones antiguas (África, India, Egipto, etc.) y profundizar en el conocimiento de sus propias raíces culturales (tanto por sus vivencias directas como por la investigación documental), se sumergió en el ámbito de lo profano y lo sacro, apropiándose de la magia de los ritos y mitos del *candomblé*, del sentir espiritual de sus ancestros, para transformar y desarrollar los signos-símbolos en su obra (ilustración<sup>24</sup>).

A continuación hablaré sobre la obra de Auguste Herbin y Piet Mondrian, dos autores que influyeron decisivamente en la obra de Rubem Valentim.

### 5.1.1. Francia: Auguste Herbin (1882 – 1960)

De acuerdo con Gloria Carnevali, Auguste Herbin fue uno de los pocos pintores teóricos que lograron una perfecta coherencia entre sus escritos filosófico-artísticos (el pensamiento del artista), su obra y su carácter. Su vida y obra revelan una síntesis de tensión y serenidad. Esa característica también se presenta en Rubem Valentim, como lo evidencian su personalidad, su manifiesto *Aunque tardío* y su obra. Lo mismo pasa con otros artistas latinoamericanos, como Joaquín Torres García, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, que lograron una notable correspondencia entre la consistencia de su coherencia interna y su solidez artística.

Siendo un autodidacta, Rubem Valentim logró desarrollar su obra incorporando una carga significativa de sus raíces culturales, pero manteniéndose abierto a una multitud de aspectos del conocimiento general, lo cual lo proyectó como un artista erudito, mago, chamán y brujo (como diversos críticos de arte lo han llamado).

Varios investigadores del arte han afirmado que Auguste Herbin era panteísta, debido a que sostenía ideas o principios que se ubican en esa corriente de pensamiento, como decir que Dios es luz, verbo, sonido: “no existe [...] diferencia alguna entre naturaleza, hombre y el ser divino [...] la creación es la expresión de las leyes que están en el origen de las cosas y de nosotros mismos”<sup>110</sup> Estos criterios se pueden resumir en un principio que pertenece al panteísmo: Dios y la naturaleza constituyen un todo único, porque son idénticos. Rubem Valentim, en cambio, se declaraba en su Manifiesto:

---

<sup>110</sup> Gloria Carnevalli, *Herbin: su pensamiento y su obra*, catálogo de la exposición del M.A.C. de Caracas, Venezuela, octubre-diciembre de 1978, p. 37.

*[...] un hombre desesperado que busca la Divinidad, el Ser de los Seres  
[...] Mi arte tiene un sentido monumental intrínseco. Viene del Rito, de la  
fiesta. Busca las raíces y podría reencontrarlas en el espacio, como una  
especie de resocialización del arte, perteneciendo al pueblo.<sup>111</sup>*

Lo que sucede es que en Valentim los principios venían del *candomblé*, del rito y los mitos de sus raíces arcaicas o, como señala Frederico Morais: “sus composiciones son una reverberación metafísica, que guardan aun una cierta impregnación mágica.”<sup>112</sup> Al igual que Auguste Herbin, Valentim desarrolló un arte no figurativo y un alfabeto visual en los que la geometría jugaba un papel fundamental. Sin embargo, desde el ángulo ideológico y religioso destacan sus diferencias, porque, como ya se dijo, Herbin era panteísta y veía a Dios y la naturaleza como una totalidad única, mientras que Valentim lo concebía como el ser supremo del universo en el contexto del *candomblé*.

Fue en la segunda etapa de su producción plástica (1957-1963) cuando Valentim se acercó más a Herbin, debido a que utilizó el espacio pictórico como un todo para armonizar los colores y las formas geométricas y una obra no figurativa (ilustración 3 y 4). Es necesario señalar que los discursos plásticos de ambos obedecen, del mismo modo, a criterios distintos, aunque en los dos se resumen sus cosmogonías.

*[En Herbin,] en cada una de esas letras, que coinciden con las de nuestro alfabeto, están contenidas todas sus reflexiones sobre el color y la forma, sobre el espacio, el tiempo y el sonido pictórico [...] El color es la resultante de la acción recíproca de la luz y la oscuridad, por lo tanto debemos considerar el blanco y el negro como principio y fin [...] el carácter de cada*

---

<sup>111</sup> Rubem Valentim, Manifiesto: *Aunque tardío: Declaraciones redundantes, oportunas y necesarias*, Brasil, enero de 1976, p. 4.

<sup>112</sup> Frederico Morais, *Rubem Valentim: Construcción y símbolo*, catálogo sobre la exposición, editado por el Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, Brasil, enero-marzo de 1994, p. 20.

*color y su relación con la luz o las tinieblas determinan su forma y su sonido [...] basándose de la obra El mundo del éter de Georges Wachsmuth y en sus propias observaciones, Herbin construye las distintas letras de su alfabeto: Allí se nos enseña que las fuerzas etéreas se manifiestan en formas simples y en color [...] [tras] haber inventado su alfabeto [...] ve abrirse ante él un campo ilimitado para desarrollar la imaginación, la sensibilidad por las relaciones entre formas y colores, las múltiples posibles conexiones entre los fenómenos de la naturaleza y de la cultura<sup>113</sup>. (ilustración 36).*

Herbin realizó su obra al conjugar armónicamente su pensamiento teórico-filosófico (el cual tenía influencia de Spinoza) y su sentimiento y su sensibilidad artísticos, para proyectar la integración de las formas con los colores, letras y sonidos que conforman el código de su lenguaje plástico. Rubem Valentim, por el contrario, no buscó elaborar una obra que aspirara a lo absoluto (el absoluto de Herbin), sino una obra relacionada con los valores mítico-religiosos de lo afrobrasileño; por lo tanto, no buscó la abstracción pura que para Herbin significaba la perfección.

Para Herbin, el arte es resultado de las relaciones entre las leyes de la naturaleza que crean una realidad viviente, original, espiritual, que trasciende el mundo sensible. Este maestro buscó lo absoluto, la abstracción pura, que para él era la perfección, puesto que la realidad del ser necesita del control del espíritu para obtener el equilibrio de todas las fuerzas de esa realidad.

Creo que la gran diferencia entre los lenguajes plásticos de Herbin y Valentim se encuentra en que el primero, por ser panteísta, influido por el pensamiento de Spinoza, se inclinó más por un arte materialista y profano,

---

<sup>113</sup> Gloria Carnevalli, *op. cit.*, p. 40.



mientras que Valentim abrevó en lo sacro, en la riqueza mítica y religiosa de la cultura afrobrasileña.

Rubem Valentim, en efecto, buscó el equilibrio y la armonía entre formas y colores a través del desarrollo y construcción de la obra, de la estructura, con el fin de reflejar atmósferas y sensaciones sobre sus raíces culturales. Herbin, en cambio, de acuerdo con la asociación de artistas a la que perteneció en los años treinta, buscó que la forma adquiriera más valor que el color, para expresarse por medio de contrastes, movimientos y proporciones entre las formas y colores, y así proyectar la armonía en la obra. Ambos artistas fueron geométricos y planistas, aunque se nutrieron de diferentes fuentes teórico-filosóficas y míticas.

Sin embargo, considero que Rubem Valentim tuvo influencia de Herbin, como se puede ver en sus formas y en su geometría, así como también pudo influirlo en la concepción y desarrollo de su *alfabeto plástico kitónico*, aunque éste fuera inspirado fundamentalmente por el sincretismo religioso brasileño, el cual contiene elementos del cristianismo occidental.

### **5.1.2. Holanda: Piet Mondrian (1872 – 1944)**

Pintor holandés educado bajo las reglas rígidas de la iglesia protestante (su padre era miembro activo de esa iglesia), Piet Mondrian creó una obra plástica en la que son evidentes las huellas de su formación. Este fenómeno del entorno y la familia, que incide en la obra de Mondrian, es un elemento que también influyó en Rubem Valentim. El sentido espiritual y metafísico con que ambos artistas impregnaron sus obras trajo como consecuencia que a menudo fueran considerados por los críticos como *brujos, magos, o santos* de la pintura.

Mondrian se interesó por resaltar el carácter artificial de la representación de la naturaleza, buscando proyectar la experiencia del cuadro mismo, los sentimientos de éxtasis que desencadenan la aplicación de los colores en sus

experimentos cromáticos. El maestro holandés buscó en un principio la unidad de la experiencia con la pintura, para después abandonar esa idea y llegar a la abstracción. Fue en 1910 cuando, influido por las ideas teosóficas sobre el ser humano y el cosmos que heredó del protestantismo, llegó a concebir el arte en nuevos términos. En su célebre tríptico *Evolución* (ilustración 37), Mondrian "sustituye al modelo de Darwin por un concepto de desarrollo espiritual e intelectual. Para ello recurrió a tradiciones pictóricas cristianas y a concepciones teosóficas del hombre y del cosmos"<sup>114</sup>

A partir de 1912 Mondrian entró en una etapa de austeridad. En 1913 descubrió que lo urbano (el impacto de su red) era apropiado para impregnar las experiencias cotidianas en los planos de los cuadros cubistas. Pero el artista holandés consideraba que la pintura podía ser más objetiva, y que sus posibilidades se podían concretar también en la arquitectura, aprovechando la estructura de las construcciones.

De manera similar, Rubem Valentim buscó integrar su plástica con lo urbano y lo arquitectónico. Como ejemplo tenemos su obra mural en el edificio de la Novacap (120 m<sup>2</sup>, mármol, ilustración 25), realizado en Brasilia en 1972, o su *Panel emblemático*, en el Palacio Itamarati (Edificio de Relaciones Exteriores, 56 m<sup>2</sup>, acrílico/madera), realizado también en Brasilia en 1977. Si Mondrian proponía la unidad de las artes, Valentim se inclinaba por la interdisciplinariedad.

Tanto Mondrian como Valentim diseñaron y elaboraron los muebles de sus respectivas casas. Considero que por su sensibilidad artística y estética y por las fuentes religiosas en que ambos abrevaron (aunque desde distintas ópticas), buscaron y encontraron esa sensación de libertad, luminosidad, reposo, quietud y tranquilidad en las casas-talleres que ellos mismos concibieron.

---

<sup>114</sup> Susanne Diecher, *Piet Mondrian, 1872-1944, "Composición sobre el Vacío"*, Editorial Benedikt Taschen, Alemania, 1995, p. 29.

Mondrian plasmó sus sensaciones de la ciudad en su obra, dentro de una *estructura reticulada*, aplicando los colores en una sucesión casual, donde la línea juega un papel importante. Otras veces distribuía las formas sobre la superficie de una manera aparentemente casual. Lo que sucede es que Mondrian jugaba tanto con el intelecto como con la intuición, y se dejaba llevar por el principio de casualidad de la naturaleza para distribuir los elementos pictóricos.

Con respecto a la *estructura reticulada* utilizada por Mondrian (estructura con orientación arquitectónica), encuentro una diferencia con Valentim, ya que este último partía de la orientación de la semiótica, valorando la carga significativa de los referentes (de los signos-símbolos) del *candomblé*, de los valores propios (autóctonos) del Brasil y de su deseo de justicia para los pobres y oprimidos de su pueblo; elementos que procesaba con su intuición, valiéndose de las funciones preconsciente, consciente e inconsciente en la estructuración de la obra artística. Aunque ambos artistas buscaban reducir los medios de configuración para elaborar la síntesis, crearon obras completamente distintas. De Piet Mondrian se ha señalado que:

*Desde el principio ya tenía visualizado intuitivamente a la composición de la obra, y sus decisiones se basaban en la compleja estructura plástica asimétrica, aprovechando al máximo el ritmo y el equilibrio de la obra [...] visualizaba intuitivamente la composición de la obra y sus decisiones se basaban en la compleja estructura plástica asimétrica, aprovechando al máximo el ritmo y el equilibrio de la obra. Estimaba que la contemplación rigurosa lo conduce a una visión consciente de lo inmutable y lo universal [...] El hombre puede llegar a través de la contemplación estética-abstracta a una unidad consciente con el universo [...] Toda pintura debe tener como objetivo proyectar la existencia concreta por medio de las líneas y los*

*colores, que surgen de la contemplación para llegar a ese universal [...] y ésta debe ser vista como la manifestación del espíritu de nuestra época.*<sup>115</sup>

Otra semejanza entre ambos pintores es el rigor, la austeridad y el dinamismo que caracterizan a sus respectivas obras; se diría que es una cuestión lógica, porque tanto Mondrian como Valentim buscaron el equilibrio dinámico, la reducción de lo esencial de la vida cotidiana (el primero en el ámbito arquitectónico y urbano europeo y neoyorkino, y el segundo en su natal Salvador-Bahía). Los dos buscaron el equilibrio a través de la dualidad de los opuestos. Mondrian afirmaba que sólo esta relación permitía el equilibrio entre ambos extremos, y “la instancia más perfecta está en el ángulo recto, el cual expresa la relación entre dos extremos, esa interrelación equilibrada de diferentes oposición la oposición de la línea y planos por medio del ángulo recto expresa plásticamente el reposo”<sup>116</sup>

Mondrian creó una teoría del arte, que junto con su obra abrió pautas para el desarrollo de la geometría en el arte: el neoplasticismo. Fue una corriente artística orientada hacia lo abstracto-funcional, bajo el contexto de la construcción, de las líneas verticales-horizontales y el ángulo recto junto con los colores primarios, relacionados con el blanco, el negro y gris. Mondrian aspiraba “a una ordenación autónoma del arte que llevase a la percepción inequívoca de lo regular, lo constructivo y lo funcional, excluyendo el arbitrio individual”<sup>117</sup>

El neoplasticista se fundamenta en operar con lo puro, lo universal y los elementos plásticos concretos, para elaborar la estructura. Es preciso ordenar y construir en lo puro con independencia de lo individual, para armonizar en lo abstracto con las matemáticas y la geometría, con lo general o universal, y lograr

---

<sup>115</sup> Sue Davidson Lowe, “Creaciones del último atelier de Piet Mondrian: trabajos parietales”, en el catálogo de la *Bienal XXII de Sao Paulo*, Salas Especiales, Brasil, 1994, p. 299.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 300.

<sup>117</sup> Karin Thomas, *Diccionario del arte actual*, Barcelona, Editorial Labor, 1978, p. 186.

el equilibrio por la justa compensación de lo opuesto y por la equivalencia, con lo que es posible anular la oposición entre la horizontal y la vertical. De esta manera, Mondrian establece un nuevo orden en la plástica. Según Torres García, el neoplasticismo

*trata de hallar en la realidad plástica aquello universal, estableciendo un plano u orden. Pero [...] siempre creando una función [...] operando en lo puro; con vista que podríamos llamar intelectual, y sólo con ella dando a todo un valor absoluto. Así tenemos la forma geométrica pura y los colores fundamentales primarios y el negro y el blanco. Y [...] va, pues, a tomar (según expresión de Mondrian) de lo inconsciente. Y entonces, con estos puros elementos va a establecer [...] una relación por equivalencia; y de ahí vendrá la función [...] hallando por equivalencia la proporción o compensación justa, entramos en equilibrio, que no puede ser producido más que por equivalencia [...] ésta también es la Ley de la Vida Universal y por esto, en su aparente sencillez, el neoplasticismo encierra un método profundísimo.<sup>118</sup>*

Mondrian fundió la línea con el color, recurrió a los principios de la repetición, redujo la apariencia de la naturaleza a un diseño abstracto de líneas, subdividiendo los planos por líneas horizontales y verticales. Se identificó con el principio de la construcción asimétrica y siempre buscó el equilibrio que genera campos vacíos, de acuerdo con Torres García, son potencialmente dinámicos.

Queda por agregar en este apartado que Valentim tuvo en Mondrian un gran antecedente y una influencia notable. Pero más interesante es que, a pesar de ello, Valentim supo desarrollar su obra con toda su autenticidad, anclado en uno

---

<sup>118</sup> Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo*, Madrid, Editorial Alianza Forma, tomo I, 1984, p. 405.

de los ejes claves de la identidad: su *brasilidad*, con lo cual se ubica en un contexto claramente distinto a Mondrian.

## 5.2.- ARTISTAS LATINOAMERICANOS

### 5.2.1. Uruguay: Joaquín Torres García (1874 – 1949)

Reflexionando sobre la historia del arte y concretamente sobre las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, Joaquín Torres García elaboró, según Guido Castillo, una síntesis en la cual “coinciden lo particular y lo universal, lo subjetivo y lo objetivo, lo mental y lo sensorial, la lógica y lo irracional, la estética y la metafísica”<sup>119</sup> Además, dentro del *constructivismo* del maestro uruguayo podían entrar la expresión naturalista, la armónica y la intelectual, siempre buscando la armonía total a través de la estructura, la geometría y la universalidad como pilares de apoyo para llegar a la esencia universal, mostrando la identificación entre la Regla Constructiva y el Universo.

Torres García afirma que el alma de las obras de arte proviene de lo desconocido, que vendría a ser lo inconsciente, y así, al igual que el hombre, “el mundo tiene su alma; es el espíritu de la naturaleza”<sup>120</sup> Asimismo, señala que el artista tiene que simplificar, tomando el espíritu de las cosas y llevándolo hacia lo absoluto, si pretende alcanzar lo universal: “El arte, elevando el tono de todo aquello que marque espíritu nuevo, puede descubrir otras zonas del pensamiento y del alma; revelarnos [...] un nuevo orden [...] construimos otra mentalidad [...] el espíritu es el gran creador.”<sup>121</sup> Aquí notamos ese sentido de religiosidad del ser que se manifiesta en la actividad artística.

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 91.

Con respecto a las funciones del símbolo, Torres García afirma que: "Arte y simbolismo, son la misma cosa. Y ésta sería el arte constructivo"<sup>122</sup>. El símbolo es algo que rebasa a la lógica, algo generado por la intuición, como lo muestran los símbolos de los arquetipos que desarrolló Carl Gustav Jung. En él es donde se materializa el espíritu y la idea que conformará la obra de arte, la estructura-geometría, ya que, para Torres García, toda obra de arte tiene un espíritu, al igual que un templo o una época.

Toda creación proviene de la actividad inconsciente, que en efecto es paralela a nuestra actividad consciente. Cuando el ser humano realiza alguna actividad, siempre parte de una idea; esa idea es el punto inicial, una noción abstracta de las cosas.

Para Torres García, el artista es "el geómetra que ve el signo de cada cosa en la geometría"<sup>123</sup> Por eso aconseja que se debe partir de lo geométrico: forma, plano y/o cosa esquemática pero ya geometrizada, y a partir de ahí llegar a la forma del objeto real (no el que vemos con los ojos), que poseemos con la inteligencia. Se debe considerar primero a la estructura, después a la geometría, más tarde al signo, para finalmente abarcar el espíritu, pero sin desechar la geometría. Se debe partir siempre de la estructura para llegar a la forma por medio de la geometría; sólo de esta forma es posible alcanzar lo universal (ilustración 38). En sus lecciones para los estudiantes de arte del Uruguay, Torres García recomienda mantener la fidelidad hacia la regla:

*La primera y principal es la ley de frontalidad: desaparece, con ello, la tercera dimensión en el cuadro [...] no permitiendo en ningún modo la expresión naturalista. Al mismo tiempo, bajo esa ley se precisa el sistema octagonal, la función de planos y volúmenes dentro de ese sistema, y así*

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 108.

*se consigue para el arte plástico un funcionalismo vital, auténtico y no figurativo. Pero ya sabemos que ese movimiento, esa vida de la plástica, debe ocurrir [...] además, dentro de un ordenamiento, y de ahí la medida. Los diferentes espacios, planos o volúmenes han de guardar relación: de lo contrario la obra carecería de unidad, y esto es algo esencial, y también lo es el equilibrio, es decir la compensación de las diferentes masas, sea por planos o volúmenes; lo que podría llamarse un sistema de contrapunto, que también es regulado por la medida. Y así la obra, aunque sea figurativa, no es naturalista, porque un ordenamiento domina su conjunto. Un principio geométrico además, la alejará del escorzo y de la deformación impuesta por la perspectiva [...] será plástica, es decir concreta.<sup>124</sup>*

Para Torres García, este arte debería ser monumental, esquemático, simbólico, planista, sintético, debería tener correspondencia con el espíritu de síntesis de hoy y alcanzar la unidad por la armonía y la medida.

De acuerdo con el artista uruguayo, el constructivo universalista tiene que tratar de conjuntar y equilibrar lo geométrico, lo anímico y lo métrico con la ayuda del compás, con la elaboración de un bosquejo geométrico que recuerde al objeto considerado. Tiene que realizar el trabajo de medir, ordenar y desarrollar la estructura a base de verticales y horizontales, las cuales puede combinar o relacionar partiendo de lo que sugiera la intuición o el espíritu como un elemento complementario en esa actividad con signos y símbolos.

Dicho proceso lo podemos sintetizar en geometría, proporción y creación; esto sería lo básico, ya que cada artista trabajaría dependiendo de su formación, temperamento, carácter, ideas, emoción, imaginación, sentimientos o sus valores humanos, y se apoyará en conceptos universales como los contemplados en la metafísica y en su propia espiritualidad. Y es que el arte del universalismo

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 153.



constructivo está vinculado con un concepto unitario del universo, en el que la unidad es lo puro, es el principio de todo.

*El que vive en el espíritu está en lo Universal. A ese universal corresponde una geometría. Y por ahí ya entra en el orden. Y entonces tiene que construir, sea con palabras, con formas o con sonidos [...] verá entonces que aquel conjunto plástico tendrá un alma [...] El artista, pues, ha de tener fe en su arte, [...] tener fe absoluta en la Regla.<sup>125</sup>*

Torres García pretende que en América se interrelacionen todas las artes para que proyecten la esencia del ser americano, repudiando lo importado y rehaciendo todo el proceso del arte desde su base, yendo a lo profundo de nuestras raíces. En su teoría analiza diferentes aspectos del ser latinoamericano, introduciéndose en el estudio del mito y la religión en el arte de América.

Si Rubem Valentim se acercó a lo mítico-religioso del ser a través del *candomblé*, Torres García buscó, en cambio, acercar o estrechar más lo metafísico ontológico y lo metafísico de la divinidad, llevándolos hacia el ámbito del arte; por ello, su teoría artística la finca en la construcción basada en la geometría para desarrollar la estructura de la obra. Ambos, a su vez, se encuentran inmersos en la reflexión metafísica tanto desde el aspecto ontológico como desde el de la problemática de Dios, como se puede ver cuando Torres García habla acerca de su concepto de religión:

*Entiendo por religión, estrictamente, la realización del hombre universal, por encima del individuo que somos cada uno de nosotros [...] ¿qué es ese hombre universal? Por de pronto podríamos llamarle un espíritu, ya que es una síntesis de la mayor y más elevada aspiración humana [...] El hombre universal ocupa el lado mayor de la Regla de Oro [...] Ese hombre universal es una trinidad: es la razón universal, es el universal espíritu*

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 91.

*moral en la naturaleza y es la universal vida física, formando esas tres cosas una unidad: El cosmos [...] Ese hombre universal está en cada uno de nosotros, y la llave para abrir la puerta a tal profundo conocimiento es la razón [...] para atenerse sólo a lo que en todos los tiempos se ha llamado la verdad [...] que no es más que el conocimiento de lo universal: el hombre abstracto.*<sup>126</sup>

Ubicado en esa posición, expresa su visión del ser, y del ser del artista latinoamericano. Él mismo se autodenomina místico y metafísico, tanto por fisiología como por temperamento y, acorde con el modo idealista que contempla al hombre de una manera integral, como una totalidad que tiene espíritu; acepta que podemos *vivir una fe*, que podríamos dejarnos guiar por el sentido de la *eternidad o tener una mitología*.

A través del arte, Torres García se dirige hacia la profundidad del ser y hacia su espíritu como esencia del SER, para de ahí hablarnos de la necesidad de retomar ese carácter geométrico que es propio de nuestras culturas prehispánicas; él mismo declara: “existe también una geometría espiritual y esa debe ser la nuestra”<sup>127</sup>, y considera que las culturas suramericanas ancestrales se basaron en “principios universales, tanto en su aspecto intuitivo de animismo como en el racional geométrico”<sup>128</sup> Él considera que en lo primitivo radica lo fundamental, ya que, estas culturas tuvieron una metafísica y unas creencias o conciencia religiosa, lo cual contribuía a lograr la unidad; además, el arte de los primitivos,

*[...] es universal, por fundarse en una construcción metafísica. Tiene pues por base esa relación entre lo abstracto y lo real [...] entendiendo por*

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>127</sup> *Ibid.*, tomo 2, p. 715.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 737.

*religión (aparte de cualquier otra creencia) la necesidad que tienen todos los hombres de experimentar en común emociones desinteresadas y vigorosas, de encontrarse en la inteligencia y amor de la vida universal.*<sup>129</sup>

Desde el perfil de la teoría del arte de Joaquín Torres García, en cuanto a la estructura-geometría y al sentido como concibe los términos *espíritu* y *raíces culturales ancestrales*, podemos decir que Rubem Valentim se ubica muy cerca de Torres García, y que recibe influencia de él. Sin embargo, ambos artistas difieren en la organización del espacio pictórico, en la forma como usan a la geometría; Torres García buscaba desarrollar un arte universal basado en la metafísica, en lo constructivo de sus principios sobre el arte geométrico, identificando al término espíritu con la intuición, con el sentir de la época, con la sustancia del ser en el arte, que en ese sentido vendría a ser metafísica ontológica; en cambio, Valentim, palpando los ritos-mitos del *candomblé*, contemplaba lo local (algo más concreto), lo sígnico de las raíces culturales de su pueblo: Brasil, Bahía, Salvador.

## 5.2.2. Connacionales

### 5.2.2.1. Anita Malfatti (1889 – 1964)

Nació en la ciudad de Sao Paulo, Brasil, el 2 de diciembre de 1889; desde joven mostró interés por el arte, y en 1910 realiza un viaje de tres años a Alemania para estudiar dibujo, grabado en metal y pintura, en la época en que las vanguardias artística europeas del siglo XX vivían momentos intensos de ebullición. En Europa conoce obras de los post-impressionistas franceses y de los expresionistas alemanes, y queda impactada por estos últimos. Dado que el expresionismo es una corriente artística que se basa en la espontaneidad, en las emociones violentas para expresar las sensaciones dramáticas de la realidad y del individuo, Malfatti encuentra en él una correspondencia con las características de su personalidad, pues Anita era inquieta, curiosa e intuitiva, y se dejaba llevar

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 765.

por sus sentimientos y emociones. De esta forma incursiona en el expresionismo fauvista, y a través de un dibujo peculiar, muy propio, en obras que rompían con la tradición del arte en Brasil.

Esta incursión en el expresionismo implicó que Anita Malfatti se alejara de los patrones rígidos del arte académico que reinaba en Brasil, y que se distancie de la *copia del natural*, para acercarse a lo gestual-dramático de la vida, a representar la vida en las obras a través de sus emociones y espontaneidad. Pero su dependencia afectiva familiar, así como su ingenuidad ante la realidad cotidiana y, además, el problema con el escritor Monteiro Lobato, quien criticó desfavorablemente su exposición de 1917-1918 (la cual se realizó del 12 de diciembre al 10 de enero); le producen una severa desilusión, y Anita Malfatti detiene su impulso renovador en el arte brasileño.

La perspectiva de Monteiro Lobato (1882-1948) estaba desligada del desarrollo internacional del arte por un excesivo apego a los cánones de la academia; el escritor no podía captar las nuevas dimensiones de la percepción y de la creación en las atrevidas ideas estéticas que habían logrado implementar las vanguardias artísticas del principio del siglo XX. Esto influyó para que se mostrara sorprendido e irritado ante la transgresión que planteaba Anita Malfatti con sus obras en dicha exposición, y por no entender el sentido de la transfiguración que realiza Anita con las figuras, ataca su obra considerándola "como una llaga de la excesiva cultura [...] producto del cansancio y del sadismo [...] nació con la paranoia y con la mistificación"<sup>130</sup>

De esa forma, Monteiro Lobato fue causante del bloqueo psicológico de Anita Malfatti, y debido a su inmadurez como artista, esta crítica, que manejaba una retórica anticuada, la condujo a la inseguridad, a la duda, al aislamiento a

---

<sup>130</sup> Monteiro Lobato, artículo periodístico: "Paranoia y Mixtificación", publicado en "El Estado de Sao Paulo", el día 22-12-1917, compilado en *Modernidad, Arte Brasileño del Siglo XX*, Edit. Hamburg, S.P. Brasil, 1988. Pág. 227.

causa de la decepción por tal recibimiento. A esta frustración se suma el reclamo de su tío, quien le había subvencionado sus estudios de arte en el extranjero, porque creía ver en sus obras *cosas dantescas*, incapaz de comprender los hallazgos que ella había logrado con su experimentación en las vanguardias del arte. Nadie pudo valorar su labor de deformar y de transformar a las figuras, como lo muestran sus rostros en la fuerza de la emoción y de los sentimientos con que plasma el gesto y expresión de sus personajes.

Anita no reaccionó, a pesar del apoyo de varios artistas (que serían los futuros modernistas), como "el joven ilustrador y principiante artista: Di Cavalcanti, quien se entusiasmó con la lección de libertad insinuada en la obra, y con aquel nuevo arte"<sup>131</sup>, o del soporte de los literatos y críticos de arte que la defendieron de los ataques de Lobato, como el poeta y crítico Oswald de Andrade, que la valoró como una artista de notable instinto, que rompe con el preconcepto fotográfico para incorporar en sus obras la fuerza de su temperamento nervioso nutriendo a la expresión y a la plasticidad de su arte. O. de Andrade señaló que en sus cuadros:

*La realidad existe [...] existe impresionante y perturbadora en la evocación trágica y grandiosa de la tierra brasileña [...] existe aún sutil y graciosa en las fantasías y estudios que llenan la exposición [...] y a nosotros dio una de las más profundas impresiones de buen arte*<sup>132</sup>.

Fue tal la repercusión que tuvo su exposición en Brasil, que Graca Aranha en su discurso de apertura de la *Semana de Arte Moderno del 1922*, en el Teatro Municipal de Sao Paulo, prácticamente le rindió homenaje al hablar del

---

<sup>131</sup> Ensayo de María Rosseti Batista, en el catálogo de la exposición *Nus*, de Anita Malfatti, celebrada en la Galería *Sinduscon*, Sao Paulo, Brasil, 1995, Edit. Batagliesi Carvalho, & Hirata, p. 5.

<sup>132</sup> Oswald de Andrade, artículo publicado en el periódico del Comercio en Sao Paulo, en el cierre de la exposición, *Modernidad, Arte Brasileño del Siglo XX*, Edit. Hamburg, S. P. Brasil, 1988. pág. 230.

modernismo en el arte en Brasil; por ejemplo, cuando hace referencia a la crítica nefasta de un Lobato, o cuando dice:

*Qué importa que el hombre amarillo, o el paisaje loco, o el genio angustiado no sean lo que se llama convencionalmente reales. Lo que nos interesa es la emoción que nos viene de aquellos colores intensos y sorprendentes, de aquellas formas extrañas, inspiradoras de imágenes y que nos traducen el sentimiento patético o satírico del artista*<sup>133</sup>.

No obstante el respaldo a su obra, Anita Malfatti se desfasa en su desarrollo artístico, a tal punto que no sólo comienza a diluir su tendencia claramente expresionista en sus cuadros, sino que además, en 1937, se integra al grupo conservador de artistas de Sao Paulo, autodenominados: "La familia artística Paulistas, quienes no se preocupaban de las vanguardias, sino que simplemente querían resolver bien las cuestiones plásticas de sus paisajes y naturalezas muertas"<sup>134</sup>. De esta forma se pierde definitivamente en ella ese gran impulso expresionista que la presentó como la introductora del modernismo en Brasil a través del expresionismo.

Cabe mencionar, que su participación dentro del modernismo en Brasil se debió a su estadía en Nueva York (1915-1916), tanto por el aprendizaje obtenido en la *Independent School of Art*, como por la asimilación de ideas que generaban las diversas discusiones de artistas tanto norteamericanos como europeos exilados a causa de la guerra que visitaban dicho Instituto de Arte, y presentaban los nuevos criterios vanguardistas. Estos intercambios le aportaron mayor fuerza y energía para después realizar su transgresión en el arte del Brasil.

---

<sup>133</sup> Graça Aranha, Texto: "La Emoción Estética en el Arte Moderno", del Libro: *Modernidad, Arte Brasileña del Siglo XX*, Edit. Hamburg, S. P., Brasil, 1988. pág. 233.

<sup>134</sup> Ensayo de María Rosseti Batista, en el Catálogo de la exposición: *Nus*, de Anita Malfatti, celebrado en la Galería Sinduscon, Sao Paulo – Brasil, 1995, Edit. Batagliesi Carvalho, & Hirata. pág. 5.

Con el fin de reafirmar por qué Anita Malfatti desarrolla sus obras fundamentalmente entre las corrientes artísticas del fauvismo y el expresionismo (aunque también incorpora algo de las influencias del cubismo), a continuación analizaremos varios de sus cuadros. Por ejemplo el *Torso*, de 1916, en el cual exalta la fuerza de la línea en el movimiento, que representa la emoción del individuo; las cualidades de las líneas son la expresión de los sentimientos, expresión que aumenta con la vibración del color amarillo y el siena aplicados en el cuerpo, que hacen contraste con los colores azules y grises distribuidos en el espacio secundario de la obra, funcionando a su vez, como eco del ritmo del movimiento de la figura.

Acerca de la influencia del fauvismo en Malfatti, ésta se advierte en que Anita resalta el color vigoroso, basándose en lo instintivo, en lo primitivo, en lo que viene de lo inconsciente, y espontáneamente plasma su emoción directa; es expresionista, también, por el hecho de que aplica una pincelada expresiva y dramática, deformando las figuras para representar el dolor, el sufrimiento, a partir de su vivencia interna, de sus emociones.

Normalmente, esta artista emplea la fuerza de la alegría del color tropical para intensificar la línea gestual que plasma el drama o lo dramático de los personajes; así transforma con sus sensaciones las figuras, planos y paisajes en sus obras, haciéndolas vibrar cromáticamente dentro del expresionismo. Debido a eso hay críticos de arte, como Paulo Herkenhoff, que afirman: “transforma la alegría tropical en lamento”. Con el color tropical manifiesta las sensaciones de un estado de tensión, a punto de desatar la violencia, como el caso de la pintura: *A Boba*, 1917 (óleo s/tela, 61 X 50 cm.; ilustración 39) donde la expresión del rostro del personaje contradice al título de la obra, porque denota lo contrario, más bien que está a la defensiva, dispuesta al contraataque. Esta emoción se observa en la contorsión de las cejas, ojos, nariz y boca, y se extiende con la vibración del color amarillo hacia todo el cuerpo, incluyendo el vestido, interactuando con los reflejos

de los colores aplicados en el espacio secundario de la obra; éste, a su vez, muestra la correspondencia lograda con los trazos, pinceladas y brochazos tanto en el cuerpo como en las demás áreas del espacio pictórico, con lo cual contribuye a intensificar al sentimiento de violencia que el personaje vive en ese instante, o que siempre ha vivido.

En otros casos, la línea suelta, incisiva en la expresión, en lo dramático de las emociones, como en su cuadro: *Una Estudiante*, 1917; personaje ensimismada en la preocupación, en la angustia que transfiere a todo el espacio. Nos proyecta el deseo de impactar al espectador con el dolor y el sufrimiento de los seres humanos. Por lo tanto, Anita Malfatti ubica a su obra en la representación de los sentimientos que muestran lo animal y lo instintivo de los seres humanos. Como se advierte en otras ocasiones, elabora pinturas donde plasma sombras y penumbras que nos someten a la depresión y nos puede llevar a la locura; esto se refleja en su obra: *Estudiante Rusa*, de 1917. Aquí se percibe lo tenebroso del ambiente; la figura aplasta a la libido con el dolor, la ira, la decepción y amargura, como si Anita quisiera decirnos que la persona está sangrando por dentro, ante una situación muy difícil de su vida.

La tonalidad contrastante dentro de la misma zona de los colores calientes, que a su vez los enfrenta con los colores fríos del fondo del cuadro, resaltan al expresionismo en su arte, como se puede notar en los retratos y personajes pintados; ejemplos de ellos tenemos a *Mario de Andrade*, 1922; *Figura*, 1920, *Una estudiante*, 1917, y *El hombre amarillo*, 1915-1916. Deducimos que a Anita Malfatti le gusta reflejar a las personas afrontando a la realidad a partir del propio combate interior.

Lo mismo sucede con sus dibujos realizados entre los años 1910 y 1920, en donde juega con las tensiones del cuerpo humano al ubicar a las figuras en una determinada posición para resaltar la expresión del estado emotivo que le



interesa proyectar. Anita busca que el gesto concentre la fuerza vital de la vida y sus sensaciones y sentimientos, representados a través de la gestualidad del trazo libre y seguro que transgrede las convenciones artísticas de su época; así interpreta el movimiento del cuerpo humano, construyendo su imaginario.

Hablar del *sentido de brasilidad* en la obra de Anita Malfatti implica remitirnos a sus pinturas, donde contempló al mulato, al indio y la flora y fauna del Brasil; cuando trabaja algunos de los aspectos de la cotidianidad del negro en Brasil, como en su obra: *Tropical*, de 1916, en que una mulata cargando frutas del país (piña, plátanos, cacao, etc.) nos refleja elementos nativos. Estas peculiaridades, asociadas a su color tropical, pronuncian a Malfatti como una artista brasileña que proyecta su sentimiento de identidad en la *brasilidad* de su arte. De igual forma, con su obra: *India*, de 1917, en que presenta la imagen de una india como referencia nativa, rodeada de un ambiente natural con una planta acuática exótica (típica del Brasil), cactus, nopales, palmeras y una lagartija, que sintetizan a la vegetación y a la fauna locales, muestra a su tierra en un ángulo del trópico.

Consecuentemente, la obra de Malfatti es un antecedente precursor del modernismo y del *sentido de brasilidad* para los artistas de las siguientes generaciones, como para *Tarsila*, *Di Cavalcanti*, *Portinari*, *Volpi* y *Valentim*, si bien este último todavía no nacía cuando surge en Brasil el primer brote del escenario modernista con Anita Malfatti. Ella, junto con la *Semana del Arte Moderno del 22*, con la aportación de Tarsila do Amaral, del *Pau-Brasil*, de la *Antropofagia* y demás manifestaciones artísticas en el país, se convierten en señales y signos que inducen a *Rubem Valentim* para que se dirija hacia las raíces culturales autóctonas del Brasil en el desarrollo de su obra, para que procese sus ideas y concepto artístico hacia el *sentido de brasilidad*, y para que visualice su propuesta pensando en su tierra, en su pueblo, como una característica de la identidad brasileña frente al arte internacional.

### 5.2.2.2. Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970)

Vicente do Rego Monteiro nace en Recife-Pernambuco, a los 12 años estudia en la Academia *Julien* en París; en esta ciudad expone (a sus 14 años) en el Salón *Des Independents*. Es interesante observar cómo Rego Monteiro y Anita Malfatti, quienes viajan a Europa (en 1911 a París y 1910 a Alemania, respectivamente), estudian y asimilan aspectos de las vanguardias europeas del siglo XX, pero trabajan cada quien por su lado buscando crear obras que transgredan la realidad académica del Brasil. Mientras Anita Malfatti se lanza con el fauvismo-expresionismo en su exposición de 1917 y escandaliza al país, Rego Monteiro regresa a Brasil en 1914, se interesa por los bailes populares y la música, comienza a preocuparse por las costumbres populares y después por las leyendas indígenas; posteriormente realiza exposiciones, entre los años de 1919 y 1921, de dibujos y acuarelas sobre esa última temática.

Tales preocupaciones lo orientan a investigar en el *Museo Nacional de Río de Janeiro*, donde dibuja piezas arqueológicas de la Amazonia, tratando de desarrollar una temática nacional, y avanzar con su proyecto de lo arcaico indígena del Brasil. Ambos artistas empiezan a abrir una brecha en el arte relacionada con lo local y lo nativo, y con la concepción de imágenes, formas y expresión que trasciendan lo académico del país. Pero cuando se relacionan con la labor de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graça Aranha, Di Cavalcanti y otros, crean un fenómeno cultural que ampliará las posibilidades y el desarrollo del modernismo brasileño.

Desde esta perspectiva, cabe señalar el comentario de Graça Aranha, quien, un poco antes de la celebración de la *Semana de Arte Moderno del 22* en Brasil, hablaba de la necesidad de que los artistas brasileños "comulgaran el alma

brasileña con la naturaleza"<sup>135</sup> en sus obras, idea que fue compartida por los escritores y artistas plásticos antes citados.

Esa búsqueda en que estaba inmerso Rego Monteiro lo impulsa a elaborar su obra, introduciendo lo arcaico indígena como un elemento de la identidad que proyecta el *sentido de brasilidad* en su arte. O como menciona Paulo Herkenhoff:

*Sus dibujos sobre leyendas indígenas exhibidos en Río de Janeiro en 1921 son un marco inicial del proceso de formulación de la brasilidad y renuevan el modelo del indio de Chateaubriand; [así] la obra de Rego Monteiro incorporó valores plásticos amazónicos con la paleta, volumen, forma y reducción de la figura. Los colores evocan tierra cocida --pintura en engobe<sup>136</sup>.*

Vicente do Rego Monteiro experimenta nuevas alternativas para desarrollar su concepto artístico, y para lograr esto se apoya tanto en los temas religiosos cristianos como en las leyendas y costumbres indígenas. Dicha experimentación comienza desde que era un principiante en las artes plásticas.

Con influencia de los cubistas Fernand Léger y Juan Gris, así como de su interés en la cultura mesopotámica, egipcia y en lo mítico-religioso precolombino y cristiano, Rego Monteiro construye sus obras estilizando geoméricamente las figuras, y muchas veces también el espacio secundario, a través del cual pronuncia el volumen con una reducida paleta de colores (fundamentalmente ocre y grises), para destacar la masa y luces y resaltar lo volumétrico. Esta óptica escultórica que concretan el sentido monumental de las figuras en sus obras.

---

<sup>135</sup> Paulo Herkenhoff, "El color en el Modernismo Brasileño – La Navegación con muchas Brújulas", en el Catálogo de la *Bienal Sao Paulo XXIV*, Brasil, 1998, p. 336.

<sup>136</sup> Paulo Herkenhoff, *loc. cit.*, p. 336.

Como señala Frederico Morais, su obra es tan compacta, que se siente el estado de "tensión entre la inercia y el movimiento de las formas y figuras; entre la contraposición de lo arcaico y la modernidad"<sup>137</sup>. Esto sugiere un ritmo, un encuentro con la nostalgia que nos dirige a la dualidad de recordar el pasado y anhelar al futuro, y, simultáneamente, el artista concilia lo ancestral con lo nuevo en su arte, con el fin de que reflexionemos sobre el hombre y su condición. Rego Monteiro nos enfrenta a la realidad del ser, con la proyección de elementos religiosos que traen la idea de esperanza y dolor como disyuntivas de los aspectos contradictorios de la sociedad y la vida. Simplifica las figuras mediante la geometría, con líneas incisivas que dejan entrever la presencia de características del relieve; o bien con dichas líneas delimita las formas, resaltando el rigor y la pesadez de la masa que se fortalece con el color.

Consideramos antológicamente que en Rego Monteiro lo hermético de las formas nos remite a lo sagrado, a lo oculto que proviene de la realidad arquetípica como una manifestación de la religiosidad del brasileño; como si las formas llegaran desde las primeras transfiguraciones étnicas del Brasil y de otras partes de América Latina, a través del mestizaje biológico y cultural que nutrió a las costumbres y la cotidianidad con lo sacro de religiones diversas, y que se sigue extendiendo con las tradiciones. Es una solución que Rego Monteiro aplica para emblematicar a lo sagrado y lo mítico dentro de formas cerradas geométricas, de tal modo que simboliza a la realidad cotidiana para expresar enigmáticamente lo religioso arcaico precolombino, mezclado con lo cristiano (generalmente). Esto se puede notar en el color, esfumado, en la geometría y la temática, cuando usa iconos cristianos y/o elementos indígenas, como la imagen de Cristo o formas geométricas de la cerámica y escultura indígena; o cuando elabora estructuras que hacen referencias a un altar, retablo o lápida prehispánica. Parecería que el artista quisiera indicarnos lugares de entierro o sitios sagrados dedicados al culto

---

<sup>137</sup> Frederico Morais, "Entre la Construcción y El Sueño. El Abismo", en *Modernidad: Arte Brasileño del Siglo XX*, Gráfica Editora Hamburg/ S. P., 1988, p. XXXVIII.

religioso. En su obra observamos nuestra realidad arquetípica conciliada con lo popular, y que forma parte de nosotros proyectada simbólicamente en nuestras actitudes. Rego Monteiro desoculta y oculta simultáneamente lo religioso de la realidad brasileña y del ser, para presentar lo sagrado desde la condición humana en la cotidianidad del Brasil; como si fuera un antecedente histórico que reflejara nuestra identidad en el inconsciente colectivo, o como una manifestación que vive oculta, simbolizada en el ser brasileño, para presentar lo sagrado desde la condición humana en la cotidianidad del Brasil. Rego Monteiro la abarca con la geometría en la religiosidad del ser de Brasil, y realiza este proceso con objeto de expresar lo sagrado de la identidad brasileña en su arte.

Por lo tanto, Rego Monteiro proyecta lo mítico sagrado de nuestros ancestros como una esencia de lo primitivo; lo incorpora inconscientemente a través de la cotidianidad y de aspectos históricos que hacen referencia a la colonia y, paralelamente, al pasado remoto. Por ejemplo la obra *Flagelação*, de 1923 (óleo s/tela, 80 X 90 cm), donde se observan capataces como verdugos que propinan latigazos a un esclavo o mestizo. Ese tipo de escenas y la dinámica de la acción represiva envuelven a las reminiscencias arquetípicas, velando al sentimiento religioso que llega del pasado a través de las tradiciones y costumbres, sublimando a lo sagrado arcaico con la acción violenta del castigo. Y el artista sólo insinúa una sensación que refleja míticamente la ascendencia del brasileño o del latinoamericano, pues la figura central está dentro de un rectángulo, semejando la tapa de una urna mortuoria egipcia, y simultáneamente una lápida o una estela prehispánica de un centro ceremonial. Aunque crea cuadros relacionados con la negritud y lo totémico que se origina también del arte negro, su obra se orienta más hacia lo indígena y lo sacro de varias culturas.

Otras veces Rego Monteiro trabaja obras con otra perspectiva, como: *Deposição (versión de la obra de 1924 - óleo s/tela, 110 X 134.2 cm.; ilustración 40)*, cuyo título probablemente lo obtuvo del Evangelio, aludiendo al momento en

que Cristo es depositado en el suelo o bajado de la cruz. Pero Rego Monteiro, mediante los colores calientes y fríos y con los esfumados, busca crear una atmósfera que, junto con los iconos cristianos, nos ubique de lleno ante el sentimiento religioso. La figura de la Virgen, que parece una monja, contribuye a reforzar lo sagrado mítico del cristianismo. Esta escena refleja un acto de despedida y de resignación ante la muerte, y queda la impresión de presenciar un ritual ceremonial.

Sin embargo, con figuras geometrizadas, con la división geométrica del espacio, el artista otorga a la obra otras connotaciones que nos remiten al pasado egipcio, como una inscripción lapidaria (relieve de la antigüedad). Y aunque lo sacro cristiano predomine, tanto por la temática como por los iconos, estos iconos sugieren reminiscencias prehispánicas, porque el sentido escultural de las figuras y su geometrización nos hablan de la geometría precolombina; además, la figura de Cristo tiene ojos achinados y el color de la piel es amarillo ocre, con lo cual podríamos pensar que inserta elementos indígenas; otra cuestión es el cabello, que nos podría remitir tanto a lo oriental, egipcio o mesopotámico, como a lo indígena. Estas características también nos llevan a considerar la influencia de Fernand Léger, por el manejo del volumen y de la masa con que plasma lo escultural en las figuras. Aún así, no está lejos de los rasgos esculturales de los trabajos de los indígenas mayas, nahuas y marajoara de las fases santarém y tapajós del Brasil.

En resumen, se puede decir que Rego Monteiro combina aspectos de diferentes culturas y religiones, para crear atmósferas religiosas que reflejen míticamente la mezcla de los universos simbólicos de lo sacro indígena, europeo y del Medio Oriente en su obra.

En cambio, en la obra *Os Calceteiros*, de 1924 (óleo s/tela, 45 X 165 cm.), presenta la cotidianidad del obrero explotado, el enojo y la preocupación en

figuras colosales geometrizadas, las cuales resaltan el vigor de la masa con el volumen, valorando la situación del trabajo de los obreros. Rego Monteiro idealiza a las figuras de la clase trabajadora con criterios basados en los mitos y la geometría, y al estilizarlos proyecta lo escultural del volumen en la masa. O, como comenta el crítico de arte Valmir Ayala: "Vicente confiere a los personajes de esa zaga subalterna la misma dignidad hierática de los santos"<sup>138</sup>

Rego Monteiro proyecta en sus telas las formas e imágenes que trabajó sobre los indígenas brasileños (estudiadas y dibujadas en el Museo Nacional de Río de Janeiro en 1920), las cuales se convirtieron en una de las fuentes de donde extrae formas e ideas que evocan el sentido mágico-religioso de la cultura ancestral autóctona. De ahí nace su temática nacional, basada en lo indígena, como podrían ser las formas y figuras de la cerámica de Santarém y Marajoara. Esto se puede observar cuando usa trazos finos que dejan líneas incisivas, que provienen de Miracangueira, región del Santarém; o bien en los dibujos zoomorfos, esculpidos de la cerámica o de los motivos geométricos (que son cánones de la cerámica amerindia, en los cuales predominan lo simbólico y lo abstracto, por la tendencia a representar la figuración de lo sobrenatural). Así lo demuestra Paulo Herkenhoff, con respecto a las obras *Niño Sentado*, 1923, y *Madona y Niño*, 1924, en las cuales utiliza una imagen del niño semejante a la cerámica de Santarém. Algo similar ocurre con

*[...] los patrones de las urnas osuarias Tapajós Trombetas Miracangueira  
[...] Las urnas funerarias con figura sobre tortuga de Maracá (Amapá)  
dibujados en el Museo Parisiense semejantes a las del Museo Nacional [...]  
, son la fuente directa para la tela "El Niño y la Tortuga", 1924. Las cabezas  
de sus personajes en la serie religiosa (1922-1925) de "La Crucifixión",  
"Huida para el Egipto", "La Bajada de la Cruz", "Adoración de los Reyes*

---

<sup>138</sup> Valmir Ayala, *Vicente Inventor*, Edit. Record, Río de Janeiro, Brasil, 1980, p. 49.

*Magos” y “La Santa Cena”, se inspiran en las tapas en forma de cabeza de las urnas Maracá, copiadas en Río de Janeiro<sup>139</sup>.*

Esta forma de relacionar la temática religiosa del cristianismo y lo sagrado indígena con la geometría se advierte cuando estiliza a las figuras en el espacio, para dejarlas verticalmente como señales totémicas, conjugando así varios sentimientos religiosos, en función de lo mítico para que quede como signo de la religiosidad del ser.

Lo indígena brasileño también se advierte cuando implementa la forma tubular en las diversas partes del cuerpo, que en conjunto conforman una figura escultural; este cilindramiento de las partes del cuerpo, es un ejemplo de cómo Rego Monteiro sensibiliza a la geometría en las figuras, en los desnudos, obedeciendo tanto a la estilización que viene de la geometrización elaborada bajo la realidad mítica religiosa de lo precolombino, como a la influencia de la construcción cubista de Léger.

Además, este artista procesa sus obras con una metodología en la que articula lo racional de la construcción geométrica europea de las vanguardias artísticas, con lo espacial – geométrico de las culturas egipcia y mesopotámica, y con la abstracción geometrizañte que proviene de lo precolombino (como el caso de las formas y figuras de la cerámica marajoara de Santarém, Brasil), haciendo que el rigor exprese lo estructural de la forma y la monumentalidad de las figuras con la concreción del volumen y de la masa.

Lo teórico racional de la geometría lo *deglute* y lo amalgama con lo mágico religioso que él percibe en las reminiscencias arcaicas indígenas, y lo traslada hacia la conceptualización de sus imágenes y obras. Esta transferencia a su creación artística conlleva el sentir espiritual de lo mítico y sacro prehispánico,

---

<sup>139</sup> Paulo Herkenhoff, *op. cit.*, p. 337.



porque Rego Monteiro era en realidad un antropófago inconsciente, que deglutió y digirió lo externo europeo para mezclarlo con los propios indígenas y elaborar sus obras con las leyendas y costumbres indígenas brasileñas. De ahí que después de absorber lo nativo indígena como propio, como una esencia que fue heredada al desarrollo de la identidad brasileña, lo transfiere a su proceso creativo y lo asocia con otros elementos religiosos pertenecientes a las culturas egipcia y mesopotámica y a la religión cristiana.

Pero al transferir formas y aspectos del diseño abstracto geométrico indígena (como la línea incisiva y lo volumétrico escultural), Rego Monteiro trae a su actividad, simbólicamente, reminiscencias arcaicas a través de los signos-símbolos de los indígenas americanos, con lo cual realiza un proceso de creación que se identifica con el proceso *transespiritual* en el arte latinoamericano.

Si comparamos a Rego Monteiro con Rubem Valentim, hallaremos que ambos artistas despliegan en sus obras la temática de la identidad nacional, trabajando desde perspectivas diferentes al *sentido de la brasilidad* con que consolidan sus propuestas artísticas. Rego Monteiro trabaja su temática acudiendo directamente a la cultura indígena; mientras que Rubem Valentim procesa lo indígena ancestral a través del *candomblé*. Ambos abstraen usando la geometría con vigor riguroso, pero cuando Rego Monteiro estiliza con la geometría, transformando las figuras-espacio, acrecienta las sensaciones y sentimientos de lo sacro, al incorporar lo arcaico nutrido con los iconos, signos, formas de objetos y estructura, de distintas culturas: ancestral indígena, mesopotámica, egipcia y cristiana europea, amalgamados en imágenes que pronuncian atmósferas intemporales en sus obras, para a su vez resumir o sintetizar la religiosidad del brasileño. En cambio, Rubem Valentim acude directamente al *candomblé*, producto del sincretismo religioso y étnico, y lo abarca desde sus signos-símbolos religiosos-míticos-geométricos para procesar la

abstracción sígnica que desarrolla en sus obras artísticas, contemplando tanto al indígena como al negro y al europeo.

### 5.2.2.3. Tarsila do Amaral (1886 – 1973)

Tarsila do Amaral estudia pintura y escultura apenas a sus 30 años, con Pedro Alexandrino y Zadig e Mantovani, en 1916 y 1917 en Brasil, dibujando del natural, y trabajando con modelos de yeso, pintando paisajes tímidos o elaborando copias de santos. Después, en los años 1921 y 1922, se ejercita realizando retratos bajo la influencia de diferentes corrientes artísticas: cubismo, realismo e impresionismo, con formas vivas, libres y voluminosas que la llevan, junto con la retroalimentación en la reflexión sobre el arte y Brasil por parte de sus amigos, como Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Mario de Andrade y Menotti del Picchia (con quienes conformó el Grupo de los Cinco), a tomar más conciencia del arte moderno.

Este hecho se ve reforzado por el impacto que provocó en ella la celebración de *La Semana de Arte Moderno de 1922* en Brasil, y su viaje a París ese mismo año para estudiar con André Lhote, Albert Gluzes y Fernand Léger. Así, después de que regresa de Europa en 1923, comienza a elaborar obras donde combina lo nativo y lo localista con lo que ha asimilado de las técnicas postcubistas; esto se percibe en el juego del empirismo de sus formas, que contienen una iconografía irreverente, primitiva, con la que la artista exploya sus fantasías relacionadas con la realidad a través de distintos planos formales; logrando plasmar el sueño de la renovación del arte afincado en lo brasileño, ya que las soluciones originales en sus pinturas la impulsan a adelantarse a los criterios del *Manifiesto Pau-Brasil*; como por ejemplo en sus obras: *La Negra* (ilustración 41) y *Morro de la Favela*, de 1923 y 1924 respectivamente, en las cuales se observan rasgos que identifican a la cultura brasileña.

Esto señala en qué radica la importancia de Tarsila en el arte. Pero además de absorber varias soluciones de Léger en lo formal; descubre otra mirada sobre la negritud, ausente en la pintura académica brasileña (producto de la ideología que venía de la tradición colonialista). También otros brasileños, como Rego Monteiro, que elaboraban en París su proyecto de *brasilidad*, convivían en esa búsqueda. Mientras tanto, Heitor Villa-Lobos seguía componiendo su música con la fusión de herencias europea, indígena y africana.

Dicha búsqueda, por otra parte, se concreta cuando nace su sentimiento de *brasilidad*, originado por el viaje que realiza a Minas Gerais en 1924, en el que observa y disfruta de las características peculiares de las ciudades de provincia del Brasil, como: *Ouro Preto, Sabará, Sao Joao del Rey, Tiradentes*, etc.; ello nutre de atmósferas, color y religiosidad emanados de la tradición, de las pinturas de las iglesias y casas, y de la misma tierra tropical. Esta otra toma de conciencia sobre su Brasil le va permitir sintetizar su gusto visual por las ciudades barrocas de Minas Gerais, lo mismo que por las zonas suburbanas y rurales.

Como ya indicamos antes, la iconografía de Tarsila era localista y regional, y en ella manipulaba el espacio, los planos y estructuras de las obras, a través de una casi-abstracción geométrica con fuente europea y características nativas. La artista se orienta hacia la naturaleza (agua, vegetación, seres, noche) impregnando en sus obras una atmósfera de fuerza cósmica, y proyectando su *brasilidad* con su fantasía sin conflictos en un mundo conciliado. Sin embargo, su obra es producto de una transgresión, como diría en un texto más general Paulo Herkenhoff:

*Nuestro modernismo oscila en el péndulo incorporación/transgresión, Rego Monteiro, Tarsila, Di Cavalcanti, [...] Mario de Andrade y Villalobos actúan*

*por medio de estrategias afirmativas de la tradición incorporadas para proceder a la renovación*<sup>140</sup>.

Por otra parte, refuerza lo nativo y lo localista con otros elementos autóctonos, por ejemplo signos o formas indígenas en las composiciones de sus obras, como podremos notar si revisamos las imágenes de artefactos de piedra e ídolos de los indígenas *Sambaquis* y *Sernambis*, encontrando que sus formas cóncavas, rectangulares, alargadas y su caracterización fálica parecen estar presentes como influencia en la estilización que Tarsila realiza de las formas decorativas (vasos, jarrones, flores, hojas, pétalos, plantas). Ahí sentimos el sentido totémico de la antropofagia, y la relación de Tarsila con la cerámica indígena, por el volumen escultural y los colores del trópico.

También se advierten rasgos indígenas en los ojos de las figuras, como por ejemplo en *La Negra*, 1923, cuyos ojos son achinados parecidos, a los de los salvajes indígenas (como ya lo había señalado André Bretón); o en los ojos de *La Familia*, 1925; o en los de *Abapuru*, 1928; y hasta en la pintura: *La Religión Brasileña*, 1928, en la que, aunque las figuras están estilizadas, se perciben los rasgos indígenas en los ojos. Estas características sobre los autóctonos, así como el uso de títulos en sus cuadros, que representan temáticas de lo nativo (*Tupi-Guarañi*), denotan que en su proceso de creación artístico no sólo utilizó el rito *antropofágico*, sino además elementos morfológicos de los oriundos, y objetos y huellas de los mismos.

En 1924-1925, su periodo *Pau-Brasil*, realiza pinturas con ambiente brasileño, combinando sistemáticamente lo sentimental y lo casi didáctico de la aclimatación racionalista del espacio cubista. Su procedimiento era *antropofágico* en el sentido esencial del arreglo formal e iconográfico; acompañado de su parte afectiva, con su sensibilidad y sus sueños poéticos de la infancia, envuelve a la

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 344.

geometría cubista y la transforma a través del empirismo de sus formas. Pero además, como su parte afectiva aparece aunada a su intuición y religiosidad, la artista se orienta hacia la geometría sensible, cuestión obvia, si consideramos que ella acciona intuitivamente dentro de lo constructivo.

Así pues, Tarsila, mediante el simbolismo de las formas modernas y la apropiación de lo externo, que ella transforma hacia lo regional del Brasil, logra una reforma estética dentro de un proceso de racionalización e intuición del paisaje brasileño, que proyecta la realidad del Brasil. La artista demuestra con su expresión artística una manera ingenua de plasmar al paisaje brasileño,

*capaz de asimilar las premisas constructivas del cubismo, como si ella se regocijase frente a esa mirada, con el descubrimiento de un extraño punto de convergencia entre un orden constructivo clásico y la naturaleza brasileña dotada de formas puras y clarividentes, no corrompidas sobre el peso de una envejecida cultura europea<sup>141</sup>.*

Tarsila plasmó en sus obras lo híbrido de los elementos antropomórfico y vegetal, aspectos táctiles en un enredo dinámico de formas naturales. En los años de 1928 y 1929, periodo corto en que su obra legitima a la *antropofagia*, Tarsila sigue contribuyendo con la ruptura contra la rigidez académica; desarticulando la forma constructivista para el ingreso del modernismo del arte en Brasil. Para ello, mezcla en sus obras los elementos antropomórficos y los vegetales que explayan su imaginario. Como diría Roberto Pontual: "Fue una reconstrucción de aspectos liberadores y deconstructores, una actitud crítica frente a determinadas funciones y disfunciones del entorno."<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Sonia Selzstein, "La Audacia De Tarsila", catálogo *Bienal Sao Paulo XXIV*, 1998 – Brasil. p. 358.

<sup>142</sup> Roberto Pontual, "*Antropofagia Y Construcción: Una Cuestión de Modelos*", en *Modernidad, Arte Brasileño del Siglo XX*, Gráfica Editora Hamburg, Sao Paulo, Brasil, 1988, p. XXVI.

El carácter onírico y fantástico de su obra aparece en su imaginario provocando la sustitución del orden constructivista por el empirismo de sus formas; por ello la orientación de la forma cubista la cambia por la poética de una madurez que se expandía con una especie de frutos sexuales. Así se apropiaba del orden moderno, con la aplicación de una nueva dinámica cultural.

Lo notable es cómo otra vez Tarsila se adelanta a la *antropofagia*, como comentan varios críticos de arte brasileño acerca del cuadro *Abapuru*, elaborado el 11 de enero de 1928, título que le dieron a esa obra Oswald de Andrade y Raul Boffi. Este cuadro origina en Oswald las ideas del movimiento y manifiesto de la *antropofagia* el primero de mayo de 1928.

#### 5.2.2.3.1. Tarsila: antropófaga transespiritual

Cabe considerar los comentarios de críticos de arte, como Mario Pedrosa, quien afirma que Tarsila do Amaral le dio a Brasil “La revelación de la poética ingenua de la civilización campesina con sus esquemas formales y colorísticos”<sup>143</sup>; o como Theon Spanudis, al plantear que Tarsila es la primera artista brasileña que logra crear una obra original, de gran nivel y contenido estético, combinando la influencia que tiene del cubismo de Léger con su inspiración campesina, con su intuición para revalorar lo autóctono (tanto lo nativo de la naturaleza y la tierra, como los rasgos arquetipos de la cerámica indígena y el aspecto morfológico de los ojos de los nativos), a lo nacional; para transformar formas, figuras y ambientes bajo el contexto de la antropofagia cultural.

Considero que Tarsila, en su proceso de creación, transita y asume lo *espiritual del rito* de la *antropofagia*, y lo traslada como una actitud mítica-metodológica hacia su actividad artística, transfiriendo aspectos de los orígenes autóctonos del Brasil; al mismo tiempo, deglute la cultura extranjera, y la procesa

---

<sup>143</sup> Mario Pedrosa, “La contemporaneidad de Rubem Valentim”, en el catálogo de la exposición: *31 Objetos Emblemáticos y Relieves Emblemas de Rubem Valentim*, publicado por el Gobierno del Distrito Federal – S.E.C. – F.C.D.F., Brasilia, 1970, p. 25.

combinándola con el simbolismo de las reminiscencias que provienen de la cerámica indígena *Sambaquis-Sernambis*, con el sentido de la construcción de la geometría indígena (lo constructivo de los latinoamericanos) y con la raíz cultural negra del África. Al relacionarla además con la realidad del Brasil de su época, con sus sentimientos sobre la tierra y la naturaleza del trópico de su país, con sus imágenes y vivencias de su infancia (anclada ella en el procesamiento de la imaginación de su infancia), produce transgresiones y transformaciones en las formas-figuras y espacio. Esta transfiguración levanta el gesto de la monumentalidad de las figuras y formas como se aprecia cuando el volumen y la masa crean un sentido escultórico que globaliza al contenido de la imagen o figura, y al eliminar detalles de la expresión de los personajes u objetos, con lo que amplía la masa y destaca el volumen en la monumentalidad de las formas.

Pero toda esta fenomenología no es más que la integración de lo natural y lo espiritual, de lo mítico indígena y africano con lo europeo, absorbiendo ritualmente lo espiritual cultural de lo exógeno en lo *transespiritual* del arte latinoamericano, para crear un mundo plástico nuevo, en la obra de Tarsila do Amaral entre 1923 y 1930. Y decimos *transespiritual*, porque al transferir el rito antropofágico como una actitud y un método hacia su proceso de creación artístico; traslada aspectos de la religiosidad y espiritualidad de sus raíces ancestrales, y con ello su sentido constructivo, para provocar la transformación y síntesis de las diversas culturas (indígena, africana, europea) globalizadas en el nuevo arte, a través de simbiosis que estructuran la transfiguración de formas, figuras y espacio en las obras. Esto se puede observar cuando Tarsila envuelve con suavidad y sutileza al simplificar el volumen y la masa de las figuras y formas.

Si nos ubicamos en un ámbito más amplio, se puede afirmar que los artistas antropófagos son *transespirituales*, debido a que transfieren y asumen una actitud espiritual de los orígenes autóctonos, para devorar lo de afuera y deglutirlo a través de lo local. Este proceso ritualístico absorbe lo externo para

nutrirse de su potencia y fertilizarse (el indígena en su ritual, con su conocimiento mítico, creía adquirir las cualidades espirituales del devorado); así, los artistas antropófagos devoran la cultura extranjera para crear y realizar una comunión con los orígenes por medio de este ritual, como si fuera un sacrificio, un rito que transforman lo profano en sagrado. De esa forma buscaban un reencuentro con la verdad primera, y, al traspasar esa ideología al proceso de creación artístico y sus obras, trasladan una forma de ser, transfieren un proceso de los ritos y mitos de la ancestralidad del Brasil. Se trata evidentemente de una antropofagia metafórica, porque lo que se comen y digieren es la cultura extranjera como si fuera un organismo vivo.

Partiendo, además, del contenido teórico del *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García, de que la geometría en América proviene de lo remoto ancestral de nuestros aborígenes, y que se sigue manifestando arquetípicamente en el trabajo de los artistas latinoamericanos, y uniendo esto al planteamiento de la geometría sensible de Roberto Pontual, en el sentido de que los artistas de América Latina en sus procesos de creación conjugan lo racional y la intuición e instintos que nace del ángulo irracional del ser que surge del inconsciente o de los símbolos arquetípicos de nuestra cultura ancestral, se sugiere que la intuición y los instintos conllevan intrínsecamente lo espiritual de nuestras raíces culturales, y con ella trabajan los artistas normalmente en la creación de sus obras.

Lo mismo pasa en el contexto del movimiento antropofágico, porque los artistas, al trasladar un proceso ritualístico como una actitud y un propósito que trae una carga ideológica- sagrada-espiritual, con sus valores reminiscentes de la religiosidad ancestral de los indígenas del Brasil, y por lo tanto, poseyendo una base colectiva (del inconsciente colectivo) que cobra significación cuando los artistas la incorporan en la dinámica cultural (aun siendo usada inconscientemente), y como además arrastra consigo su carácter simbólico,



contribuye para que aflore nuestra identidad latinoamericana, metafóricamente, en una serie de alegorías, símbolos y formas que universalizan a las obras.

La explicación anterior conduce a deducir que el manejo de variables como la espiritualidad y religiosidad (dentro del proceso de creación de los artistas latinoamericanos), que provienen desde lo ancestral de América, a través de la intuición – instintos, del uso de ritos como método – objetivo de transgresión, construcción y estructuración en el arte, es también un proceso ritualístico que se conjuga en lo espiritual y en la humanización que el artista hace con su creación. Esto implica que se tienen que transferir y procesar aspectos de la religiosidad, de lo sagrado, con lo cual nos identificamos; y trasladar a su vez, arquetípicamente, lo espiritual y sacro de las reminiscencias arcaicas de nuestro pasado remoto indígena. Y todo este proceso relacionado con el traslado de lo espiritual, no es más que el proceso *transespiritual* en el arte de América Latina.

#### 5.2.2.3.2. Tarsila y el arte autóctono

Entre los grandes precursores del arte autóctono en Brasil encontramos a los artistas Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi y Rubem Valentim, que, aunque pertenecieron a diferentes generaciones de creadores, cada cual abarcó y desarrolló diversos aspectos de la realidad brasileña, que resaltan en común el *sentido de brasilidad* en sus obras. De acuerdo con Olivio Tavares de Araújo:

*Tarsila llega a transparentar las raíces ancestrales en su estilo artístico, incorporando elementos del cubismo y de Léger. Ya Volpi y Valentim [...] fueron más lejos y consiguieron un prodigio raro en el arte brasileño [...] Valentim resulta de una toma de posición [...] voluntaria y consciente [...], opuesto a Volpi que era lacónico y visceralmente contrario a las teorías [...] Valentim que en general es prolijo en las palabras y sintético en la pintura [...] buscaba el habla brasileña dentro de un lenguaje internacional inteligible, que es la abstracción geométrica rigurosa [...] Valentim buscó*

*una síntesis que ajustase su integridad con el lenguaje de su generación: la geometría [...] Volpi no sabía exactamente lo que estaba haciendo, acción guiada por los dioses. Valentim [era] guiado por su inteligencia*<sup>144</sup>

En parte, Volpi y Valentim llegaron más lejos, porque ellos fueron más consistentes en el transcurso del tiempo de desarrollo como artistas; Tarsila tuvo su gran desarrollo en la década de 1920. A Volpi no le interesaba la teoría, porque era un artista fundamentalmente intuitivo e instintivo; y Rubem Valentim combinaba más la intuición y los instintos con la razón, el análisis y la inteligencia en los aspectos teóricos, considerándose él mismo como un semiólogo. Esta cuestión marca una diferencia entre ambos. Sin embargo, estos dos artistas, junto con Tarsila do Amaral, representan los tres grandes pintores del *sentido de brasilidad*.

La diferencia entre Tarsila y Valentim radica principalmente en que Tarsila ubicó su obra artística en la figuración, y Valentim en la abstracción geométrica, en una síntesis fundada en la religiosidad del *candomblé*. Tarsila abarca al negro, a lo indígena y lo campesino, deglutiendo el cubismo en el procesamiento de su imaginación, anclada en los sueños de su infancia y en la realidad del Brasil. En cambio, Valentim se apropia de las raíces culturales amerindias y de la realidad afro-brasileña, que tienen como denominador común el animismo y el fetichismo, bajo el principio de que el alma es la acción de los fenómenos vitales naturales con las creencias en ídolos (como los salvajes).

Por otro lado, Tarsila y Valentim se asemejan en que ambos buscan desarrollar un orden sensible, incurriendo con la geometría en lo constructivo del arte de América; ambos degluten la cultura externa como los antropófagos (Tarsila dentro del rito antropofágico y Valentim en los ritos del *candomblé*), y

---

<sup>144</sup> Olívio Tavares de Araújo, Presentación del catálogo de la exposición de *Circuito Paulista de Arte Contemporáneo*. De octubre a diciembre de 1990, publicado por Miragem, Escritorio de Arte, Sao Paulo, Brasil, p. 2.

coinciden en la búsqueda de los orígenes de sus raíces culturales, mezclando lo popular y lo erudito (aunque Valentim profundizaba más en lo teórico). Los dos proyectan ese sentido totémico en las formas, que revela lo sagrado de la cultura indígena y africana en Brasil.

Otra distinción consiste en que Rubem Valentim es riguroso y sígnico como un semiótico, intuitivo, animista y fetichista como un hechicero mago que desde el contexto del *candomblé* proyecta *el sentir brasileño*. Mientras tanto, Tarsila acude a los colores de la alegría del trópico en la representación grandiosa de la naturaleza, de la tierra, con sus formas nativas que reflejan el sentido totémico de la cultura de la selva virgen, al espíritu campesino de la provincia, de la zona rural o urbana, y a lo ritualístico de la antropofagia en sus imágenes del negro. Todos ellos se reúnen para concretar su *sentido de brasilidad*. Su identificación con la tierra, la tradición y la religiosidad del Brasil.

No obstante, como lo señala el mismo Olivio Tavares de Araújo, existieron otros artistas brasileños que tocaron el tema de la *brasilidad*, pero que se quedaron en el ámbito temático, haciendo meras referencias figurativas e iconográficas. En cambio, Valentim se sumerge con profundidad en las fuentes legítimas de sus raíces ancestrales desde el ángulo del arte abstracto geométrico constructivo.

#### **5.2.2.4. Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)**

Desde su adolescencia, este artista plástico comienza a vivir con el arte: primero incursiona como caricaturista e ilustrador en 1914 y empieza a desarrollarse como dibujante, publicando dibujos e ilustraciones en revistas, libros, etc. En 1916 ingresa a la facultad de Derecho de Río de Janeiro, aunque más tarde abandona sus estudios para entregarse de lleno al arte. A partir de 1918 se integra al grupo de intelectuales y artistas de Sao Paulo, en el que participaban Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Guilherme de Almeida, etc., con quienes

participará en el movimiento modernista del Brasil. Entre 1919 y 1920, contribuye a la elaboración de los trajes de la obra *Carnaval de Niños*, de Villa-Lobos, trabajo con el que buscó reflejar la identidad profunda de las raíces culturales brasileñas, y que fueron utilizados en el ballet propuesto por Serge Diaghier.

La contribución importante de Di Cavalcanti en el arte se da a partir de la década de los veinte; cuando comienza a figurar como uno de los artistas claves en la organización de la *Semana de Arte Moderno del 1922*. De ahí en adelante será una pieza de el engranaje del movimiento modernista del Brasil.

Este artista desarrolló su pintura dentro del expresionismo, instalado en una figuración referida al ámbito social del Brasil. Di Cavalcanti elabora sus figuras observando la vida urbana, y las simplifica con la expresión de las emociones y la libertad que le otorgan éstas, representando una gestualidad que vibra en el ritmo, entre el color, las líneas y el volumen, combinando su línea expresionista con la geometrización y formas cubistas.

Cuando juega con la masa y el volumen, proyectando sus figuras con un sentido escultórico, sentimos la influencia de un Diego Rivera; o cuando perfila figuras geometrizantes se percibe semejanza con el guatemalteco Carlos Mérida, como en las obras: *Tres Mulheres*, 1965, y *Sete Mulheres*, 1960, (ilustración 42) por lo que este tipo de geometrización la consideramos cercana a la abstracción geométrica indígena prehispánica; si bien Di Cavalcanti se interesa fundamentalmente por lo social del entorno de Río Janeiro:

*Observó con lirismo la cotidianidad de su tiempo, mostró con simplicidad la realidad, destacó las costumbres, la vida, y el hombre de su país. Observó todo como un poeta y al mismo tiempo como un ensayista, con mirada sensible y crítica*

[...] en la imagen plástica el artista construyó referencias poéticas a la idea de "lugar", a la identidad brasileña<sup>145</sup>.

Di Cavalcanti, al centrar la temática de sus cuadros en lo popular de las escenas de las mulatas en el carnaval y en la samba, nos muestra un ángulo del inconsciente colectivo en las vivencias líricas del carnaval como un rasgo social que nutre también a la identidad del brasileño. Dicho rasgo lo amplía con las demás imágenes sobre los suburbios, el morro, el interior baiano, el ambulante, los pescadores, la vida nocturna o la mulata trabajadora: ambientes del cotidiano del Brasil que reflejan la condición social de los mestizos. Con estas escenas cabría decir que Di Cavalcanti toca al *sentido de brasilidad* en su obra desde lo local del Brasil, teniendo como eje central a las mulatas sensuales; ya que desarrolla su tema en la pintura basado en el mestizo, negro y *caboclo*, pero afincado en la sensualidad de las mulatas, en el sentir poético de la mujer que le da calor a la cotidianidad del Brasil. Por considerar a la mujer como símbolo de la sensualidad, la hace predominar en sus obras, y de esa forma refleja un sentido bohemio y lírico sobre su Brasil.

Di Cavalcanti también deforma partes de la figura, como en la obra: *Seresta*, 1940, en la cual los brazos de la mujer ubicada en el área central del espacio pictórico han sido simplificados con fuerza volumétrica, o la nariz, geometrizada con un sentido rectangular. Se percibe su gusto por la caricatura en la síntesis a través de la simplificación de las formas-figuras para vigorizar la expresión; o sea, une el expresionismo a su pasión por la caricatura para concretar un lenguaje sencillo, más directo, y así expresar escenas cotidianas de la vida del negro-mulato del Brasil.

---

<sup>145</sup> Lisbeth Rebollo Goncalves, "El Imaginario Brasileño de Di Cavalcanti". en Revista *Art – Nexus*, No. 33, julio – septiembre, 1999, Bogotá, Colombia, p. 75.

Di Cavalcanti realiza una síntesis del entorno social, urbano, pintando a las mulatas como otro elemento representativo de la *brasilidad*; lo cual es una valoración expresiva de su tierra brasileña, como se aprecia en el color terroso, en las imágenes de las mestizas y en la manera con que refleja su época.

Este artista abogó por su figuración expresionista, y fue defensor del realismo contra el abstraccionismo, como se pudo ver cuando consideró que se debió incorporar desde 1922 el tema social al movimiento modernista. Él estimaba que la figuración en el arte debería contemplar la preocupación social del momento. Cuando planteó la discusión sobre la integración social del artista (en su exposición retrospectiva de 1948), buscaba desarrollar el tema social en su obra, pero no trató de plasmarle un mensaje ideológico, como lo hicieron los muralistas mexicanos, aunque se sentía atraído por sus propuestas artísticas y estéticas, y además se había inscrito en el Partido Comunista del Brasil en 1928.

Una relación que advierto entre Di Cavalcanti, Portinari y Rubem Valentim, es que los tres trabajaron sobre temáticas que contemplaron el aspecto social del pueblo brasileño. Los dos primeros cimentan sus propuestas artísticas en la figuración del negro mulato (principalmente), deformando a las figuras de manera expresionista; otras veces estilizan con lo volumétrico del cubismo para perfilar formas-figuras, que, aunadas al expresionismo, reflejan imágenes vigorosas con un sentido escultórico. A la vez difieren de Rubem Valentim, porque este último estiliza sus formas basado en los signos-símbolos del *candomblé*, partiendo de lo mítico-sacro de las raíces ancestrales del Brasil (lo religioso indígena, negro y europeo), para desarrollar la *brasilidad* en su obra. Mientras que, por otra parte, Di Cavalcanti y Portinari abarcan lo religioso cristiano en algunas obras pictóricas, pues la fuerza de estos dos artistas parte de lo social del negro urbano o campesino, o de la mulata del Brasil; desde ahí tocan el *sentido de brasilidad* en sus obras, y, por lo tanto, Di Cavalcanti y Portinari con su arte contribuyen con el

desarrollo de la identidad cultural, partiendo del mestizo y de la realidad social del brasileño.

Sin embargo, a su manera, estos tres artistas procesan en sus cuadros la cotidianidad del Brasil; Di Cavalcanti y Portinari desde la figuración expresionista de lo rural o urbano; y Rubem Valentim desde lo sacro popular del *candomblé*, a partir de lo cual elabora una obra abstracta geométrica signífica que sintetiza ese ángulo social – religioso de la realidad brasileña.

A diferencia de Tarsila do Amaral, que destaca las formas-figuras, ampliando (exagerando con su fantasía acerca de recuerdos de la infancia) una de sus partes, y reduciendo otras áreas simultáneamente para resaltar los personajes, transgrediendo así la lógica académica construyendo sus obras, Di Cavalcanti solucionará la estructuración del espacio de sus cuadros por medio de la geometrización de las formas relacionadas con el color. Principia con la monocromía, pero después acrecienta la cromatización (como lo señaló Carlos Zilio<sup>146</sup>) Por ejemplo, en la obra: *Crucifissione*, de 1956, se observa cómo a través de la geometrización de las formas y figuras logra crear varios planos, que a su vez se subdividen por la interacción del color para plasmar una dinámica que envuelve de ritmos a la composición. Lo mismo sucede con los cuadros: *Pescadores*, de 1951 (óleo/tela, 114.5 X 162 cm.), y *Escena de Rua*, de 1931 (gouache y tinta s/papel, 34.2 X 74.8 cm.), que, contextualizados en la cotidianidad del mestizo, proyectan lo social del negro en Brasil.

A Di Cavalcanti le gustaba escribir, a tal punto que en su segunda etapa de desarrollo como artista, y en la última fase de su vida, se dedicó además a la poesía. Esta otra faceta de su creatividad, es un aspecto que lo ayuda a procesar el contenido en sus obras, y a considerar la temática social en su arte. Ello va

---

<sup>146</sup> Carlos Zilio, "La Querrela de Brasil", en *Modernidad: Arte Brasileño del Siglo XX*, Coordinadora General: Aracy A. Amaral. Gráfica Editora Hamburg, S.P., Brasil, 1988, p. 12.

asociado la toma de conciencia de la realidad del Brasil, con el estímulo que dejó la revolución rusa, el muralismo mexicano, y la fundación del Partido Comunista Brasileño, etc., eventos que amplían su sentido crítico contra el espíritu de la época en su país. Pero lo poético también lo inclina a valorar y gozar de la sensualidad de la mujer, que descende de la transfiguración étnica que proviene desde la colonia: la mulata o mestiza que se desenvuelve en las costumbres del trópico en Brasil.

#### **5.2.2.5. Candido Portinari (1903 – 1962)**

Este artista plástico, descendiente de emigrantes campesinos italianos, nace en Brodósqui, Sao Paulo, en el año de 1903. Fue un niño enfermizo, pero pronto manifestó su vocación y sensibilidad hacia las artes, lo que facilita el permiso de sus padres para estudiar a partir de 1918 pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Río de Janeiro. En la segunda mitad de la década de los veinte gana varias menciones honoríficas en concursos locales, y en 1928 recibe una beca para ir a Europa, producto del premio por el retrato de Olegário Mariano (poeta brasileño).

A partir de los años treinta comienza a desarrollarse con gran seguridad; y más aún luego de obtener el segundo premio de la exposición internacional Carnegie, en Pittsburgh, en 1935, con su obra: *Café*, de 1934. Este reconocimiento lo hace aparecer en el ámbito artístico como un valor importante. Durante esta década empieza a desarrollar su obra muralista.

Como afirma Aracy A. Amaral, de aquí en adelante Portinari profundiza sobre el tema social, basado en el trabajo de los campesinos y apoyándose en sus recuerdos de la infancia en Brodósqui, su pueblo natal, pero sin menospreciar el aspecto técnico de la pintura, a la que integra con el fresco y el mural. Exalta al trabajador brasileño con lo escultórico de sus figuras (como en la serie del periodo brodosquiano), a través del expresionismo y de su influencia del cubismo de



Picasso, como se puede ver en sus obras de los años cuarenta y cincuenta, donde combina lo emotivo con el cubismo tardío. El artista realiza murales en la sección hispánica de la Biblioteca del Congreso en Washington, y diseña murales con el arquitecto Oscar Niemeyer y el paisajista Roberto Burle Marx entre 1943 y 1945, en Belo Horizonte. En sus murales se nota el dibujo naturalista combinado con la expresión de colores arbitrarios.

Debido al drama social que vivenció en su país, y basándose en la figuración expresionista, en las emociones de la gente (los estados emotivos) y en el impacto grabado en su sensibilidad, buscaba reflejar el gesto y la expresión de la problemática que sufrían los negros, y los trabajadores del Brasil, para concluir resaltando lo social en su obra. Y llama la atención sobre la realidad de la miseria, a que eran sometidos el negro, el emigrante nordestino y en general el trabajador brasileño. Por eso, críticos de arte como Aracy A. Amaral comentan que:

*Portinari comienza a reflejar el problema del nacionalismo [...] es sensible a su entorno: parte siempre de la naturaleza para encontrar siempre la forma [...] comparece ante su preocupación con la tierra, con la gente de la tierra, con la historia de la tierra [...] y en el 1939, se convierte en el "pintor" de Brasil<sup>147</sup>.*

Otras veces aborda temas religiosos, retratos, o deja en el espacio pictórico el misterio y lo enigmático espiritual, como en el cuadro: *Espantalhos*, de 1947. Portinari, al igual que Anita Malfatti, trabaja algunas obras relacionadas con la temática indígena, pero en realidad su actividad artística la orienta más hacia la elaboración de obras con temas sociales con referentes político-históricos, como cuando explora la situación marginal del negro y del nordestino en Brasil.

---

<sup>147</sup> Aracy A. Amaral, *¿Arte para qué? La Preocupación Social en el Arte Brasileño, 1930 – 1970*, Editora Nobel, Sao Paulo, Brasil 1987, p. 103.

Portinari fue un artista plástico que trabajó pocas obras con la temática indígena, ya que otros intereses o hechos llamaron más su atención, como serían las marcas o huellas que le dejaron la tierra y los trabajadores del campo, comenzando en su pueblo natal Brodósqui, lo cual nutrió a su imaginación desde su niñez y lo impulsó a trabajar esos recuerdos en sus obras. Ahí aparecen las vivencias y el goce de la infancia alimentando a la creatividad. Otro asunto que se agrega o se concatena es el impacto que ocasiona en su sensibilidad la realidad económica, política y social del Brasil, lo que le hace tomar conciencia de la situación del trabajador, así como su condición de miembro de una familia humilde en la cual vivió en carne propia la realidad del campo y de sus habitantes. De la misma manera ocurre con la influencia que recibe del muralismo mexicano. Portinari trabajó principalmente la temática social porque fue un pintor que en sus obras desarrolló fuertemente imágenes sobre la vida de los marginados campesinos (negros y blancos), reflejando la situación del trabajador de los retirantes nordestinos, ya que el hombre era su tema como ser social, como se puede notar, por ejemplo, en sus obras de los años treinta y cuarenta, en cuadros como *Morro*, 1931, o *Retirantes*, 1945.

Varios autores han mencionado esto, como Mario Pedrosa en su libro *Académicos y modernos*, donde afirma que Portinari plasma “el problema del hombre, su destino, su realidad que lo atormentaba”<sup>148</sup>, o como Aracy Amaral en *¿Arte para qué?*, quien contempla la cuestión en varios capítulos de su libro. Una de las cosas que Amaral señala es que desde la primera *Muestra de Arte Social* en Brasil, organizada por el Club de Cultura Moderna el 4 de octubre de 1935 en Río de Janeiro, se presentaron muchas obras que “proyectaban características de denuncia social”, participando artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Goeldi y otros, en una época en que existían agitaciones sociales. Portinari siguió trabajando obras que exaltan al trabajador, y continuó con su preocupación

---

<sup>148</sup> Mario Pedrosa, *Académicos y modernos*, editado por la Universidad de Sao Paulo, Brasil, 1998, p. 158.

permanente por lo social, por la tierra. Aracy A. Amaral comenta lo que mencionó Mario Pedrosa sobre Portinari:

*[Portinari] consigue integrar el hombre como especie en su arte, y la brecha por donde entró el animal hombre invade también el arte de Portinari, las relaciones hombre – hombre social [...] profundiza su reacción sobre la materia social [...] lo que él quiere ahora es el hombre concreto, en grupo o en su medio social, en el trabajo [...] Siempre fue fiel a sus raíces internas y frecuentemente presentó en sus telas más conocidas desde los inicios de los años 30, el dato popular [...] los temas sobre trabajos rurales [...] que no traían implícito, como en el caso mexicano, la participación del artista en la construcción de una nueva sociedad, pero exaltaba, de cualquier forma, al trabajador brasileño [...] por ese aspecto es, sin duda el pintor histórico del Brasil en el siglo XX<sup>149</sup>.*

Del mismo modo, Tadeu Chiarelli, en su libro *Arte Internacional Brasileño*, se refiere a Portinari con esa misma tónica<sup>150</sup>.

Aunque Portinari se afilió al partido comunista, no estuvo inmerso profundamente en una ideología; esta cuestión motiva que su obra no contenga un mensaje ideológico, como lo hicieron los muralistas mexicanos, ya que a Portinari le interesaban tanto la técnica pictórica, como la temática de la miseria del negro, englobada en su memoria de la infancia. De allí que negociara con la burguesía semifascista para continuar desarrollando su obra.

En los años cincuenta penetra en el abstraccionismo geométrico, cuando estaba en discusión el realismo contra el abstraccionismo; pero él siempre buscó

---

<sup>149</sup> Aracy A. Amaral, *op. cit.*, pp. 59 y 60.

<sup>150</sup> Ver Tadeu Chiarelli, *Arte Internacional Brasileño*, Editorial Lemos, Sao Paulo, Brasil, 1999, pp. 178 y 179.

“una síntesis huidiza, dramática en su precariedad, entre lo plástico y lo abstracto, entre lo puro, pictórico y la vida. Ese dualismo dio el drama para su obra”<sup>151</sup>

Tanto Portinari como Volpi, trabajan con las fiestas de San Juan, sólo que Portinari asocia la fiesta del Santo con el contenido social que envuelve la realidad del negro o mulato (la imagen fuerte y vital del trabajador arraigado plenamente a la tierra), como en la obra: *Festa de Sao Joao*, 1939 (óleo s/tela 170 X 200 cm.), donde el volumen de los cuerpos y la masa representan el vigor del pueblo y de la raza negra. Mientras que en Alfredo Volpi esta fiesta religiosa y popular es concebida y representada de una forma sintética, al reducir los elementos y figuras a formas geométricas abstractas, emblematizar a la tradición con la abstracción geométrica y resaltar lo sacro (como veremos más adelante, en el análisis hecho a su proceso artístico).

Lo social en Portinari lo seguimos viendo cuando proyecta el desgarramiento en su obra: *Enterro Na Rede*, 1945 (óleo s/tela), donde la fuerza del dolor ante la despedida fatal del ser querido narra lo inevitable en una escena cotidiana del pueblo. Algo semejante pasa en los *Retirantes*, 1945 (óleo s/tela, 192 X 181 cm.), que retrata expresivamente los gestos, sentimientos y sufrimientos en las familias del nordeste del Brasil al emigrar hacia el sur debido al problema de la sequía, buscando solucionar la situación de la sobrevivencia. Y es interesante observar cómo Portinari maneja a la miseria y los marginados tomándolos como un carácter simbólico de la situación social del ser brasileño.

Portinari maneja como un carácter simbólico la situación social del ser brasileño, ya que en sus obras, al plasmar la realidad de los campesinos en la miseria del nordeste del país, al retratar la vida del negro en las zonas rurales urbanas y demás imágenes del brasileño, proyecta con ello la situación general de la problemática social y política del trabajador del Brasil que ha estado siempre

---

<sup>151</sup> Aracy A. Amaral, *op. cit.*, p. 131.

presente en nuestra realidad nacional. Simbólica, porque además de su rigor formal constructivo, de su exigencia por la pureza pictórica, logra que la temática social adquiera sutileza; ésta la otorga con la fuerza de la plasticidad con que trabaja sus cuadros, y remite a pensar que buscó reflejar simbólicamente la crítica política y social al régimen, a pesar de que haya sido un artista ecléctico con su clientela, y de que negoció hasta con la burguesía y el gobierno de Getulio Vargas para elaborar obras, y aunque Aracy A. Amaral diga que "Mario de Andrade percibe que en la pintura de Portinari no había un proselitismo socio-político como en el caso de los mexicanos de los años 20 y 30"<sup>152</sup>

Estas son obras donde se muestra la desnutrición, la desesperanza; se siente a la muerte acompañando el gesto de los personajes, al hambre señalando a la miseria de un pueblo explotado y sacrificado, resumido a la subsistencia, enmarcada por la situación de los marginados del Brasil. Ahí está lo social-político en Portinari, porque el espíritu del desastre, o la aplastante condición de la desesperación, del desamparo en la situación del hambre y la incertidumbre, o las señales de un pueblo golpeado, se perciben en las líneas gestuales del contorno de los cuerpos, en las manchas de los rostros, en la desfiguración de los personajes en las atmósferas tristes de las escenas; y a la vez, esto muestra los resultados de la política social y económica sobre la población.

Dichos rasgos en las pinturas en que toca lo social del Brasil, resumen la forma como Portinari abarca a la *brasilidad*, reflejando la identidad del brasileño en lo popular que resalta la situación del *caboclo*, el negro, el mulato, imbuidos en la condición de explotación, navegando en la miseria. Y esto hace que se sienta a Portinari cerca de las propuestas artísticas y estéticas de los muralistas mexicanos.

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 103.

Lo analizado hasta aquí sobre Portinari nos permite decir, que es un expresionista que se sustenta en la tragedia, en la fuerza de la desgracia (temática parecida a la de José Clemente Orozco), de la marginación, de la pobreza, para desarrollar su obra. Que se nutre del impacto de la violencia en las emociones ante la problemática de la miseria del pueblo brasileño. En otras palabras, lo social y económico (en su obra) proyectan simbólicamente lo político, en que han sido condicionados el negro, el mulato – campesino en el Brasil. En cambio, en Di Cavalcanti se nota muy fuerte la sensualidad de la mujer, la mulata representante del Brasil, del carnaval, de la samba; pero Di Cavalcanti también incorporó lo social, y su placer por la caricatura se muestra en su expresionismo para deformar las figuras en función de la crítica satírica a la sociedad, y en expresar las emociones del ser brasileño.

Portinari es un artista que relaciona lo social dramático de los mulatos del Brasil con las características de la corriente artística del expresionismo, con el fin de plasmar la expresión fuerte de escenas populares, de la realidad cotidiana del mestizo; y de representar la emoción en los gestos de las figuras, llegando hasta un realismo desfigurado de los cuerpos, logrando así la intención de perfilar lo dramático del expresionismo. Cabe decir que Portinari no fue caricaturística, y Di Cavalcanti sí.

La fuerza expresiva en la deformación de los cuerpos, en especial de las manos y pies, o piernas y brazos, con el sentido volumétrico, o con la ampliación de la masa para presentar las figuras vigorosas del negro o mulato en sus obras, nos indica que Portinari siente y trata de proyectar la fuerza ancestral de este ser brasileño, plenamente arraigada a la tierra de América y a sus circunstancias; como en la obra *Mae Chorando*, de 1944, donde gesticula la emoción a través del movimiento del cuerpo geometrizado; o cuando en el cuadro *A Colona*, de 1935, concentra la fuerza de la expresión en el rostro y expande la masa en las manos, brazos y piernas, para representar la preocupación en el dolor y la amargura.

Como mencionó Nicolás Guillén: "Portinari llegó mediante una eliminación tenaz de formas provisional a su encuentro definitivo: la expresión del dolor popular brasileño en una dimensión universal"<sup>153</sup>

Resumiendo: Portinari, en general, deforma al observar la realidad y al conmovirse con el dolor, la angustia y la tragedia; y recurre a las escenas siempre presentes de la miseria en el morro y los suburbios, o a lo penoso y desgarrante de los emigrantes nordestinos. Al relacionarlos a sus imágenes e impresiones de su infancia en Brodósqui (zona cafetalera), concibe la acentuación fuerte de la expresión del gesto y emociones de sus figuras representadas (ilustración 43).

De ahí sus pinceladas, que expanden la expresión, que apoyan la representación de sus sensaciones interiores sobre la realidad del trabajador, o su compromiso social con el campesino del Brasil.

#### **5.2.2.6. Alfredo Volpi (1896-1988)**

Nace el 14 de abril de 1896 en Lucca, Italia, y llega a Brasil ese mismo año, en el seno de una familia de inmigrantes humildes; es criado en el entorno de las costumbres populares; de manera que abreva de lo cotidiano a las tradiciones culturales brasileñas, y vive intensamente la religiosidad de los remanentes arquetípicos del pasado colonial (por medio de la arquitectura), y lo sagrado cristiano a través de las fiestas y celebraciones de santos. Desde chico, su curiosidad e inquietudes lo impulsan a experimentar la sutileza en las atmósferas de los colores (acuarela y óleo), así como también a sensibilizarse con lo pragmático de actividades artesanales; por ejemplo, veía y gozaba la labor de los talladores de madera, trabajó en tipografía, y se convirtió en decorador y pintor de paredes antes de lanzarse a las artes plásticas.

---

<sup>153</sup> Nicolás Guillén, "Un Son para Portinari", Revista: *Brasil – Cultura*, No. 58, año XI, Diciembre 1986, Editada por el Sector Cultura de la Embajada de Brasil en Buenos Aires, Argentina, p. 34.

Volpi fue un artista autodidacta, que en los años veinte pintaba madonas y estampas religiosas, adaptando modelos extranjeros. En esas pinturas se siente ya el gesto expresionista con su pincelada gestual; más adelante se preocupará por lograr un color limpio, destruyendo al volumen y al dibujo con las tonalidades del color. El artista continúa en las décadas de los 30 y 40 con esa gestualidad dentro de la construcción, basándose en las líneas, formas y color; en lo que se percibe la influencia de Mondrian; así entra en el modernismo.

Volpi se interesa por la abstracción a través de la geometrización; estiliza las formas y la composición de las obras y contradice a la perspectiva, logrando explayar con sutileza su libertad en el tratamiento del espacio pictórico. De ahí que reduzca sus imágenes: de paisajes a señales, y después: "Las fachadas quedan virtualmente transformadas en composiciones con rectángulos, cuadrados, triángulos y fajas, hechos siempre de la imaginación dentro del taller."<sup>154</sup> Esta actitud es reforzada con la asimilación que hace del color espiritual de Giotto, después de que viaja y regresa de Italia. Al relacionar esta influencia con sus vivencias de la infancia sobre las tradiciones populares religiosas de Brasil, encuentra más fuerzas para expresar sus colores humanistas, con que nos entrega el sacro sentir de su religiosidad. Así, para los años cincuenta Volpi pinta con casi total abstracción, reflejando un ritmo alegre, congelado voluntariamente por el artista.

Impactado por las fiestas *juninas* con sus banderitas, y debido a su deseo de desarrollar un lenguaje que partiendo de la abstracción geométrica abarque la tradición popular, Volpi decide usar las formas y contenido de las banderitas de las fiestas de los santos como módulo visual y signo o símbolo de la religiosidad del Brasil, proyectando en sus obras su *sentido de brasilidad*.

---

<sup>154</sup> Olívio Tavares de Araújo, Introducción a *Alfredo Volpi, Grandes Artistas Brasileños*, No. 3 Art Editora Ltda., Sao Paulo, Brasil, 1984, p. 12.



Este lenguaje de la abstracción geométrica lo hace coincidir con las propuestas de los concretistas, y le genera interés por el *Arte Concreto*. Sin embargo, aunque Volpi no participó en esa corriente artística en Brasil, ni tampoco dentro del *neoconcretismo*, consideramos que, por la abstracción geométrica, él debió sentirse cerca de los *neoconcretistas*, en gran parte debido a su actitud frente al arte, ya que no le interesaban la teoría ni la lógica sino su vivencia intuitiva instintiva en la creación de las obras, ligando lo nativo a través del color y la arquitectura, que logra sintetizar hasta dejar sólo señales o signos de la *brasilidad*.

Sus obras de esa época son cuadros abstractos geométricos, ejercicios con gran variación de estudios del color que guardan toda la experiencia acumulada de los años anteriores, ya que Volpi, al igual que Tarsila, tiene una intensa pasión cromática que lo domina y que le da fuerza en sus pinturas a las escenas religiosas de la calle. Sus fachadas ritmadas son construcciones de arquitecturas donde dominan la ortogonal, creando planos horizontales en diálogo frontal con el espectador. Composiciones con triángulos, fragmentos de banderitas con cuadrados buscando las ambigüedades entre figura y fondo; composiciones con fajas horizontales dinámicamente cortadas, diagonales sobrepuestas, triángulos opuestos, etc., mantienen la economía tonal y de los elementos, y son el reflejo de la audacia en el dominio de la forma sobre el espacio.

Este ejercicio con color, figura y fondo, y sus variantes en las telas con triángulos que recuerdan ladrillos, señales del pasado en lo arquitectónico, sugieren signos de lo espiritual en homenajes a lo sacro, y a su vez presentan su gusto por el quehacer manual integrado a lo cotidiano en el sentir de la religiosidad. De acuerdo con Mario Pedrosa: "Él representa el grito de

independencia de la pintura brasileña frente a la pintura internacional o de la Escuela de París."<sup>155</sup>

Su reduccionismo, entre los años 50 y 60, afecta a los elementos compositivos, pero, al darle énfasis al dato cromático, al hibridismo inspirado en la arquitectura colonial (fachadas del vocabulario absorbido por su emoción y memoria visual, que repite con variaciones alteradas por más de quince años) y al reencuentro con su ancestralidad mediterránea, con sus *memorias familiares*, con sus fantasías ambientadas del entorno, y en general con lo espiritual del Brasil cotidiano y la religiosidad de su Italia, Volpi logra combinar en los años 60

*[...] lo popular y lo erudito, lo intelectual y lo sensible, lo arquitectónico y lo poético; todo obtenido con el absoluto acierto de soluciones, que otros artistas, probablemente buscarían arduamente con la cabeza, pero que él encuentra apenas con su prodigiosa intuición.* <sup>156</sup>(ilustración 44).

Ya había sido señalado que Volpi regresa a la gestualidad y desarrolla lo cromático a través de distintos planos, colores claros, exceso de luz, y transparencia, que con la absorción de luces se hace evidente. Proyecta la claridad excesiva del trópico, que por su sensibilidad (cargada de referencias ancestrales del mediterráneo, y de la realidad brasileña donde interactúan las manifestaciones de los arquetipos entre el pasado y el presente), por su sentido constructivo y reduccionismo, e inventa otra lectura con los fragmentos de su proceso creativo plástico y visual: una lección de refinamiento proyectada por su pintura.

---

<sup>155</sup> Aracy A. Amaral, "Volpi: Construcción y Reduccionismo Bajo la Luz de los Trópicos", Catálogo de la *Bienal Sao Paulo XXIV*, Brasil, 1998, p. 373.

<sup>156</sup> Olivio Tavares de Araújo, *loc. cit.*, pp. 16 y 17.

En un principio Volpi fue ingenuo y clarividente, pero después con las vivencias – experiencias en su taller, en el medio artístico, hasta con el viaje a Europa; lo motivan a buscar nuevas relaciones; amplió su visión para lograr la síntesis en la simplificación abstracta – geométrica; además con el sentir de la religiosidad del Brasil, y lo constructivo produce construcciones, simboliza las formas con el carácter religioso de lo popular de las tradiciones. Volpi reduce el volumen y la perspectiva para darle fuerza a la abstracción geometrizable, sacra; y es tal la abstracción, que se siente cómo penetra en el territorio de lo conceptual en cuanto al desarrollo de las ideas a representar en las obras; por ejemplo en: *Vela Blanca*, 1972 (tempera sobre tela, 70 X 142 cm.), en *Fachada*, 1950 (tempera s/tela 72 X 48 cm.) y en *Bandeirinhas Pretas e Brancas*, 1959 (tempera s/tela, 72 X 72 cm.); en las cuales tiende a pasar de lo sacro cristiano a la abstracción psíquica.

A Alfredo Volpi puedo relacionarlo con Tarsila do Amaral y con Rubem Valentim en cuanto a la geometría y al *sentido de brasilidad* que desarrollan en sus obras, si bien no desde el punto de vista de la aplicación del proceso *transespiritual* en el arte latinoamericano. Su creación y su obra se centran en la religiosidad brasileña que se objetiva en el *sentido de brasilidad*, ya que en su obra se siente lo nativo de la tierra a través del color claro, transparente de luz, que sugiere el color del trópico; o se percibe por la abstracción geométrica que tiene su origen en la arquitectura y edificios (caserones, iglesias) que provienen de la colonia, asociado a los festejos de las celebraciones populares de santos (con sus banderitas y otros signos arquitecturales), que afloran la religiosidad del Brasil, que parte de ese entorno de la tradición. Esto se sintetiza en su *sentido de brasilidad*.

No obstante, Volpi se diferencia de Tarsila en que ésta, además de utilizar un color que se identifica con la representación de la naturaleza virgen, con el paisaje campesino, rural o urbano de Brasil, llegó conscientemente a procesar sus

obras con el fenómeno de la antropofagia artística (aunque en un principio fue inconscientemente), y con el sentir espiritual indígena, cuando rescata ese rito antropofágico y lo transfiere a las formas-figuras, provocando el surgimiento de otro elemento de la modernidad del Brasil en el arte: la *antropofagia*. A éste, paralelamente, le anexa en sus obras el tipo de formas globulares, ovaladas y alargadas que provienen de la cerámica y artefactos de piedra de los indígenas *Sambaquis-Sernambis (Hombres de Sambaquis)*, similitud que hallamos al observar sus obras y comparar sus formas con las de estos indígenas. Todas estas acciones en Tarsila integran y resumen su manera de procesar con lo nativo y espiritual del Brasil, bajo el contexto del procesamiento *transespiritual* en el arte latinoamericano.

Por otro lado, a Volpi, no lo considero *transespiritual*, y esto no por el hecho de haber nacido en Italia (porque él vino a Brasil el año de su nacimiento, y vivió toda su infancia y su vida absorbiendo los estímulos de los arquetipos ancestrales brasileños), sino porque Volpi se avoca a pintar con la religiosidad de Brasil, que proviene de la arquitectura colonial y de la tradición popular enraizada fundamentalmente en la religión cristiana, en las atmósferas y transparencias del color tropical, pero no aborda lo indígena. Más bien, Volpi procesó lo espiritual que está contemplado tácitamente en el trabajo artesanal, o retomó el sentimiento religioso que trae la humanización de las cosas, la religiosidad de los recintos cuando son creados (humanizados) por el hombre.

Por tales motivos, Alfredo Volpi no toca lo espiritual que encarna la raíz cultural precolombina, sino lo sacro que proviene de la aculturación de la colonia portuguesa. Y por lo tanto, no entra en el proceso *transespiritual* del arte en América Latina, al no trabajar con lo autóctono indígena. El hecho de no ser *transespiritual*, no le resta valor a Volpi, ya que él es considerado por los críticos de arte brasileño como el segundo gran artista del *sentido de la brasilidad*, sobre todo a partir de los años cincuenta, en los cuales se reafirma su valoración como

un artista que partiendo de sus instintos e intuición creó una pintura abstracta brasileña, planista y bidimensional, que abarca aspectos del constructivismo con un gran valor colorístico, que recrea el paisaje popular urbano y suburbano de los paulistas brasileños bajo atmósferas, luces y colores, que junto con la estructura y composición de las obras, logra transubstanciarlas hacia la esencia del arte moderno, donde proyecta el contrapunto de colores y líneas en una sensación etérea y contempla otros aspectos del Brasil.

Al relacionar a Volpi con Valentim, notaremos que se acercan, en cuanto que ambos usan la geometría para abstraer la síntesis que les permitan desarrollar lo psíquico simbólico dentro de lo sacro en las obras. Aunque los dos inciden en lo popular desde puntos de vista diferentes: Volpi desde las tradiciones de las *fiestas de los Santos* y la arquitectura, dándole fuerza y predominio a la mística cristiana, y Valentim a partir del sincretismo religioso en el *candomblé*, que contiene lo sacro ancestral de los indígenas, africanos y europeos en Brasil. En ese ámbito, labora en

*[...] la estilización de sus signos-fetiches del candomblé, que abrió su espacio, que, si al principio era bidimensional, se fue a la tercera dimensión, como queriendo respirar la sacralidad de un rito, a un solo tiempo poético, sacro y agnóstico. Los dioses de la mitología afro-baiana [...] le ofrecieron la motivación para crear una obra intuitivamente constructivista y aparentemente abstracta, pero en verdad con fondo místico/mítico/religioso; por lo tanto, sensorial y sensitiva. La memoria cultural de su raza, por eso mismo está tatuada en la heráldica de sus dioses plásticos, como fueron marcados en el pasado, a fierro y brasa, sus hermanos negros en las senzalas. Resulta esa obra [...] a un solo tiempo universal, étnica y regional [...] obra escrita e inscripta en una literatura secreta, misteriosa, creando signos [...] uniendo el dialecto cultural resultante del atavismo de su memoria ancestral con el lenguaje de los*

*conceptos pos-modernistas, [...] creó su propia cartilla [...] , sus [...] ideogramas afro-brasileños, llegando a los objetos emblemáticos [...] una tesis nacida de todas sus antítesis.*<sup>157</sup>

Como se advierte en el panorama antes señalado, y en todo lo comentado de Valentim en este estudio, Rubem Valentim va a realizar en Salvador de Bahía lo que hicieron Tarsila do Amaral y Alfredo Volpi en el sur del país. Así, Valentim viene a ubicarse como el tercer gran artista que elabora sus obras inéditas sobre ese mundo mágico espiritual del Brasil, profundizando en el contexto sacro-popular de Salvador, Bahía, en el orden sensible que transforma los elementos étnicos y culturales del *candomblé* en signos artísticos de su *brasilidad*.

### 5.2.3. México

#### 5.2.3.1. Diego Rivera (1886 – 1957) y su proceso creativo

##### 5.2.3.1.1. Características generales.

Como se pudo observar en la exposición *Diego Rivera, Arte y Revolución*, realizada en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México, del 17 de diciembre de 1999 hasta el 19 de marzo del 2000, en el desarrollo de las ideas y del arte de Diego Rivera, se comprende que antes de encabezar al muralismo mexicano junto con Siqueiros y Orozco, Rivera explora y asimila la influencia espiritual de El Greco, los criterios de Cézanne y el cubismo, lo cual le permite desarrollar la geometría acompañada de un movimiento en espiral; el artista mexicano estudia también lo estructural en la obra de Mondrian, y, asimismo, experimentó al impresionismo (puntillismo) con una fuerza expresionista, e incluso incursionó de igual forma en el surrealismo.

---

<sup>157</sup> Alberto Beuttenmuller, "El Lenguaje Semiótico Tatuado en la Memoria", del catálogo de la exposición: *Mito y Magia en el Arte de Rubem Valentim*, publicado por la Fundación Cultural del D. F., Brasil, 1978, p. 12.

Habiendo asimilado las vanguardias europeas del principio del siglo XX, en 1920 Rivera regresa a desarrollar el muralismo mexicano. En su proceso de creación comienza a combinar varios criterios, ideales, elementos, características de las vanguardias, influencia e impacto de la revolución mexicana, valoración de la religiosidad popular de su país, y nostalgia del gran pasado prehispánico (la monumentalidad de las antiguas ruinas y sus mitos, pisoteados por el conquistador). Estos valores locales, al retroalimentarse con el arte vanguardista, contribuyen a universalizar sus obras.

Rivera abarca aspectos teóricos plásticos de la revolución rusa (reflejados en los ideales del constructivismo), y admite otros ángulos de la antigüedad europea, como por ejemplo el arte bizantino. Esa actitud de Diego Rivera de imbricar diversas abstracciones y simbolizaciones para relacionar y fusionar diferentes elementos de las vanguardias europeas con su propia realidad y con la historia de México, es una experiencia que ya había realizado en 1915, cuando unió la influencia modernista europea con lo popular mexicano; en aquel momento hacía fusiones de corrientes artísticas con elementos propios de su tierra, haciendo interactuar iconografías que lo llevan a estructurar abstracciones, síntesis y simbolizaciones complejas en sus obras. En este proceso realiza abstracciones de la realidad política, económica y social de su país, abstracciones que parten de lo popular cotidiano de su momento histórico, de lo popular religioso, de lo popular político que surge de su crítica a la realidad; para ello se vale igualmente de la geometría y de la historia.

William H. Robinson, en su texto para la exposición *Diego Rivera, Arte y Revolución*, nos habla de la experiencia por la que pasó Diego Rivera durante su convivencia con los artistas cubistas en Montparnasse. Este autor señala que Rivera no llegó a ser “un cubista plenamente ortodoxo”, ya que él también exploraba los efectos de El Greco y otros artistas, como Marc Chagall, Piet Mondrian, Delaunay, los artistas rusos de Montparnasse y los artistas cubistas de

Salón. Esto se desprende de su análisis; por ejemplo, en la obra *Adoración de la Virgen y el niño*, de 1912-1913, donde relaciona a la religión con la cotidianidad en España al representar figuras campesinas e imágenes religiosas, y de la que Robinson considera que Rivera presenta “un tema religioso tradicional en un estilo vanguardista [...] El tema religioso y las resonancias místicas sugieren afinidades con los cuadros de Marc Chagall y los artistas rusos de Montparnasse”.<sup>158</sup>

Rivera continuó experimentando con la geometría y los principios del cubismo en la composición, como se ve en el cuadro: *Árbol y muros*, de 1913, en que se aproxima al contexto de Piet Mondrian. O en *La mujer del pozo*, 1913:

*Esta obra retrata a una mujer que, bajo un enrejado, saca agua de un pozo [...] Rivera visualizó el girar de la manija y la inclinación del cuerpo de la mujer como acciones simultáneas mediante una secuencia de planos cinematográficos, con lo cual se indicaba que las acciones procesaban en el tiempo.*<sup>159</sup>

De acuerdo con Robinson, Rivera juega ahí con el tiempo y con el sentido de los efectos cinéticos, lo que indica que se inclina hacia el contexto de la pintura de Delaunay y de los cubistas del Salón, quienes “intentaron expandir el cubismo al incorporar la cuarta dimensión y una nueva clase de ‘espacio motor’, creado mediante sensaciones táctiles y yuxtaposiciones de color intenso”<sup>160</sup>

Pero Rivera buscaba un cubismo basado en su identidad nacional, que fusionara el modernismo europeo con su cultura; por eso en sus obras usa el color rosa mexicano, y formas que representan aspectos de la identidad mexicana, como el sarape, el color de las frutas de su país, etc., como se puede

---

<sup>158</sup> William H. Robinson, “Herejías cubistas: Diego Rivera y la Vanguardia Parisina 1913 – 1917”, en el catálogo *Diego Rivera, Arte y Revolución*, op. cit., pp. 108 y ss.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 113.



notar en *Paisaje zapatista*, de 1915. De aquí la afirmación de Robinson de que Rivera contribuyó con el cubismo con sus referencias sobre México y sus ideas, ayudando así a enriquecer dicho movimiento artístico. Este asunto se advierte por ejemplo en las composiciones que realizó en 1917, de las que Robinson dice:

*El espacio volumétrico lo exagera mediante dramáticas perspectivas de gran penetración. En 'Naturaleza muerta con casa verde', el espectador mira desde una perspectiva de altura; los objetos adquieren aquí peso y volumen, y parecen expandirse con una masa pesada y exagerada dentro de un espacio dinámico [...] El pintor Severini recordaba que Rivera [...] había descubierto o reconstruido una teoría de la perspectiva según la cual el plano horizontal y el plano vertical sufrían la misma deformación y el objeto se enriquecía con otras dimensiones más allá de las tres dimensiones acostumbradas.<sup>161</sup>*

El pintor mexicano también abstrae de su presente, pero relacionándolo con el pasado histórico, y además interrelacionándolo con abstracciones y simbolizaciones que interactúan bajo sus ideales socialistas, cuyas ideas estéticas incorpora en sus composiciones. En su obra reunía varios aspectos de diferentes contextos: religiosos, políticos, ideológicos, sociales, plásticos. A través de la conjunción de ellos, lanza las figuras hacia la ambigüedad (como se podrá ver más adelante), lo que a su vez es una fenomenología que muestra la polivalencia de la identidad y nuestra religiosidad como latinoamericanos.

Diego Rivera usa los signos-símbolos prehispánicos, los traslada a su espacio pictórico y busca relacionarlos, haciéndolos interactuar con el espíritu de la ciencia y, paralelamente, con la religión cristiana, con la realidad política y social del país; y con el drama del obrero ante la amenaza y la represión, ante la vanidad de la clase poderosa. Rivera mezcla diversos hechos históricos de México con los

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 121.

emblemas y símbolos políticos e ideológicos marxistas y capitalistas, e incorpora como una esperanza el ejemplo del pueblo comunista ruso, a su líder Lenin y su ideólogo Carlos Marx; y para crear más contrapuntos, agrega personajes estigmatizados con máscaras de animales como perros, gorilas, burros o caballos, con lo cual plasma la ironía, la comicidad, lo sarcástico y grotesco, como se puede apreciar en sus murales en el Palacio de las Bellas Artes de la ciudad de México.

Rivera aplica un color que se identifica con su interioridad, con su ideal romántico sobre la revolución rusa y la construcción de una nueva sociedad basada en el proletariado, con sus ideas sobre la belleza de los tiempos prehispánicos, sobre la riqueza y monumentalidad de la arquitectura y la vida de sus antepasados. Se trata de un color que tiene correspondencia o influencia de los ambientes de México, color que proviene del sentimiento popular de la artesanía, de lo cotidiano, color que ubica al espectador ante la conciencia de identidad nacional.

Por lo tanto, en sus obras encontramos el color y las formas que identifican a México con lo popular, al color nativo de la raza indígena con el sentido espiritual mítico de las raíces prehispánicas, que representan a la tierra mexicana, al ser como una unidad: la religiosidad del pueblo mexicano en sus descendientes indígenas.

Otras veces presenta lo popular cotidiano en el semblante de la espiritualidad del pueblo ante su realidad sociopolítica, como en las obras *Zapata*, 1931, y *Esperando las tortillas*, 1926, la cual da expresión y contenido a los cuadros. En sus textos de arte, Rivera reconoce que fue el arte ancestral de México con su vigencia en la vida del país, junto con los frescos de Italia, lo que le dio el estilo a su obra.

### 5.2.3.1.2. Volumetría y religiosidad

Diego Rivera, en los murales que realizó en las instalaciones de la Secretaría de Educación Pública en México, proyectó las figuras, especialmente las de indígenas, campesinos y obreros, encausadas bajo la orientación y sentido de las formas geométricas y la masa de las mismas, como si fueran módulos que le permitieran ir estilizando sutilmente las figuras populares, sintetizando los rasgos para simplificar y desarrollar al volumen y la masa, amoldando las partes de la figura humana a las formas geométricas que se adecuan a ellas morfológicamente. Este criterio plástico también lo vemos en otros murales, como por ejemplo en los de la escalera del Palacio Nacional. El artista consigue que lo volumétrico, con sus luces, sensualice la expresión de los cuerpos y le sirva, la mayoría de las veces, para caracterizar o diferenciar a las personas de la masa popular con respecto a los personajes que pertenecen a los sectores de la burguesía, vigorizando y valorando la expresión e imagen de lo autóctono y popular del proletariado.

Diego Rivera estiliza las figuras partiendo de la geometría. Este sentido volumétrico lo aplica otras veces en animales, manojos de flores, de trigo, de mazorcas de maíz, o al estructurar cerros y construcciones urbanas; y, algunas veces, estiliza también a ciertas figuras de la burguesía, como por ejemplo en *La muerte del Capitalista*, 1928, y *La cena del capitalismo*, 1928 (en la Secretaría de Educación Pública). Rivera recurre a la volumetría y sintetiza las expresiones de los cuerpos de los personajes; simplificando dichas expresiones las perfila en la masa de las formas con que las estiliza, y así resignifica implícitamente el sentido de las imágenes del indígena, campesino y obrero, al conjugarlos en su propia religiosidad, al hacerlos transitar entre la religiosidad mítica artística prehispánica y la cristiana, entre el sentir de lo occidental y el de lo precolombino. Esta conceptualización se cimienta en la retroalimentación de transferencias (dentro de las mismas figuras-formas, que a su vez se relacionan con los demás elementos de las composiciones de sus obras) del pasado mítico religioso para proyectarla

como una sola masa que contienen una materia formada por elementos míticos religiosos de la cultura occidental y americana (mexicana). Éstos, a su vez, se conjugan para proyectar el ritmo de los volúmenes, los cuales ubican las posturas esculturales arquetípicas religiosas de ambas culturas en retroalimentación mutua, logrando que parezca una transición entre ellas mismas, que regocijan los recuerdos del pasado *religados* (en el sentido de compromiso de fe) al presente cotidiano de la religiosidad popular, como si brotara de Diego Rivera, de su vivencia con la espiritualidad de su pueblo. Ahí radica el *sentido de mexicanidad* en la obra de Diego Rivera, algo parecido al *sentido de brasilidad* en la obra de Rubem Valentim.

Además, Rivera estilizó las figuras humanas, influido por la ciencia, como por ejemplo en la obra *Electric Welding*, de 1931, donde se siente la sensación del tiempo encapsulado en las imágenes y formas de la industria, de la civilización de la vida urbana y el trabajador. Es una manera de usar formas geométricas y signos que orienten el volumen y las masas de los cuerpos como una estructura, como cuando las utiliza para representar la represión o seres encadenados al sometimiento bajo la industrialización. Rivera usó la geometría para orientar el volumen y la masa, tanto hacia la monumentalidad, como para vitalizar lo ideológico político; esto último lo vemos cuando a lo geométrico lo asocia con signos-emblemas-símbolos que representan a lo político en la lucha de clases.

A través de la religiosidad en lo popular de su presente histórico, Rivera hace las relaciones de transferencia del sentir de la espiritualidad de lo prehispánico hacia el espacio pictórico muralístico, valiéndose del sentido de las formas y de lo volumétrico escultural del arte de sus ancestros para estilizar las figuras indígenas campesinas, ubicándolas en el colorido y rasgos del simbolismo popular (de la vestimenta). Otras veces acude a lo popular artesanal, a las sensaciones sobre los mitos que correlaciona con las características morfológicas de los indígenas y plasma en sus murales (como en la Secretaría de Educación

Pública) lo simbólico religioso de la espiritualidad mística del campesino indígena. Por este motivo, las figuras humanas son plasmadas con un sentido escultural que realza la religiosidad mexicana, fincada en la identidad cultural mítica religiosa, que proviene de lo ancestral, de lo arquetípicamente precolombino. Ahí es cuando manejan la volumetría sienta a Orozco muy cerca de Rivera.

Diego Rivera desarrolla ese sentido volumétrico en las figuras campesinas de sus murales, donde se observa que dichos volúmenes obedecen a la orientación que viene de la masa (forma y uso) de la escultura prehispánica, como el rectángulo, cuadrado, etc., elementos con una mística que despliega una religiosidad y una posición del ser frente al cosmos y las vivencias dentro del mito. Esto sería otra manera de mostrar cómo lo ancestral precolombino sigue estando presente, revalorando e impulsando a la transformación en la concepción y desarrollo de las obras de los artistas del siglo XX, como fuente de creación y desarrollo del arte en México.

Se trata de una volumetría donde el color, líneas, figuras e imágenes, son envueltos por el espíritu de la realidad efervescente del momento histórico (local-internacional), de la espiritualidad de la historia pasada, de sus ideas políticas y artísticas para buscar expresar la religiosidad de su pueblo. Con ello realiza una valoración de un aspecto de la religiosidad popular de América Latina, usada como fuente de la creación artística. Esto se relaciona con el sentido de identidad latinoamericana en el arte, con ese sentido de la simbolización que entraña lo nuestro hasta su origen en las raíces culturales prehispánicas, buscando tocar la esencia de la espiritualidad del ser y su transición en la historia.

Con el sentido de las luces de lo volumétrico, Rivera crea la ilusión de ampliar los cuerpos más allá de sus propias dimensiones, como una masa en la suavidad del volumen que sutaliza los gestos de las figuras para presentarlas como estructuras sólidas, compactas: figuras de campesinos, de indígenas y de

obreros, donde los componentes de sus estructuras morfológicas sugieren formas geométricas como una masa continua que amalgama el sentir de su tierra en el color, las líneas y la expresión; figuras llenas de vida, de fuerza, son seres que parecen no tener contradicciones internas, pero sí un espíritu que impulsa el vigor de su naturaleza humana en la lucha por el devenir histórico.

En ese aspecto, con dichos elementos en correspondencia, con los cuales crea armonía en la composición, es donde considero que Diego Rivera traslada su sentir de la espiritualidad ancestral de México. La atmósfera mítica religiosa la relaciona con su ideal revolucionario; ahí traslada la esencia cultural prehispánica, como si Diego Rivera hubiese asimilado conscientemente los diversos fenómenos históricos que en el transcurso del tiempo alimentaron al desarrollo de la cultura prehispánica a través de la dinámica dialéctica que se dio con el proceso de *transespiritualización* que ocurrió con los diferentes choques históricos entre las tribus o poblaciones del México antiguo desde el origen, para así implementar un proceso *transespiritual* en su arte.

#### **5.2.3.1.3. Lo ideológico-político**

Artista propagandista del marxismo, que incluía ese tema en sus pinturas, Diego Rivera elaboraba sus composiciones basado en la simetría y regido por el equilibrio, con trazos seguros en el dibujo y una riqueza de colores orientados de acuerdo con su programa ideológico. Asimiló de la época el sentido de la ciencia, de la razón, y lo contrapuso a las ideas metafísicas de las religiones, como por ejemplo en el mural *El hombre controlador del Universo*, 1934. Pero esto es una forma de proyectar en sus obras el fenómeno dialéctico de la vida, las contradicciones de clases y la dinámica del materialismo histórico. Esto lo ubica en una posición contestataria; de ahí que trabaje con un mundo dicotómico, empleando simbologías nacionales y extranjeros, como los casos de Lenin y Zapata.

Rivera quiso reflejar la vida política y social de México, al considerarse “un receptor de la lucha y los deseos de la masa y un transmisor que le proporciona la síntesis de sus deseos para así servirle de conciencia y ayudarla en su organización social”<sup>162</sup>. Al estimarse a sí mismo como un puente para sintetizar y proyectar la representación de los ideales y la realidad de su pueblo, resume el desarrollo de la historia de México en sus obras, buscando comunicar el mensaje ideológico al pueblo.

Pero esa acción la conjuga con la teoría del arte que deviene de las vanguardias artísticas, y con sus reflexiones sobre su experiencia artística, y con sus sentimientos e ideas humanistas sobre la sociedad, sobre América y el destino del hombre frente a la realidad. Al ser mezclados con la asimilación de la ideología marxista, compartida con los refugiados rusos en París a principios del siglo XX, y con toda la polémica vivida con diferentes intelectuales, artistas y políticos en Montparnasse, resultarán factores que influirán en su personalidad y en su percepción y creación artística, conformando un paradigma nutrido de diversas fuentes que cimientan una pluralidad de aspectos, que enriquecieron su concepción hacia el arte.

Como afirma el teórico Juan Acha, Diego Rivera buscó que las imágenes exaltaran sus ideales políticos socialistas, los valores del mundo precolombino y las expresiones de la manifestaciones populares, para que ejercieran un papel didáctico político, resaltando lo popular y lo nacional, frente al imperialismo. Sin embargo,

*el proceso estético-ideológico de Siqueiros y Rivera, que pretende interpretar, elaborar o transformar la realidad en función de un proyecto histórico de clase, vinculado a los sectores populares y a su cultura, pero*

---

<sup>162</sup> Xavier Moyssén, *Diego Rivera, Textos de Arte*, Edit. UNAM / Instituto de investigaciones Estéticas, México, D. F., 1986, p. 131.

*inmerso también en esa dinámica cultural donde el proyecto cultural hegemónico del Estado tuvo un gran peso por la promoción del muralismo.*<sup>163</sup>

Desde el punto de vista del desarrollo del movimiento muralista mexicano y del arte moderno en México, se puede decir que fue muy relevante para Diego Rivera y Siqueiros, tanto en el arte como en sus propias vidas, la asimilación y aplicación de la ideología marxista, y de los ideales y logros alcanzados en el constructivismo ruso en el teatro de Lunatchasky; y debido a que ahí se encuentran las ideas de construcción de la nueva sociedad, del desarrollo de las clases oprimidas, del papel que debe asumir el obrero, el campesino, el pueblo como movimiento, como masa motor del dinamismo de la lucha. Esto influye en ambos artistas para buscar proyectar ese movimiento social político traducido en movimiento visual plástico en las composiciones de sus obras.

Debido a esto, es lógico pensar que ambos recurren a crear estructuras y composiciones que contemplan un movimiento en espiral, igual el proceso continuo del desarrollo de la historia en su dinámica dialéctica. Entonces, la ideología es para ellos uno de los elementos clave para desarrollar sus ideas estéticas en sus obras, así como también su cultura prehispánica y la historia, con especial énfasis en la revolución mexicana.

Sin embargo, a ambos artistas los impulsaba la utopía marxista a través de la revolución y la dictadura del proletariado, aunada a la valoración de lo precolombino y de toda la historia de lucha en su país. El humanismo y los ideales de la nueva raza provocan que le den prioridad al mensaje de comunicación estética como fin didáctico, y que la idea estética o el aspecto conceptual de la

---

<sup>163</sup> Maricela González Cruz Manjarrez, *La Polémica Siqueiros – Rivera*, Ed. Museo Dolores Olmedo Patiño, México, D. F., 1996, p. 134.



obra entronicen tanto con la toma de conciencia de identidad nacional, como con la toma de conciencia en función del avance de las fuerzas populares.

Otra cuestión que Diego Rivera lleva a cabo en sus murales es que prolonga la función del género del retrato en el muralismo, haciéndolo trascender como iconos de períodos históricos, como emblemas de diferentes épocas, de acontecimientos y realidades coyunturales de la vida política, económica y social que caracterizan a México y su historia. Lo realiza de tal manera que los convierte en signos-símbolos de la historia en sus murales, y así representa y sintetiza el contenido y el tiempo, la expresión y los matices de la realidad en que se ha desarrollado México, y que han configurado las características de la vida de los mexicanos, hecho que repercute en la identidad. Y esto es una actitud de Diego Rivera para buscar aflorar concretamente (en sus obras) el flujo de la dialéctica materialista, plasmando los acontecimientos y la lucha de clases. En ese sentido, estimo que logró proyectar esto, usando además algunos aspectos de la metodología de la escritura pictográfica ideográfica de los códices prehispánicos.

Un ejemplo de lo anterior es el mural de la escalera del Palacio Nacional en México: *México a través de los siglos*, 1929-1935, en el cual proyecta los retratos de los personajes de la historia de su país en relación con los símbolos patrios, prehispánicos y cristianos; símbolos históricos políticos que tienen que ver con la lucha en diferentes momentos históricos, y que redefinieron las viabilidades del futuro de las clases sociales y de la nación. Esto, simultáneamente, es su ideal enfrentado a la historia, a la realidad de la lucha y los hechos; ahí está Diego Rivera con su pensamiento ideológico, político, artístico sobre México y la humanidad, como una señal del compromiso del artista.

#### **5.2.3.1.4. Lo dialéctico**

Otra característica importante de Diego Rivera en sus murales de la Secretaría de Educación Pública es la dualidad con que maneja las posiciones de

las formas y la expresión de las figuras indígenas campesinas. Éstas reflejan, por un lado, la religiosidad mexicana fincada en lo cristiano (por el cruzamiento de las manos, la inclinación y la pose de los cuerpos que asemejan imágenes de vírgenes o santos); y, al mismo tiempo, señalan otro aspecto de la religiosidad que también es propio de lo mexicano: lo relativo a lo volumétrico de la estatuaria prehispánica (en esas figuras indígenas y campesinas), como la estructura geométrica de los ídolos que identifican a la cultura ancestral mexicana. Ambos contextos representan a la religiosidad del pueblo de México, cimentada en la religión cristiana y en la espiritualidad que se desprende de la estatuaria de ídolos prehispánicos: el sincretismo religioso, que es un hecho en América Latina.

Además, esa dualidad entre lo religioso occidental y lo autóctono, se ve reforzada por las figuras, que se asientan en lo popular, y que a su vez explayan simbólicamente esos sentimientos religiosos. Porque Diego Rivera toma imágenes del pueblo (campesinos, indígenas y obreros), les incorpora aspectos cristianos, y hacia ellos traslada elementos del origen prehispánico (de la escultura y la religiosidad que traen consigo los ídolos), y el sentir de la espiritualidad de su pueblo y sus mitos (de la raza indígena). Es como incorporar las formas-figuras de los indígenas campesinos a un movimiento dialéctico producido por las dos posiciones espirituales (cristiana y precolombina) en contrapunto, definiendo y apuntalando ángulos de la religiosidad de los mexicanos como ejemplo de la identidad latinoamericana.

Ahí se advierte que Diego Rivera implementó esa función dialéctica de la ideología marxista en su arte; y este movimiento dialéctico (interno en las figuras de los campesinos indígenas, y que provoca la presencia de la dualidad visual y espiritual de ambos contextos míticos) crea un ritmo de transición entre estas dos culturas religiosas, dándole fuerza y enigma a la expresión de dichas figuras. Este fenómeno dialéctico lo logra Diego Rivera, plástica y estéticamente, al transferir elementos de los orígenes prehispánicos, lo cual es una forma diferente de

desarrollar lo *transespiritual* en el arte, comparado con José Clemente Orozco y Carlos Mérida. Diego Rivera juega con la ambigüedad y lo transitorio a través de la dialéctica para valorar y proyectar su sentir de la espiritualidad de sus antepasados prehispánicos, abarcando lo escultural y la estatuaria religiosa popular, relacionándola con su ideal político socialista, con lo cual amplía la repercusión de lo semántico en la vivencia estética.

Esta característica del análisis la podemos observar, por ejemplo, en los murales de *El mantenedor*, 1928, en la Secretaría de Educación Pública, donde encontramos que las figuras y sus posiciones (sus rostros, el cruzamientos de manos), asemejan a los iconos de santos y vírgenes de la religión cristiana mezclada con la escultural reminiscencia del volumen y la masa que se identifican con los ídolos prehispánicos. Ahí vemos el contexto religioso en que Diego Rivera maneja a las figuras y al espacio en sus murales.

También encontramos un fenómeno similar en *La Danza de los Listones*, 1923-1924, en el cual notamos a las figuras dentro de una volumetría que es una masa sensual en un movimiento que nos remite al origen, y que se encuentra en un ambiente sincrético religioso que incluye lo occidental y lo prehispánico. De igual forma, en *La maestra rural*, 1923, mural donde la posición de los personajes induce sentimientos religiosos, como si fuera una reunión familiar en un ritual cristiano (por las poses de los cuerpos), pero, a su vez se encuentran estructurados de tal forma que reflejan la estatuaria prehispánica, además del color, la vestimenta y los rasgos que señalan a la raza indígena y lo popular mexicano.

Otros ejemplos de lo mismo lo notamos en murales del tercer piso de la Secretaría de Educación Pública, en que las figuras siguen reflejando la religiosidad del mexicano, como *El proclamador*, 1928, que presenta esa situación con las figuras de los lados izquierdo y derecho del espacio muralístico, que se

encuentran como adorando a la divinidad. Lo mismo sucede con *El distribuidor*, 1928.

Ejemplo de esto es su mural: *La Creación*, 1922 (ilustración 45), en San Ildefonso, el cual, con el color, las formas y las figuras, nos transmite una sensación atmosférica mística que se conjuga en la religiosidad mexicana, una atmósfera de misterio que induce a la melancolía. Se siente ese sentido de religiosidad del ser latinoamericano, con toda su carga de influencias de la cultura occidental y su arraigo en lo nativo precolombino; y lo vemos en la aplicación del color en las figuras, o cuando usa elementos como la mazorca y los combina con formas y signos de la religión cristiana (como aureolas o aspectos bizantinos). Esto también se advierte en las posiciones de las figuras, que en conjunto crean un ritmo dialéctico; el artista juega con el espacio-tiempo de la historia y su realidad presente como un proceso dialéctico en la tarea de la concepción del espacio, que resalta su realismo monumental y crea la ilusión del movimiento (como en los murales de la Secretaría de Educación Pública). Sin embargo, emplea la metodología de los códices precolombinos relacionándolos con las ideas de Cézanne sobre los movimientos oculares para concebir la profundidad, las cuales siguen el ritmo circular de la espiral. Rivera desarrolla también el movimiento dialéctico de la historia en sus murales, como en el fresco del Palacio Nacional, donde plasma el tema histórico haciendo que los personajes se relacionen a través de la pertenencia y la continuidad histórica, provocando la preservación de elementos de la identidad nacional.

En ese sentido del movimiento en las obras, Rivera traslada e interrelaciona signos-símbolos tanto del origen prehispánico como del pasado reciente, y crea diversas síntesis históricas que se retroalimentan en lo transitorio dentro del espacio muralístico para generar una continuidad que abarca, por un lado, el contenido teórico político, histórico, económico, social, religioso, etc., y por otra parte, lo formal plástico del volumen, líneas y formas que gravitan entre los

diferentes ritmos creados en el espacio-tiempo generado por los movimientos oculares. Como dice Olivier Debroise, cuando se refiere al mural de la escalera del Palacio Nacional en México,

*[...] los diferentes bloques o secuencias están alineados en los bordes de una inmensa nebulosa oblicua, cada uno ligeramente apartado del precedente pero relacionado con éste, creándose la continuidad a medida que la vista recorre lentamente el mural y pasa por cada etapa histórica [...] Toda la composición se mueve en una rotación constante, creadora de una nueva estabilidad.<sup>164</sup>*

Ahí se percibe también a la asimilación del cubismo y del constructivismo ruso, con sus ideales de construcción de una nueva sociedad; esta tendencia hacia ese tipo de movimiento en el espacio pictórico lo encontramos, además, en Siqueiros y en Orozco (como se verá más adelante), cuando implementan el movimiento circular en espiral en sus composiciones muralistas.

Rivera busca resaltar el sentido del desarrollo, de la continuidad de la vida, a través de síntesis concatenadas de la historia; como si fuera la narración visual de un mito con que se busca la actualización frente a las nuevas circunstancias:

*Rivera intentó crear un espacio imaginario, con leyes propias más verdaderas que la propia realidad. Es un intento de crear una realidad desde el punto de vista de la progresión dialéctica, representando en un solo mural los diferentes espacios y tiempos útiles para la demostración casi científica de un concepto y una idea. Cada mural, cada tablero de Rivera tiene que ser aprehendido como un todo, inalienable, un espacio particular. Dentro de la amplitud de la concavidad, los personajes y las*

---

<sup>164</sup> Oliver Debroise, *Diego de Monrparnasse*, Edit. F.C.E., México, D. F., 1979, p. 126.

*escenas están "orquestrados" alrededor de una espiral y se complementan entre sí.*<sup>165</sup>

#### **5.2.3.1.5. Lo religioso-transespiritual**

La presencia de formas e iconos religiosos en las obras de los muralistas mexicanos, como el caso de Diego Rivera, no es una aptitud gratuita, porque cuando parte de la cultura prehispánica, que tiene bases religiosas míticas en su origen (como se observa en las esculturas, arquitectura y demás objetos precolombinos donde se manifiestan rasgos de la espiritualidad de los autóctonos), para elaborar sus obras, consciente o inconscientemente acude a los aspectos espirituales, religiosos, artísticos, estéticos de sus culturas ancestrales, y las entrelaza con formas e iconos cristianos y demás elementos de la realidad política y social de su época para conjugarlos en el proceso de construcción de las obras. Aquí, Diego Rivera somete estos elementos a un tratamiento bajo los criterios e ideas del cubismo, del futurismo, de los cezarianos y prerrafaelitas, y del constructivismo ruso, que, al hacerlos interactuar en su imaginación con la realidad de su México, consigue estimular en sí mismo, un proceso de creación artística donde el sentir del sentido de espiritualidad de sus ancestros es trasladado y resemantizado como signo, como significación de la identidad, como atributo de valoración y lucha por los oprimidos, marginados, abandonados (los indígenas obreros y campesinos) y los proyecta como símbolos de la lucha de masas. Lo anterior sugiere que estos artistas realizan ritos de actualización de los mitos (aunque fuera inconscientemente, como una manifestación más del inconsciente colectivo) en la actividad artística para buscar renovarlos en función del porvenir y del arte.

Esa es una de las cualidades de los artistas que, intuitivamente y reflexionando sobre el entorno real de su época y de su historia, entran en procesos fenomenológicos que los conllevan a continuar desarrollando la carga

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 128.

significativa de los signos-símbolos históricos, religiosos y míticos de las raíces culturales ancestrales de sus pueblos. Y, al combinarlos con aspectos de la cultura occidental y demás rasgos importantes de su época, comienzan a procesar en el contexto de las artes pronunciamientos de síntesis estéticas. En este contexto producen transferencias, traslados, transposiciones de dichos signos – símbolos, que, al ser conjugados y procesados en sus actividades artísticas, provocan que entren en un proceso de *transespiritualización* que les permite lograr una resimbolización de los signos, sin que pierdan totalmente sus atributos de origen. Más bien, buscan ampliar la carga significativa; desde el punto de vista de la identidad, esos signos símbolos son reactualizados a la época del momento. En ese sentido, los artistas son una suerte de reactualizadores (como chamanes, sacerdotes, etc.) de los remanentes del inconsciente colectivo de nuestro pueblo. Desde este ángulo, Diego Rivera y demás muralistas se asemejan a Rubem Valentim cuando éste procesa los signos-símbolos del *candomblé* en sus obras.

No es gratuito el empleo de ese tipo de signos-símbolos, porque resulta difícil aceptar que artistas como Diego Rivera y Siqueiros, por ejemplo, no hayan visualizado que podrían provocar una vivencia estética en el espectador, que conmoviera su sensibilidad y apelar a las reminiscencias de la memoria colectiva, tocándole el ángulo espiritual, religioso e histórico en su interioridad, palpándoles fibras que remueven criterios y sentimientos de identidad personal y colectiva. Es imposible que estos artistas no hubiesen previsto que esas imágenes y símbolos provocan y despiertan el sentido de religiosidad como ser latinoamericano.

Al parecer, Diego Rivera utilizó la semiótica y la dialéctica para analizar, simplificar y resignificar a la realidad, desarrollando un proceso de simbolización que le permitió fusionar distinta iconografía, jugar con la ambigüedad, sintetizar y contrapuntar contradicciones o antagonismos, resumir procesos históricos. Por ejemplo, relaciona la cultura occidental y la prehispánica para unir lo sacro y lo

político en la abstracción geométrica de la realidad y la historia, para sintetizar el vigor de lo popular indígena y para resaltar la valoración del proletariado, de la lucha política, y desarrollar así plásticamente los nexos (la relación entre signos-símbolos) que amplían la conciencia sobre la identidad mexicana y latinoamericana. A través de lo político, lo sacro, lo autóctono y lo sincrético en su arte, Diego Rivera internacionalizó la expresión de lo popular indígena campesino de lo mexicano, y con ello de lo latinoamericano.

Para Diego Rivera, en sus murales, la representación de la realidad es múltiple, porque comprende lo nacional y lo extranjero, presentando al ser frente a la diversidad de circunstancias en variados momentos históricos (en el tiempo-espacio), y los globaliza en una sola estructura compositiva, como una totalidad compleja que abarca diferentes facetas de la vida y la historia, y que representa su visión y sus ideales sobre la vida y el ser en sus murales.

Esta aptitud de Diego Rivera consiste en partir de la fenomenología de la dialéctica para provocar ritmos, movimientos producto del antagonismo, trasladar iconos, emblemas y símbolos que representan mitos y ritos ancestrales prehispánicos para interrelacionarlos con elementos de la cultura occidental y con aspectos de la realidad de su presente histórico en su proceso creativo artístico. No hace más que incurrir en una serie de transferencias del pasado remoto (sustancializando el contenido histórico como síntesis de una realidad que le pertenece como mexicano) para hacerlas confluir y conjugarlas con variados aspectos de la realidad política, religiosa y social de su momento histórico. Con ello genera transformaciones en el espacio pictórico muralístico que revitalizan el sentir de la religiosidad del pueblo en cuanto a la preservación de la cultura y de su identidad. Este tipo de desenvolvimiento nos señala claramente que Diego Rivera estuvo acudiendo al proceso *transespiritual* que se desarrolla en América Latina para crear su obra.



Por lo tanto, la dialéctica marxista en Diego Rivera fue una dialéctica creativa que lo impulsó a relacionar a los contrarios en el espacio pictórico, a las culturas opuestas que provienen de lo occidental y lo prehispánico, a lo religioso y lo político, a los capitalistas con lo socialista en función de la creación artística; y, así, rebasó los límites del raciocinio para crear, pues partió del antagonismo (de ese movimiento, ese ritmo que surge de las contradicciones) para lograr un contrapunto que dinamiza a la composición.

Cabe señalar el comentario del historiador Alfredo López Austin, usado en la museografía de la exposición: *México eterno, arte y permanencia*, que se llevó a cabo de diciembre de 1999 hasta el 27 de febrero del 2000, en el Palacio de Bellas Artes de México. Dice López Austin: "La Vida del Quinto Sol era la Vida que se compartía con los dioses, con seres de eras anteriores y con muertos contemporáneos"<sup>166</sup> Estos investigadores se refieren al libro de Alfredo López Austin *Cuerpo humano e Ideología. Las concepciones de los Antiguos Náhuatl*, en donde el historiador precisa:

*En los indígenas prehispánicos del centro de México se concebía como obligatorio la vecindad de hombres, animales, divinidades, plantas, espíritus y fuerzas: la vida de los hombres del quinto sol, por tanto, era una vida que se compartía con los dioses con seres de eras anteriores y con nuestros contemporáneos. Este mundo amueblado con profusión vigente hace medio milenio, no resulta sin embargo muy distinto al que vivimos los mexicanos de hoy. Se trata, pues de la relación del hombre con las cosas.*<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Salvador Smithers y Eloisa Uribe Hernández, "Los ritmos de la vida", en el catálogo de la exposición *México Eterno, Arte y Permanencia*, diciembre de 1999 a 27 febrero de 2000 en el Palacio de Bellas Artes, CONACULTA, México, 1999.

<sup>167</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e Ideología. Las Concepciones de los Antiguos Náhuatl*, Tomo I, editado por la UNAM, México, D. F., 1980, p. 275.

En relación con lo *transespiritual*, es interesante notar que el investigador muestra cómo desde la época prehispánica en México se enlazaban entre sí los diferentes tiempos-etapas históricas, ideas, sensaciones y sentimientos en un solo instante y experiencia espiritual, y cómo se realizaban traslados y transferencias en la conjugación y gozo del espíritu, en la religiosidad, en el desarrollo de la vida y en los mitos y ritos, sintetizados e integrados al devenir de la comunidad retroalimentadora. Lo anterior plantea algo similar a lo que hicieron los artistas analizados en esta tesis, como Diego Rivera, cuando transcurren en su creación dentro del proceso *transespiritual* en el arte.

Por otra parte, Diego Rivera hace interactuar aspectos religiosos y políticos en el espacio pictórico, para la cual desarrolla la composición dentro del contexto de la historia y sus ideales, o su ideología, en la cual incluye al héroe mezclado con lo religioso mítico. Como lo señala el investigador Xavier Moysén:

*En el mural dedicado al desfile del Primero de Mayo; [...] aparece el héroe compartiendo el pan con el pueblo, lo hace con una actitud de protección y a la vez de sacrificio; la escena no escapa a lo religioso y sentimental; Carrillo Puerto está idealizado hasta el punto de evocar la imagen de Jesucristo dando el pan a sus seguidores ( [...]) De nueva cuenta se ve aquí la herencia del arte religioso a la que el artista, al parecer, no pudo sustraerse. Los héroes están encerrados en algo semejante a unos nichos y por consiguiente dan la impresión de que se trata de imágenes de santos y no de héroes, de santos laicos al menos. Contribuyen a fortalecer esa impresión los resplandores que llevan y, sobre todo, las figuras sedentes que les acompañan, que aunque desempeñan acciones distintas, todas*

*parecen orar mustiamente. Rivera santificó, por decirlo así, o glorificó a la manera religiosa, a dichos héroes.*<sup>168</sup>

Sin embargo, también podemos decir que Diego Rivera, cuando concibe al héroe en su pintura, busca representar al pueblo, a la masa con su sentido revolucionario como vanguardia del movimiento político asumiendo el papel de héroe. Cuando trata personajes como figuras de héroes, además de proyectar ese contexto del mito del héroe, está plasmando esa contradicción entre la ideología marxista y la doctrina religiosa cristiana como un contrapunto introducido en su obra, que a su vez, representa una realidad de América Latina en su diversidad de razas, culturas e ideologías, y combinando su presente histórico con el pasado.

#### **5.2.3.2. David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974)**

Siqueiros tenía como propuesta una renovación estética y, al mismo tiempo, la integración multidisciplinaria de su convicción social como una parte vital relacionada con los procesos sociales de su contemporaneidad. En su obra busca reflejar formas e iconos que se identifican con el sentido de mexicanidad, con el sentir de la identidad nacional, y lo expresa con un trazo dinámico y con mucha textura.

En los años veinte, se inició en México un movimiento artístico nacionalista, que hoy conocemos como expresión la llamada Escuela Mexicana de Pintura. Siqueiros era un artista que se comprometió con su tiempo y sus circunstancias históricas. Era defensor del arte realista y sentía aversión por la pintura abstracta. En 1950 “gana el Segundo Premio Internacional de pintura en la

---

<sup>168</sup> Xavier Moyssén, “El Heroe en la Obra de Diego Rivera”, en *La Iconografía en el Arte Contemporáneo* (Coloquio Internacional de Xalapa), Edit. Inst. de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1982, pp. 201 y 202.

XXV Bienal de Venecia, y en Brasil le otorgan premio por el Museo de Arte Popular de Sao Paulo”<sup>169</sup>

Siqueiros se preocupaba social y culturalmente por un renacer cultural siguiendo la idea de Vasconcelos sobre la importancia de la educación y la cultura para el desarrollo del pueblo. Era un comunista activo. Con su realismo nos deja ver una expresión fuerte que también conlleva una carga metafísica o religiosa, “su apogeo formal viene de la traducción de las sensaciones de gozo, ante las formas orgánicas de la naturaleza, a formas ideales”<sup>170</sup> Sus formas son rotundas, con mucho dinamismo y movimiento turbulento con contrastes entre luz y sombra. Líneas y trazos diagonales de características futuristas con contrapuntos.

*La capacidad de observación de las formas orgánicas naturales, [...] permite la traslación a convulsos volúmenes fantásticos, interrelacionados por energías recónditas de la vegetación imaginaria y de la psique del pintor [...] tras la malla de invasión formal de Siqueiros, palpita un radiante naturalismo [...] su apogeo de centro psicológico y de investigación formal [...] búsqueda formal determinada por un sentido constructor y arquitectónico. Se trata de sistematizaciones asimétricas inspiradas [...] en formas orgánicas e inorgánicas; pero idealizadas en una esencialización que tiende a los cuerpos redondos y turgentes o a lo geométrico anguloso*<sup>171</sup>.

Su estilo tiene un ritmo y movimiento que podríamos decir entra en lo barroco, con empastes pincelados y espatulados gruesos y varias capas de espesura plástica, con lo que crea una expresión monumental fantástica. El interés por las formas en movimiento, por el volumen en la expresión, por el trazo

---

<sup>169</sup> Ana Garduño, “Carrillo Gil y Siqueiros, Breve Aproximación a una Amistad” en el catálogo *Siqueiros en la Colección del Museo Carrillo Gil*, INBA, México, D.F., 1996, p. 37.

<sup>170</sup> Elia Espinosa, “Siqueiros, ¿Sólo Pintor Realista?”, *Ibidem*, p. 97.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 99.

en la textura, por el color suelto en el movimiento se nutre de las texturas, abre pasos al gesto y expresión de sus ideas; violentando a las formas, las cubre de tiempo y las impregna de emoción y de sentimientos.

Esto se advierte en obras como *Abstracción*, 1948, (piroxilina sobre madera comprimida, 76 X 93 cm.), en esa articulación que normalmente realiza con las formas y sus volúmenes, a través de lo cual, apoyado en el color, la textura, la línea-trazo y la estructura organizativa, logra crear la sensación de que el movimiento y el espacio están constantemente autogenerándose como una totalidad endógena (que nace internamente, producto de la propia dinámica del fenómeno interior), con el característico estilo monumental, mezclando formas geométricas orgánicas e inorgánicas.

Por su preocupación que surge de la reflexión de la conciencia social, histórica, cultural y política, Siqueiros orienta sus formas hacia aptitudes que reflejan el impacto de un tema contestatario, y desarrolla una metodología de trabajo en la que combina e interactúa sus diferentes instancias psíquicas (conscencial, preconsciente e inconsciente) y busca la correlación de las fuerzas del inconsciente: la espontaneidad e intuición para el trabajo instantáneo del trazo y expresión de las formas y el movimiento. Pero antes o después reflexiona y acciona en el preconsciente la estructura, las formas en movimiento en el espacio, buscando en la imaginación, estudiando el movimiento en el contexto de las ideas y del espacio pictórico las mejores direcciones y secuencias de las líneas, formas y texturas en la construcción de la estructura de la composición. En esta última parte, a la conciencia la imbrica con el preconsciente en los diversos análisis que ejecuta durante la elaboración de la obra.

Otras veces, como en la obra *Barrancas (paisaje veracruzano)*, 1947, elabora una composición con diagonales y formas, que, relacionada con el color y el movimiento circular en espiral, que también lo encontramos en su obra

*Aeronave atómica*, 1956, (ilustración 46), nos deja la impresión de que trabajó con la melancolía, en el sentido de plasmar el sentimiento mítico de regresar a los orígenes, de retornar al principio a través de lo espiral o el mandala, con lo cual refleja consciente o inconscientemente el manejo de signos-símbolos de los remanentes arcaicos del inconsciente colectivo de Jung. Así introduce en su obra aspectos míticos o metafísicos, y de esa manera realza elementos de su cultura ancestral, como si recordara al caracol y su significación en la cultura prehispánica y, a su vez, la correlacionara con su asimilación futurista.

Es notable la lucidez con que Siqueiros trabaja lo conceptual en su obra, así como su capacidad de síntesis al concretar la volumetría. Y, aunque relacione su influencia europea del constructivismo ruso y del futurismo con la realidad histórica cultural de su época y con lo ancestral, es de observar el peso de su amor por la estatuaria prehispánica.

*El realismo de Siqueiros es así una síntesis de convenciones en la representación para desconstruir símbolos tradicionales y darles un sentido nuevo [...] sí logra un sentido épico innovador en el uso del pasado[...] Sus composiciones son claras, dinámicas en su estructura geométrica [...] realismo con abstracciones cosas habituales o naturales [...] trabajados de manera que constituyen símbolos [...] que remiten a otros procesos de significación a los que se oponen.*<sup>172</sup>

Siqueiros abarca diferentes contextos (artístico, cultural, social, político, etc.) para desarrollar su obra de arte; pero la manera como los procesa para lograr la transformación de las formas, y plasmar una rica textura, y el color, planos y estructura de las obras, nos señala que penetra y alcanza a concretar las ideas del movimiento antropofágico brasileño. Y, simultáneamente, tal vez de

---

<sup>172</sup> Alberto Hajar, "Nueva Democracia, Víctimas de la Guerra, Víctimas del Fascismo", en *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, INBA, México, D. F., 1995, pp. 117 y 119.

manera inconsciente, elabora sus obras dentro de la dinámica del proceso *transespiritual* que se da en América Latina en el arte.

Una de las características principales que encontré en la obra de Siqueiros es la concreción de la monumentalidad de las formas-figuras, del reflejo del volumen en la expresión, en la textura y el color. Porque su monumentalidad unas veces es el movimiento transformando a las formas-cuerpos y en otras instancias son los ritmos cuajando al movimiento de las líneas; texturas y color que acentúan los gestos de la historia y la realidad de su época, sintetizados en sus criterios y composiciones plásticas.

A través de la monumentalidad y del movimiento, Siqueiros transforma el realismo académico, debido a que estos elementos provienen de la emoción, de sus deseos, sus ideas y su espiritualidad, por medio de los cuales sedimenta la carga significativa. Además, en la monumentalidad y el movimiento está la fuerza de sus ideas, experiencia y sentido social, político, cultural, histórico y artístico; y a éstos los conjuga en su interior para generar el movimiento y la monumentalidad en su obra. Basado en la cultura prehispánica, en su cultura artística occidental, en la ideología marxista y en el entorno social político, etc., de la realidad de su época, busca realizar interacciones para conjugar todos los aspectos y armonizar sus ideas y trabajos plásticos culturales con lo político social sobre cimientos históricos.

Esa integración de diversos aspectos (de su vida y del arte), lo conducen a vivir internamente un fenómeno artístico cultural (proceso y actos de creación) en el que elementos y el sentir de sucesos históricos son transportados y procesados en la actividad artística para semantizar y espiritualizar el sentir de la memoria histórica, de sus raíces culturales, con el sello de su expresividad. Por ello podemos afirmar que su concepto artístico es producto de la dinámica del proceso *transespiritual* en su actividad artística. Ahí se gesta la implosión que activa sus

actos creadores artísticos, su creatividad en el desarrollo de soluciones mayores en la elaboración de la obra (como lo denomina el maestro Juan Acha), su espíritu en la conformación de una nueva realidad en el arte.

Dicho proceso de *transespiritualidad* se basa en las fuentes ancestrales de nuestra cultura y nuestra realidad latinoamericanas, en nuestra identidad étnica, cultural e histórica, metamorfoseada en la creación artística. En el caso de Siqueiros, las especificidades que orientan sus criterios, ideas e ideología lo llevan a desarrollar un *proceso transespiritual* en el arte, que nos presenta la revaloración de lo nuestro. Se diría que emplea la corresponsabilidad del ideal del constructivismo de construir una nueva sociedad con la regeneración de la sociedad a través de los mitos y ritos (de nuestra cultura arcaica), recreando, reactualizando a la vida en el arte.

En general, el proceso en que incurre Siqueiros de retomar lo nuestro, de trasladar el pasado histórico al presente en el arte, de transferir lo autóctono, lo prehispánico relacionado a su época, con su presente social y político en México, refleja una aptitud o proceso semejante a otros artistas latinoamericanos, como Rego Monteiro, Rubem Valentim, Tarsila do Amaral, en Brasil, Joaquín Torres García, en Uruguay, etc. Estos artistas, en conjunto, conforman la aplicación en la actividad artística en América Latina en el siglo XX de un proceso *transespiritual* en el arte, como una constante del motor de desarrollo del arte latinoamericano en dicho siglo.

Es interesante cómo la ideología y la realidad de América Latina, relacionadas con la melancolía y la nostalgia por el pasado prehispánico o precolombino en los artistas latinoamericanos, ha engendrado esa valoración en el arte y la cultura por elevar el sentido de justicia hacia los autóctonos de nuestras tierras. Aquí Siqueiros con su monumentalidad y movimiento en su obra proyecta la voz de esperanza por amor hacia la regeneración de la felicidad de los



olvidados, abandonados, marginados descendientes autóctonos de la gran cultura prehispánica. Este es otro ángulo en que se acercan Siqueiros y Rubem Valentim (aunque se acercan desde el punto de vista de las ideas o ideologías, y no en lo formal plástico de la obra).

A continuación hago un resumen del análisis realizado por Mari Carmen Ramírez, sobre el paralelismo existente entre Siqueiros y Oswald de Andrade, que serían dos ejemplos de América Latina (México – Brasil) en la lucha por alcanzar en el arte una nueva vida en lo cultural, y de un proyecto de una estética latinoamericana. David Alfaro Siqueiros y Oswald de Andrade, dos pioneros radicales del arte moderno en América Latina, que abarcaron tanto lo teórico como la obra en sí:

*Apuntalaron los fundamentos para una sensibilidad en plena sintonía con la transformación de la práctica artística generada por la vanguardia histórica, asentando además un proyecto político de emancipación cultural para nuestras sociedades [...] la idea antropofágica encuentra un equivalente en aquella bizarra reformulada de la tradición que Siqueiros propone para el ámbito del Nuevo Mundo [...] Ese proyecto era la construcción de una nueva sociedad donde el arte, liberado ya del capitalismo, pudiera llegar a una verdadera autonomía.<sup>173</sup>*

Sus ideales buscaban consolidar una vanguardia artística en América Latina que abandonara el academicismo bajo la perspectiva de una renovación basada en la recuperación de las tradiciones indígenas, habiendo ya asimilado, y digerido *antropofágicamente*, a las vanguardias europeas; y procuraban también una nueva escala y perspectiva con dinamismo para nuevas formas de expresión. Ambos tenían gran conciencia del potencial artístico y político de la moderna

---

<sup>173</sup> Mari Carmen Ramírez, "¿Utopías Regresiva?, (Radicalismo Vanguardista en Siqueiros y Oswald)", Catálogo *Bienal Sao Paulo XXIV*, Marprint Editora Ltda., Brasil, 1998, p. 318.

mitología tecnológica que accionaban en ellos como impulso generador de teoría y praxis.

Los dos artistas desafiaban la idea de una cultura eurocéntrica: Oswald de Andrade lanza el manifiesto *Pau-Brasil* (Sao Paulo, 1924) y el manifiesto del movimiento antropofágico, y David Alfaro Siqueiros realiza *los tres llamados* de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana (Barcelona, 1921). En estas manifestaciones se observa que rechazaban la copia a favor de la apropiación simultánea, tanto de las fuentes indígenas como de las europeas, dándole énfasis al espíritu constructivo. Para Oswald, la identidad era el derecho de grupos y/o individuos para ejercer libremente su autonomía o autodeterminación; siendo la antropofagia el ejercicio de la identidad, el potencial que las personas poseen para legitimarse ellas mismas con relación y/o incluso en oposición a la otredad hegemónica., para buscar un nuevo comienzo y la emancipación por medio del arte. En cambio, para Siqueiros la meta estaba en la valoración de la cultura nacional, de las civilizaciones nativas, y en la conquista de la tecnología, destacando el espíritu constructivo, la geometría dentro del equilibrio estético. En él se puede notar la idea de canibalismo a través de sus metáforas, cuando se refiere a la explotación económica que se refleja en la plusvalía como expropiación feroz de la energía del otro.

En ambos movimientos artísticos en Brasil y México en las décadas de los veinte y treinta, la meta básica era la contribución de valores artísticos salidos de nosotros mismos hacia una estética mundial, para lo cual buscaban constantes de asimilación del legado artístico y cultural de Occidente, basados en la profunda confianza e identificación con la herencia cultural recibida de los ancestros, y con optimismo en el futuro.

*En los años 30 y 40, Siqueiros y Oswald buscaban hacer un tipo de montaje basado en una totalidad narrativa [...] obra de arte que incorporase*

*cualquier idea de totalidad iba al encuentro de la creencia en la fragmentación de aspectos de nuestra realidad socio-política de modo conflictuante, aun muy notable [...] que accionara como espacio crítico de mediación para sus preocupaciones regionales y hegemónicas [...] “devoraban” los elementos seleccionados de aquella “Sacra Otredad”, la vanguardia se convirtió para ellos en un agente provocador de cambio social [...] la contradicción vista como deseo persistente de equilibrio [...] el carácter “regresivo” [...] entendido como opción “progresista” en un mundo víctima del absurdo.*<sup>174</sup>

Ambos se colocaron contra el efecto deshumanizador que los medios de masas provocan en los géneros artísticos. La fuerza que guiaba sus acciones era el espíritu de contradicción, y comprendían la vanguardia como agente activo en la construcción de una nueva forma de identidad para nuestras sociedades. Los dos artistas trabajaron en pos de una *praxis* emancipadora y revolucionaria.

### **5.2.3.3. José Clemente Orozco (1883 – 1949)**

#### **5.2.3.3.1. Análisis general sobre su obra y su proceso creativo**

En este inciso sobre el muralista mexicano José Clemente Orozco quiero referirme en general a su proceso de creación artístico y a ciertos puntos que concretamente resaltan a la soledad frente a la adversidad y lo mítico religioso, y que la hacen interactuar con la ironía, el miedo, el dolor y lo trágico para crear la ambigüedad en el contrapunto de lo visible con las metáforas sobre los orígenes y realidad de México, como un ejemplo simbólico de América Latina dentro del proceso *transespiritual* del arte.

Por tal causa, hago un recorrido por diferentes pautas que se desprenden del análisis de sus obras, como los murales en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, y en el Hospicio Cabañas; a este último por considerarlo una de sus

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 325.

obras representativas, en la cual logra concebir y representar su pensamiento complejo, perfilando su concepción sobre la historia y realidad del México de su tiempo, lo cual se puede notar si relacionamos las diversas partes de este mural como una unidad.

De acuerdo con el objetivo de esta tesis, en cuanto a buscar desarrollar el aspecto de la religiosidad como elemento de la identidad que proyecta a los artistas dentro del contexto de la latinoamericanidad, puedo decir que José Clemente Orozco fue un pintor que relaciona la geometría con lo gestual, que realizó una síntesis crítica a través de la caricatura, y que su contenido está basado en la realidad popular y de la historia de México a través de la alegoría, la ironía y la simplificación para conceptualizar lo simbólico en su obra. De esta manera, interrelaciona ángulos de sus conclusiones sobre las raíces culturales prehispánicas con las cristianas occidentales, y simultáneamente a ambas las relaciona con su presente histórico en la pintura. Para conjugarlas con la realidad política, social, económica y religiosa del México de su época, desarrolla un sistema de ideas que abarca lo ideológico (tanto político como religioso), como puede observarse en su mural de la capilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara (y que más adelante se analiza en este apartado), donde también se ve la influencia que ejercen en sus criterios la ciencia, la matemática, la metafísica y las religiones y sus mitos y ritos dentro del contexto de la identidad, como fenómenos que desarrollaron la transfiguración en la religiosidad del mexicano, en el sentir de la vida y la historia, y que incidieron en la identidad. Y la dinámica de todo este proceso global en la que él se inserta motiva los diferentes y continuos cambios que realiza en el proceso de simbolización y conceptualización de las obras.

Orozco usó las formas que seleccionó de la realidad, buscando expresar su complejidad, aunque simbólicamente. Para ello recurrió a las metáforas y a la ironía, y proyecta su crítica recreando la historia con la conciencia del

pensamiento contemporáneo, logrando armonía de símbolos heterogéneos a través del contrapunto de lo barroco y lo clásico en sus composiciones.

La asimilación de la historia de México le permitió ver que el sentido religioso y lo trágico son ejes claves de la vida y realidad en México; de ahí que incluyera en su obra lo violento trágico y la religiosidad del mexicano. Pero además él vivió la revolución y presencié la violencia, la muerte, el caos; luego asimiló esos ambientes con que nutrió a su obra de lo trágico del dolor del pueblo y sus víctimas. Y por eso Justino Fernández afirma que: “un sentido dramático de la existencia, es lo que ilumina su obra de modernidad”<sup>175</sup> Orozco se apoya en hechos históricos particulares de México o en escenas populares cotidianas para representar la acción transitoria de la existencia del ser, de la humanidad en diferentes contextos de la vida, pero aflorando su condición humana, su crítica a lo trágico, a la necrofilia de la sociedad y del mundo de su momento histórico. Sin embargo, paralelamente, deja el mensaje de que el hombre mismo es capaz, con su fe y valores espirituales, de superar la situación de tránsito en la que se encontraba. De ahí que usara ejemplos de lo popular mexicano ante el caos, o los hechos históricos de la conquista, la colonia y la revolución mexicana como símbolos del fenómeno transitorio que reflejan el sentido espiritual y material de la América que él concebía; como señala Justino Fernández: “representa al hombre a través de temas históricos americanos”<sup>176</sup>

De esa forma, Orozco procesa y maneja simbólicamente el sentido del movimiento de sus imágenes teóricas, de sus ideas que transfiere a la representación pictórica concretada en las imágenes visuales; y, con el doble movimiento de ambas imágenes, busca trascender la expresión artística hacia lo sublime y a la obra de lo local a lo universal. Entonces, crea símbolos partiendo de la historia y la realidad de México; o sea, transfiere a la historia al arte, le

---

<sup>175</sup> Justino Fernández, *Orozco: forma e idea*, Editorial Porrúa, México, 1975, p. 159.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 180.

incorpora su expresión (su espíritu y contenido) para lograr una significación que proyecte intrínsecamente a América a través de lo mexicano, que refleje al SER por medio del sentir de lo espiritual del mexicano (de lo popular, lo prehispánico y lo sincrético). Es ahí donde conceptualiza el sentir de la religiosidad popular dentro de lo trágico, de la soledad y el destino, lo cual se suma a las atmósferas míticas místicas creadas con las formas, color, texturas y composición, para globalizar su conciencia y su visión de América. "A los actos y hechos mexicanos en su obra, les da una validez universal, ya que, los convierte en símbolos que representan situaciones y posibilidades universales."<sup>177</sup>

Orozco, en su proceso creativo artístico, no sólo usa la dualidad del ser o el contrapunto entre dos temas (como el cielo y la tierra, el inframundo y la realidad, lo geométrico y lo orgánico, etc.), sino que va más allá, hacia la fenomenología de la transición y la transformación del fenómeno histórico. Esto lo abarca desde aspectos prehispánicos (por ejemplo la estatuaria) hasta su presente con hechos reales de la cotidianidad popular, y también en la secuencia del desenvolvimiento de la soledad en lo trágico frente a la finitud de la vida, frente al horror de la necrofilia del ser humano, el cual se asombra y busca el recogimiento en lo espiritual, en la justicia y la esperanza.

El proceso de *transespiritualidad* en el arte está representado en esta fenomenología de la transición. Es la transición del fenómeno histórico frente a sus diversas salidas, lo que presenta Orozco como conclusión de sus reflexiones sobre México concretadas en el arte. Y el desarrollo de esta fenomenología la representa en su arte encausando la religiosidad del pueblo mexicano a través de sus criterios políticos, sociales, religiosos y artísticos, etc. Así lo hace con todos los murales que conforman su obra en la capilla del Hospicio Cabañas, que, interrelacionados, forman un conglomerado de imágenes que reflejan la transición y la transformación histórica, con la conquista, la colonización, y además con la

---

<sup>177</sup> *Idem*

actualidad de su época. Orozco logra la representación de sus ideas transformando algunos ángulos del contenido sobre esos hechos históricos de México, señalando lo trágico de la violencia, la muerte, la injusticia y el sometimiento, y le agrega otras connotaciones significativas: la ironía crítica sobre la realidad.

Una imagen en transición es el *Hombre en llamas*, que está en un proceso de ebullición, “que es abrazado por el fuego de sus máximas aspiraciones, de sus más profundos anhelos y, por lo mismo, logra un ascendente vuelo espiritual”<sup>178</sup> Al incorporar la religiosidad del ser mexicano, el sentir de la espiritualidad del pueblo, dentro de sus sentimientos estéticos en su creación, Orozco busca armonizar el sentido del movimiento transitorio de su imagen teórica (sus ideas y contenido) con el sentido del movimiento de la imagen visual, utilizando la religiosidad como un factor que sublima la expresión de las imágenes. Es decir, lo espiritual viene a ser uno de los elementos principales de la conjunción de esas imágenes en movimiento y en transición dentro del espacio pictórico. Todo esto en un sistema de ideas donde correlaciona su propia espiritualidad con la religiosidad de su pueblo (del México de su época).

Orozco abarcó lo metafísico ontológico, pues proyectó las imágenes sobre el ser humano en diversos parámetros ambientes, partiendo desde los orígenes e incidiendo en sus raíces culturales prehispánicas (ahí se nutre del sentir de la espiritualidad de sus antepasados). El artista toca la significación que representan o representaron la conquista, la colonización y la república independiente, así como sus impactos en la transformación de la vida y su entorno. Abarcó numerosos aspectos de la realidad de México, pero apoyado fuertemente en lo simbólico de lo popular para nutrir de contenido y significación a su crítica y a la

---

<sup>178</sup> Raquel Tibol, “Orozco hacia el 2000”, en la Revista *Proceso*, núm. 1208, diciembre 26 de 1999. p. 57.

expresión en sus obras; es como cuando usa la geometría para proyectar el carácter universal de la pintura.

Sin embargo, Orozco también se introduce en lo metafísico relativo a la divinidad, a la religión, y en este punto desglosa una serie de imágenes que nos remiten tanto a lo mítico ritualístico de lo occidental como de lo prehispánico; o bien, como señalan diversos críticos de arte, a la teosofía. Para Renato González Mello, Orozco adoptó “sistemas matemáticos para iniciados [especialmente la simetría dinámica de Hambidge], pero siempre de manera muy pragmática para resolver convencionalmente problemas de composición”<sup>179</sup> Despliega entonces la religiosidad enclavada en los dos sistemas religiosos en contrapunto, que es su visión sobre la percepción del sincretismo religioso que se desenvuelve en México. Se acerca a la concepción del mundo maya, en el sentido de considerar a Dios igual a la naturaleza. Algo semejante sucede con Rubem Valentim en cuanto a la valoración de la teosofía de Spinoza; pero además proyecta la influencia de la metafísica de la pintura de De Chirico.

Su obra no sólo está basada en la emoción del expresionismo, con la apreciación de su interioridad (como fenómeno introspectivo personal) y demás asimilaciones realizadas sobre el arte de su época, sino que también parte e interactúa con la reflexión sobre la geometría, la matemática o la ciencia, así como adicionalmente incorpora la teosofía y su nostalgia y valoración sobre lo prehispánico. Desarrolla así un proceso artístico que, variando las bases de donde se nutre la dinámica de su simbolización, presenta diferentes maneras de cómo expresar y atribuir de contenido a las formas-figuras (de ahí que trabaje las formas como signos-símbolos). Esto se puede observar, por ejemplo, en *Despojo humano* (1920–1922), “cuando aún intentaba aprovechar mundos simbólico adquiridos:

---

<sup>179</sup> Renato González Mello, Orozco, *¿pintor revolucionario?*, Edit. Inst. de Investigaciones Estéticas, -UNAM, México, 1995, p. 82.



mujeres fatales, almas superiores en medio de la decadencia, o bien el sistema teosófico que tradujo literalmente en sus primeros murales de la preparatoria"<sup>180</sup>

A Orozco no le interesó la narración, lo anecdótico, sino el gesto y la síntesis a través de la simplificación, de la construcción del espacio, al cual normalmente lo organiza dentro de atmósferas místicas que deja con los grises, o, de acuerdo con Renato González Mello: "Este espacio se organiza, en todos los cuadros, en las tinieblas alrededor de figuras muy luminosas."<sup>181</sup> Orozco maneja el sentido simbólico que encierra lo popular ante la tragedia, desdeñando lo folclórico, que viene a ser una expresión de la realidad que le da fuerza al trazo línea de su pincelada; busca provocar la reflexión sobre la violencia, la muerte, el dolor y la vida, para adentrarse en la identidad a través de la religiosidad del ser (aprovechando los sentimientos religiosos con que está cargado lo popular a través de los símbolos arquetípicos de su México). Por ejemplo, las escenas cotidianas que reflejan actitudes ritualísticas del ser mexicano; o cuando juega con el cuerpo humano para simbolizar estados de ánimo que plasman en su obra artística el espíritu de su concepción del mundo, del ser y del tiempo en momentos históricos de México.

Incorporo en este análisis mi impresión sobre varios cuadros expuestos en la exposición *Orozco en la Colección del Carrillo Gil*, realizada en el Museo Carrillo Gil de agosto a diciembre de 1999 como parte de la celebración del XXV aniversario de dicho museo, con el fin de presentar otros ejemplos que indican que Orozco transitó por la ironía, la soledad y lo trágico para plasmar la religiosidad del mexicano en su obra, y que se desarrolló prácticamente dentro del proceso que hemos denominado *transespiritual* del arte latinoamericano.

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 26.

En su obra *La cama azul*, de 1913-1915 (acuarela sobre papel), Orozco deja el trazo en el movimiento de las formas, en lo sombrío de la intimidad del ambiente, mientras que en su cuadro *La victoria*, 1944 (óleo s/tela), plasma el gesto expresionista de su pincelada con líneas, formas y texturas que engloban a la violencia, la lucha y la sangre que refleja el costo del logro.

Orozco ubica normalmente su obra en circunstancias que plasman la religiosidad del mexicano, como por ejemplo cuando enfrenta sus personajes a la muerte, a la soledad ante la realidad de la vida y la muerte, proyectando a la espiritualidad del ser en el ambiente natural de su identidad. Por ejemplo en la obra *El niño muerto*, 1921-1928, que con su vestimenta típica frente al dolor entre las sombras y la oscuridad de la tristeza, nos deja percibir una atmósfera nutrida de sentimientos religiosos. Otra obra sería *Los Teules IV*, 1947 (piroxilina s/madera comprimida), en la cual concreta los despojos de la lucha y su realidad aplastante, que queda en las señales de la muerte como un espectro de la religiosidad doblegada por la vivencia de la realidad violentada.

A la naturaleza la presenta con un sabor a tierra mexicana (con su luz y atmósferas, con sus animales, sus huesos, con el maguey, el nopal, las casas y los transeúntes), mientras que lo trágico lo manifiesta como señal de la realidad vivida, como signo del espíritu que predomina en esa época, lo que vendría a ser las sombras de la religiosidad ante la crudeza de la política y la lucha de poder. Asimismo muestra la brutalidad de lo inevitable, de lo oscuro de la irracionalidad del ser, como puede observarse también en el cuadro *El combate*, 1925-1928 (óleo s/tela).

En *Muerto*, 1925-1928 (óleo s/tela), volvemos a ver la profundización en el dolor, indicios de la resignación ante el fin, o la religiosidad de la última cita. En la *Casa blanca*, 1925-1928, encontramos el asombro, la soledad de la familia y de su ambiente, la fuerza de la naturaleza y el misterio de las sombras en lo oscuro

de la sorpresa, en la espera del castigo, donde la casa y el tronco seco quedan como recuerdos, como huellas; es el dolor que predomina en el ser, que une el miedo con el misterio.

En la obra *La guerra, 1926-1928* (tinta s/cartón), las figuras perfiladas como sombras o pilares parecen testigos del dolor que queda en la familia, en los seres queridos. Es otra forma de plasmar la religiosidad, proyectando la aceptación de la realidad con firmeza; colores fríos (tristes) señalan la presencia final de la muerte y el dolor bajo la soledad, y sintetizar el movimiento en lo tenebroso de la lucha del hombre (y en general en sus cuadros) frente a lo pesado de la existencia. Se distingue aquí de Rufino Tamayo en la forma de tratar y plasmar las figuras y ambientes, aunque existen similitudes, porque ambos trabajan con la soledad, con la emoción en el color y la simplificación de las formas, si bien Orozco usa un color que expresa lo funesto del dolor y de la caída, del final, igualmente mediante una simplificación que une lo gestual con la ironía crítica en una síntesis formal y conceptual.

Orozco simplifica las formas, las figuras, para resumir y globalizar al gesto y la expresión, haciendo una síntesis que a su vez homogeniza las atmósferas de los cuadros; ahí está lo geometrizable, el drama, la realidad de las escenas de los bajos barrios, de los pobres en el cabaret y la expresión de los ambientes. Es la temática usada para definir las calidades de la línea, el carácter del trazo, el sentido de las formas, de la expresión de las figuras y atmósferas. De esos ángulos de la realidad, de las vivencias, parte para procesar la deformación de las figuras, donde imbrica a la violencia con la ironía y el coraje. Pero además, se percibe cómo la influencia de la caricatura incide en la temática y propicia una transformación formal que tiene determinación en el aspecto conceptual de la obra. Esto, junto con la realidad o la situación del país, es usado como orientación y como influjo hacia la crítica, para así consolidar la ironía dentro de la expresión, del mensaje.

La cuestión es que a Orozco le interesa proyectar contenido con los diferentes personajes, formas y ambientes a través del trazo, color, y en general con la expresión plástica, para reflejar la realidad de México y del ser humano; dejando en evidencia a Tanathos tanto en los de abajo como los que detentan poder.

La ironía viene con la simplificación gestual de la caricatura y su crítica, que a su vez Orozco la relaciona con la carga significativa del sentir del espíritu de los marginados, del dolor del ser, del combate, la violencia y la muerte, o de la miseria y abandono en que están sumergidas las clases populares, para entonces dejar a la soledad ante los momentos trágicos como una reflexión por la vida. De esos ámbitos, Orozco alimenta su espiritualidad y transfiere el sentir de la religiosidad de su pueblo a su obra. De esa forma, Orozco transita por el proceso de *transespiritualidad* en el arte, que lo orienta a expresarse con los arquetipos colectivos de su pueblo. Basados en todo lo comentado, podemos decir, además, que Orozco asume la fuerza del ser como el espíritu de la época, como el fenómeno que lo ayuda a simbolizar el sentir de la religiosidad de su pueblo, donde la soledad frente a lo trágico cumple un papel importante, que se puede asociar al sentido del sacrificio en la lucha y esperanzas del ser.

#### **5.2.3.3.2. El mural del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara.**

En el mural central del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, lo primero que impacta es esa multitud enfurecida en actitud de reclamo, una multitud de personajes cadavéricos y esqueléticos, dimensionados entre los límites de la miseria y el fuego, del enojo y la muerte, del cansancio y el coraje. Como una avalancha hacia sus opresores y líderes avanzan reflejando el espíritu popular de la época. Esto no sólo es influencia de la revolución de 1910, sino también de la realidad política y social del momento y del deseo del artista de que

las masas reclamen sus derechos (apuntalando una crítica a la sociedad mexicana).

Orozco asocia su temática a las características imperantes en la época, a la influencia de la ciencia, de la política en la vida del país, del poder de la razón, del pensamiento y la acción del hombre de su época frente a la angustia y realidad que se vivía; el artista refleja el espíritu del pueblo ante la opresión y el desengaño, el espíritu de la realidad política y social del momento.

En la cúpula vemos al compás, la regla, que representan a la geometría y a la matemática, y en sí a la ciencia asociada a un hombre que observa diversas instancias del ser y la realidad, y que está relacionado con un hombre ahorcado, o con una momia con el cráneo trepanado, abierto, cuya representación se acerca a un resto humano prehispánico (que señala la presencia de otro tiempo). Esto nos indica que Orozco estudió al hombre para reflejar sus características, sus debilidades, sufrimientos, ideales, conciencia, miseria, fuerza, mística y religiosidad, que resumen en general su existencia y quedan para la reflexión; asimismo, Orozco recurre a los sentimientos humanos para plasmar su sentido universal.

El artista usa los temas como medio para proyectar sus ideas a través de las formas y las alegorías en su proceso creativo. Ahí combina lo subjetivo y lo objetivo, y se basa en la vitalidad de la realidad y la sublimación de la misma, influido por sus intuiciones y por la crítica sobre la historia y situación del México de su época. Su obra pictórica tiene características de resultado simbolista, ya que trabaja con metáforas que sirven para significar mensajes que revelan la realidad de su conciencia.

Sus ideas estaban impregnadas de la religiosidad popular y/o de sentimientos religiosos, los cuales coadyuvaron para que lograra la

correspondencia entre los elementos que comprenden sus construcciones, de tal forma que las armoniza espiritualmente: "Sus producciones no son únicamente trozos estáticos, decorativos, sino que participan del movimiento vital que les infunde su profundidad espiritual y su potencia de expresión"<sup>182</sup> Más aún si trabaja con temas mitológicos, religiosos o simbólicos, como Rubem Valentim, para quien el simbolismo es una esencia en su obra.

La visión social, histórica y política de Orozco sobre la vida, la humanidad, el ser en el dolor y la tristeza, lo llevan a expresar el sentido trágico, dramático del México de su tiempo como un símbolo de la realidad latinoamericana. Si esto lo relaciono con su espíritu crítico, con su interés por escenas de la vida como síntesis de la realidad, y con la simplificación que hace por medio del procesamiento de la caricatura, encuentro que a través de ellos logra la transformación, la distorsión de las formas y las figuras; asimismo, crea ideas a partir de sus reflexiones sobre la transformación, sobre el tránsito que vivió y vive el nuevo mundo, y, en este caso, México, para desarrollar sus obras dentro de un sistema de ideas.

#### **5.2.3.3.3. Su obra en el Hospicio Cabañas.**

El mural del Hospicio Cabañas con esa tonalidad en la que predominan los grises, con sus líneas severas y gestuales, con formas geométricas y figuras humanas, con temas políticos, económicos, sociales, históricos y religiosos, a través de los cuales expresa el sentido de las atmósferas trágicas, ritualísticas y míticas que explayan la presencia de la religiosidad del mexicano, nos introduce a la significación del espíritu de la conquista y la colonización, de lo sangriento de la maquinaria militar española en el exterminio y la esclavización (de una gran parte) de los indígenas, ante la implantación y desarrollo de un nuevo sistema de producción económico, social y religioso, bajo el látigo de la represión y la

---

<sup>182</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p. 31.

injusticia. Esto significa, a la vez, introducimos a reflexionar sobre la historia vivida en América frente a lo doliente de esa realidad.

Orozco parte de la historia, de la realidad política, social y económica de México, y relaciona estos elementos con lo religioso, con los ritos y mitos tanto prehispánicos como cristianos (y su conjugación y transformación en el sincretismo) para sintetizar el sentir del espíritu de su época y perfilar su idea de la religiosidad del mexicano. Ahí retrata los nuevos criterios de la producción económica, del carácter opresor en el trabajo, que con su látigo reprime a los autóctonos dentro de las cercas de púas, mostrando lo que viene a ser lo salvaje de los nuevos criterios militares de los conquistadores.

Orozco plasma sus conclusiones acerca de la conquista y colonización de México. Representa al conquistador Hernán Cortés como una máquina instrumento de la muerte, signo de la conquista y transformación del mundo prehispánico; su rostro, la colocación del casco y el tono gris de su armadura ubican a Hernán Cortés con una atmósfera que nos remite a considerarlo como un monje cristiano, con lo cual Orozco señala la ambivalencia del guerrero fuerte, mecánico, y el sacerdote eclesiástico (en un solo personaje) que trae la evangelización, con la transfiguración de la cultura y la vida de la nueva tierra. Es un emblema del trastocamiento y la alteración de la religiosidad, de los ritos y mitos, de las costumbres y la realidad de la vida en general de las comunidades indígenas. Esto estimula el surgimiento de un nuevo sincretismo que proyectará una nueva espiritualidad mexicana y latinoamericana con sus diversos componentes: autóctonos, europeos y africanos.

En este mural Orozco ejemplifica, además, con el caso de México, el fenómeno de transformación que vivió América Latina, sometida por las máquinas guerreras de la corona española, siendo herida, violentada, ensangrentada,

descuartizada, manchada, pisoteada, encadenada, mecanizada, oscurecida, con el exterminio de gran parte de sus habitantes oriundos.

El artista traslada la historia de la conquista y la colonia hasta su presente pictórico, y transfiere elementos de los orígenes prehispánicos, de los símbolos sagrados, y los asocia al espíritu de su época histórica, los amalgama con las ideas y postulados del muralismo mexicano, con el arte y los procesos en la creación artística para transfigurar, transmutar, crear una nueva realidad en el espacio pictórico (en este caso, la capilla del Hospicio Cabañas de Guadalajara). Aquí se puede notar que Orozco penetra en el proceso *transespiritual* del arte latinoamericano.

Por otro lado, Orozco nos presenta lo espinoso de la aculturación, del sometimiento espiritual y religioso, que, buscando arrasar y sepultar a las raíces culturales prehispánicas, nos oprimió en el centro del ser, en nuestra religiosidad, para que se articulara la espiritualidad del mexicano, del latinoamericano, en la occidentalización de la cultura y la vida, encerrando a la religiosidad nativa con los parámetros de los mitos y ritos del cristianismo y demás criterios mercantilistas.

Con el sentido crítico del gesto en la línea, la forma y la expresión en el acto trágico, en la violencia del hecho del combate y la injusticia, Orozco nos muestra el pasado en el caos que trajeron la conquista y la evangelización. Esto restringió sus creencias, sus ritos y su cosmovisión. El pintor confronta los ritos y ceremonias de indígenas y europeos, y hasta incorpora imágenes de actos antropofágicos, como la olla y la deglución humana, para después dejar en el centro de la cúpula al “ser en el fuego”, caminando, elevándose, girando alrededor de los círculos de la existencia y la realidad del entorno, señalados por los diferentes puntos de fuga.



Además, consideramos que con *El hombre en el fuego* Orozco proyecta su visión de la fuerza interior del ser, que en un movimiento en espiral avanza hacia su destino en el desarrollo de su vida espiritual y material. En palabras de Justino Fernández:

*La conciencia ha sido simbolizada por Orozco en el fuego, ígnea e inextinguible vida en constante ebullición [...] [mientras que] en la Suprema Corte, el fuego simboliza la Justicia fulminante que viene de lo alto [...], al fuego simbolizando: La conciencia, la vitalidad, la edad moderna o nueva era de América [...] diciendo que es necesario empezar nueva vida en este continente, "quemando" las ligaduras con el Viejo Mundo [...] El elemento heraclítico es revivido, [...] dándole nuevo significado. [...] idea del hombre [...], no idealizado [...] mostrando como vemos en la vida diaria y en la historia, poseedor de un cuerpo y un espíritu, de una conciencia que lo hace humano, responsable y limitado.<sup>183</sup>*

Orozco contrapuntea lo eclesiástico con lo simbólico de la estatuaria prehispánica, contraponiéndose a los nuevos designios míticos de la creencia religiosa y cultural occidental. Pero acelera ese contrapunto con las imágenes de la orgía religiosa mítica y los banquetes antropofágicos, o con el gran símbolo de la *Cuatlicue-Huitzilopochtli*, que domina el lado central de la primera bóveda de la entrada a la capilla del Hospicio Cabañas. El dios de la guerra de los prehispánicos, frente a sacerdotes cristianos; es lo simbólico y mítico de lo autóctono, factor de la identidad; es la religiosidad del ser mexicano enfrentando lo psíquico de la occidentalización.

*El Fraile*, que está en la primera bóveda del ala derecha de la estructura arquitectónica, es un monje franciscano con una cruz en la mano derecha, que a su vez representa una espada; ahí se ve claro que Orozco le incorpora a la cruz otro atributo (principalmente por el tipo de acabado con que termina a sus

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, pp. 157 y 158.

extremos), con lo cual nos señala que lo militar y lo religioso en la conquista y la colonia eran un solo objetivo. Ambas funciones corresponden al fraile históricamente pues al evangelizar con el castigo y la amenaza, refuerza la idea de transformar, de aculturizar, sometiendo y doblegando con el terror de la conquista no sólo el alma, sino también la vida material. Así, el sacerdote refleja una realidad global, un solo propósito, y si lo asociamos a los dos guerreros que están ubicados en la parte superior de la salida del ala derecha de la nave arquitectónica, veremos a dos vigilantes mecanizados, acorazados con armaduras y espadas, como protegiendo a la nueva doctrina religiosa y al sistema económico, político, social y cultural implantado en México y América Latina.

En el tercer nicho lateral izquierdo del ala izquierda de la capilla del Hospicio Cabañas, se encuentran restos humanos, fragmentos de calaveras, de ídolos y estatuas prehispánicas y pedazos de ruinas. Debajo de la gran rueda, *Rueda del tiempo* (ilustración 47), se encuentra *lo científico* (como lo llama Justino Fernández), la civilización, la modernización de la vida de la cultura occidental, que tritura, entierra y pisotea lo autóctono. Da la impresión que José Clemente Orozco representa con la *Rueda* el signo-símbolo de la muerte que vino con la conquista y la cultura occidental: el paso del progreso y la opresión en el destino irremediable de esa historia de violencia y tragedia en el devenir de los oriundos. Esto, aunado a las formas metálicas, a los caballos y personajes mecanizados y a la maquinaria del trabajo, nos señala que Orozco habla de la ciencia y su impacto en una nueva transfiguración de la vida material y espiritual de México, y acerca de cómo lo racional enfría y encarcela al espíritu.

Los conquistadores sobrepusieron lo occidental en la primacía de la visualización y la espiritualización, haciéndolo predominar tanto en el terreno material como en el religioso en México y América Latina. Someten militar y religiosamente, con lo cual propician alteraciones y modificaciones, y con ello el engendro de una mayor ambivalencia en el seno de la religiosidad, de la identidad

de los mexicanos. Este choque militar y cultural genera una nueva correlación de actitudes, ideas y dioses; perfila nuevas pautas en la idiosincrasia del latinoamericano.

Lo militar sólo fue el elemento para abrir la brecha: después de la conmoción y del desastre venía la conciencia y lo espiritual como formas de adaptación y sometimiento racional y religioso. Con esa transformación los nativos quedaban encadenados material y espiritualmente, pretendiéndose que se perdieran en dicha ruptura histórica, dejándolos desarraigados en su propia tierra, borrándoles la memoria y creándoles nuevas raíces religiosas, históricas y filosóficas para reubicarlos en otra síntesis donde se implementara la sustitución de sistemas ideológicos: el cambio de religión hacia el cristianismo, hacia la cultura occidental.

En la parte lateral izquierda del Hospicio Cabañas, específicamente en el tercer mural de ese lado, que Justino Fernández denomina *lo vanal*, se observa que Orozco articula signos-símbolos prehispánicos con lo nuevo occidental, de tal forma que proyecta sobre un templo cristiano elementos autóctonos, como podría ser el símbolo del sol *náhuatl*, al cual coloca prácticamente en el ápice del templo cristiano, en un lugar importante del frente de la estructura arquitectónica, como subrayando que está en un lugar sagrado, sugiriéndonos la idea de la cumbre de la montaña, del cerro como espacio sagrado. Orozco hace una parábola en la que sublima la esencia mítica de lo mexicano, algo parecido a lo que hicieron los indígenas en el sincretismo religioso después de la conquista. Es una manera de transferir símbolos religiosos de los antepasados indígenas (de los orígenes), para que interactúen con los demás signos-símbolos occidentales como partes esenciales que conforman nuestra religiosidad y nuestra identidad.

A dicho templo cristiano lo plasma con una perspectiva que a su vez refleja la estructura piramidal propia de lo prehispánico. Esto armoniza con la tonalidad

de los grises y crea una ambientación mística. Es otra forma de usar lo prehispánico (arquitectónico) como símbolo de nuestros orígenes, en este caso de los mayas, con el sentido de las pirámides: signos de la montaña sagrada del cielo, lugar donde el ser se comunica con las deidades buscando el equilibrio entre los elementos celestes y telúricos.

Con este mural, Orozco proyecta a la América Latina (usando de ejemplo el caso de México), como el laboratorio que siempre ha sido para el Occidente y sus países desarrollados en las diferentes investigaciones científicas, que requieren de conejillos de Indias para probar sus teorías sobre la sociedad, el hombre y su existencia.

Este análisis de Orozco también conduce a concluir que en sus obras se nota un proceso de transformación y simbolización, reflejo de su capacidad creativa alterando, valorando, asimilando ideas, hechos históricos y situaciones de la realidad, para sintetizarlos, resignificarlos y amalgamarlos a su religiosidad. Ese sentido simbólico que caracteriza a sus formas-figuras, proviene no sólo de la teosofía, sino también de la idea que él tiene de la forma como la ciencia y la religiosidad influyen en la vida y la historia. Así, asocia la razón de la ciencia con la simplificación de la caricatura, con los sentimientos del dolor y lo trágico, con la realidad política y social de México, para mostrar los defectos y gestos del ser humano en su pintura. De esta manera hace una reflexión sobre los ciclos de la vida, la muerte y la historia.

Esto demuestra la amplitud de su capacidad creativa, al recurrir a diversos ámbitos de ser y la historia (desde los orígenes hasta su momento histórico político), a sus recursos en el dibujo y la caricatura, y a los demás aspectos que concretan su creatividad para extrapolar y transformar, sin perder la expresión que lo caracteriza como un expresionista. Porque Orozco podía pasar "de una simbología que podríamos llamar 'anecdótica' y literal a una de mayor

universalidad, no la que rebasa fronteras, sino la que rebasa situaciones”<sup>184</sup> Uno de sus propósitos era lograr desarrollar un tipo de simbolización conceptualización donde concretara lo propio de nuestro arte; por eso considero que Orozco realizó el proceso antes descrito, el cual implica investigación, exploración y experimentación. Esto le conduce a plasmar un sistema complejo en la concepción y elaboración de las obras; y, simultáneamente, a implementar una dinámica continua en el manejo y desarrollo de símbolos, para lo cual se apoya en los diversos ángulos de la vida, de la historia y el conocimiento. Esto se ve por ejemplo en los temas revolucionarios (en la década de los veinte) y en el clasicismo, en lo geométrico considerado parte de la ciencia (*Tezontemoc*, 1923-1924), en la religión cristiana como en las obras sobre Cristo y los franciscanos, o cuando plasma a los indígenas y su cultura prehispánica, etc. Orozco traslada y hace interactuar imágenes, signos y símbolos de diferentes contextos históricos hacia el arte, relacionándolos en el espacio pictórico bajo sus sentimientos estéticos, para resignificarlos con sus criterios y religiosidad (con su espíritu) comprometida con lo popular. Con todo eso fue implementando toda una dinámica orientada hacia la simbolización y transformación dentro de la concepción y conceptualización de las obras, que en realidad, pienso, estuvo ejecutando el procesamiento *transespiritual* del arte latinoamericano.

#### **5.2.3.4. Rufino Tamayo (1899 – 1991)**

##### **5.2.3.4.1. Tamayo y lo espiritual en su creación**

En Rufino Tamayo la proyección de la soledad no es más que un reflejo de la espiritualidad, de la religiosidad plasmada en la solemnidad del tiempo frente a la inmensidad del cosmos; es la impronta del espíritu creando atmósferas mítico-religiosas que hacen sublime a la obra. Es la espiritualidad abandonando la melancolía para resignificar al ser entregado a sí mismo; esto, a su vez, representa esa constante búsqueda del lugar que ocupa el hombre en el cosmos.

---

<sup>184</sup> Renato González Mello, *op. cit.*, p. 54.

La investigación y experimentación que lleva a cabo concreta en su obra el sentido espiritual, de penetrar en la esencia del hombre, para así abordar los orígenes del ser prehispánico; parte de lo ontológico hacia lo sagrado cuando transfigura los objetos populares y la cotidianidad (basado en la melancolía y el sentimiento de soledad ante sí mismo y la inmensidad del cosmos) a través del tiempo y lo etéreo de las atmósferas, que perfilan reminiscencias arcaicas. Pero lo que hace simultáneamente es transitar por ese fenómeno de la *transespiritualidad*, transportando aspectos de la esencia de la espiritualidad de sus raíces culturales ancestrales. Por eso recurre a los objetos populares y la cotidianidad, porque estos elementos llevan intrínsecamente resabios de los símbolos religiosos – arquetípicos de su cultura. Además, la melancolía y la soledad son medios por los cuales Tamayo despliega su espiritualidad sobre la identidad y la religiosidad ante la vida y el devenir. A través de eso desarrolla aspectos de la simbolización en sus obras, y con ese proceso realiza tácitamente un arte *transespiritual*.

Tamayo usa la cotidianidad con sus diversas ritualizaciones como escenarios del inconsciente colectivo; con esto desprende siempre la manifestación de estímulos de los símbolos arquetípicos, retroalimentando a sus sentimientos estéticos. Octavio Paz analizó a Tamayo y su obra, y menciona que después de 20 años de conocer su obra percibe que su pintura

*[...] se vuelve un abanico de sensaciones, una vibración de colores y de formas que se extienden en oleadas: espacio vivo [...] Al contemplar sus cuadros [...] participamos en el secreto que es toda revelación [...] Exalta el color de la vida cotidiana [...] usa la facultad metafórica de los colores.*<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Octavio Paz y Jacques Lassaigne, *Rufino Tamayo*, Editorial Polígrafo, Barcelona España, 1981, pp. 7 y 8.

Basándose en Cassirer, Octavio Paz señala que Tamayo realiza la transfiguración en su arte apoyado en la metamorfosis que proviene del fluido original. De ahí que en su proceso de creación la simbología precolombina se transfigure en la pintura de Tamayo. Jacques Lassaigue, coautor con Paz del libro *Rufino Tamayo*, comenta, por su parte, que

*[Tamayo se mueve] entre los fundamentos mismos de la escultura precolombina, con la geometría estricta de sus concepciones, la solidez de los volúmenes y una extraordinaria fidelidad a la materia, y los imperativos impuestos por los lúcidos visionarios del cubismo y la abstracción [...] El arte de Tamayo, que bebe en las fuentes del pasado y asimila las lecciones del presente, se conjuga en una extraordinaria síntesis, lógica y poética a la vez, de formas, líneas y volúmenes [...] a semejanza del arte precolombino, la pintura de Tamayo es, a un mismo tiempo, metáfora, geometría y transfiguración.<sup>186</sup>*

En Rufino Tamayo la geometría y los colores nos remiten al cosmos (sus interacciones nos acercan a atmósferas míticas, al infinito); pero siempre la simetría, la curva, la recta, la síntesis a través de la geometrización, junto con el color, convergen para expresar el contenido mítico, y el valor simbólico de representación del tiempo prehispánico; tonalidades y formas que entrañan misterio. Y lo vemos en el juego con las capas de colores, con las texturas, que se suman para aumentar la sensación atmosférica de la tierra ante el pasado y reflejar su melancolía ante el gran pasado prehispánico.

Rufino Tamayo supo asimilar el sentido de la síntesis geométrica de sus antepasados para lograr la simplificación de las formas-figuras en sus obras, y concretar los colores de su tierra, de las leyendas y mitos de su México. Pareciera que el trabaja con el procesamiento del pensamiento mítico. A través de las

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, pág. 41.

formas geométricas logra dimensionar tiempos, y con el color, las texturas y los materiales logra expresar instantes que hacen interactuar los tiempos, como en la obra *Hombre en rojo*, de 1976 (óleo sobre tela).

La influencia del futurismo lo relaciona con su época y con la ciencia, y esta última con el tiempo del mito; atmósferas logradas ensuciando el color, junto con formas geométricas que le sirven para crear, separar, aumentar y superponer espacios, y para provocar veladuras de tiempos que crean enigmas. Es el tiempo resumido en espacios: al cubismo y futurismo los hace converger en el tiempo, en el sentir de los mitos en una atmósfera de tiempo muy mexicano.

Resumiendo, desde el punto de vista de la tonalidad del color y de las características de sus formas, Tamayo es tremendamente espiritual, o *transespiritual*, ya que en sus cuadros se siente esa fusión e imbricación de lo contemporáneo del arte con el sentir de la religiosidad y/o espiritualidad de sus raíces culturales. Tamayo se introduce en lo mítico y en la religiosidad de su pueblo, jugando con el sentido lúdico de su imaginación, con su fantasía ante los enigmas y con lo arcaico de sus raíces ancestrales, para recrearlas en el tiempo y espacio de su tierra y tradición, como buscando un *eterno retorno*. Ejemplo de esto sería *Mujeres*, 1971, (óleo sobre tela); ahí podemos ver lo arcaico en la imaginación actual (ilustración 48).

Pero es tan fuerte la expresión y la síntesis de la vivencia psíquica, así como también de lo mítico, cotidiano popular que incide en lo lúdico (el humor, la ironía, etc.), que sutiliza o metaforiza más lo espiritual, sublimándolo en sus obras, en las que no percibimos fácilmente esos valores espirituales, religiosos, en sus composiciones; o bien, tendemos a no registrar en la vivencia estética la religiosidad con que viene cargado el contenido de las obras.



Si observamos las pinturas de homenajes a Juárez y Zapata, se advierte el sentido metafísico con que además refleja la espiritualidad de un pueblo contenido en símbolos. En las obras de 1941 *Mujer con jaula de pájaro*, *Carnaval* y *Mujer con piña*, se siente el espíritu de lo popular intuyendo, transformando las figuras en sus obras en lo que vendría a ser el sentir de la religiosidad de su México, recreando a la cultura y al arte.

En el caso de los *Animales*, 1941, se nota lo popular y lo prehispánico vitalizando a la expresión de la obra, cargándola de todo un contenido espiritual mítico que proyecta a ese México profundo que siempre refleja su cultura, su cosmogonía; Tamayo sintetiza la vida y la religiosidad de la mexicanidad, y, por lo tanto, su identidad como propuesta estética. Entonces, se deduce que lo popular, con su carga religiosa espiritual, y lo mítico prehispánico en el contexto de su actividad artística, son los motores de su proceso de conceptualización de las obras, los cuales nutren el sentir de la espiritualidad de su cultura ancestral: Esto le permite transferir el sentir de las atmósferas de sus antepasados, los cuales nutren a su geometría sensible o geometrizable, al color y la creatividad en el desarrollo de las composiciones; porque se percibe en sus obras que lo mítico y lo sagrado de su cultura prehispánica, le guían en la transformación de las formas, figuras, texturas y matices del color, etc. Otro ejemplo es *Un fantasma y un hombre*, 1979, donde se aprecia a la metafísica como un recurso para acudir a la espiritualidad, para penetrar en la valoración de la esencia del ser en su mexicanidad en lo más cercano de la identidad.

Cuando trabaja lo cósmico, lo sagrado y la religiosidad como elementos de la identidad, es cuando coincide con Rubem Valentim, Wifredo Lam, Carlos Mérida, los muralistas, Francisco Toledo, etc. Tamayo usa la materia bajo la fuerza del sentido de religiosidad que emana de su interior frente al pasado cultural ancestral, frente a las situaciones de su presente y al devenir de México y

de la vida, buscando plasmar la esencia de lo humano ante la finitud y la infinitud de la vida y el cosmos.

Rubem Valentim coincide con Tamayo en esa actitud de recrear mitos, signos y símbolos, cuando proyecta con el color formas y estructura a esa sensación de soledad ante la inmensidad, ante lo sacro y la espiritualidad; como Tamayo, que perfila a la soledad y a la melancolía del ser frente al cosmos. En esta cuestión se acerca al caso de José Clemente Orozco, que plasma la soledad frente a la finitud de la vida, dejando la sensación de la espiritualidad que caracteriza al ser de América Latina frente a su propia realidad. Esta soledad parece ser la espiritualidad del ser entregado a su interioridad ante la melancolía por la valoración de nuestra cultura, nuestros antepasados y nuestro amor por el origen y huellas de la identidad.

#### **5.2.3.5. Francisco Toledo (1940)**

En las obras de Francisco Toledo se observa cómo usa la narración, la literatura, el mito y las leyendas para conjuntar variadas formas de animales en una sola figura, y provocar o prolongar las formas-figuras a través de la superposición de formas. Ahí logra la transformación de la idea literaria o de la narración mítica basándose en el humor de la imaginación fantástica (traduce la narración literaria mítica en imagen visual).

Toledo conjuga la imagen poética con lo maravilloso de la imagen visual, con la fantasía del romanticismo de los cuentos y leyendas en su imaginación transgresora, de tal forma que los arquetipos de los animales (conejos, iguanas, insectos, etc.) los somete a un juego de transformación, que es una traducción de lo mítico ritualístico hacia lo estético, donde además incorpora el humor y lo fálico como motor del movimiento; por eso la proyección de lo fálico, del deseo sexual, transforma el gesto de la figura, el contenido y forma del arquetipo, llevándolo hacia una nueva configuración: el humor en la sexualidad. Así crea una

metamorfosis del atrevimiento del deseo, de Eros en el despliegue de instintos ante lo fálico llevado a un máximo fantástico, para que el deseo active la metamorfosis en el movimiento de transfiguración de las formas y figuras. Lo fálico, tema característico de Toledo, es señal de prolongación, es el sello de la vida, de la razón, del gozo, de la emoción, de lo oscuro, del enigma, porque es un símbolo.

El artista oaxaqueño lleva en sí la imaginería de sus antepasados y de otras partes del mundo y los conjuga en su bestiario (como lo hace en su exposición en el Palacio de Bellas Artes de México, *Zoología Fantástica*, en el año de 1999), transgrediéndolas con su propia imaginación en el espacio pictórico dibujístico para plasmar la transfiguración de las formas-figuras, las cuales se relacionan con la imagen literaria mítica al transferir el sentimiento del color y la metodología de estructuración de la simbología prehispánica (como el caso de los mayas que concretaron figuras integradas con diversas partes de diferentes animales o el caso de los zapotecos con el juego de lo fálico), hasta nuestro presente a través de su obra.

En ese proceso de interrelacionar la imagen literaria mítica y la visual transformadas en su actividad artística, Toledo concreta la imbricación de la idea teórica y la visual que viene de los mitos para articularlas junto con lo asimilado del arte contemporáneo en el espacio y conformación de un nuevo ser; para ello utiliza el contenido de los mitos y su narración como otro factor de transformación de las figuras y de sí mismos, de tal forma que refleja un sentido de religiosidad de su pueblo y un encuentro consigo mismo.

Es un proceso fenomenológico donde también incluye al procesamiento de la imaginación con la fantasía ante lo lúdico fálico e irónico (aquí procesa la imaginación infantil en cuanto al manejo de lo simbólico en la síntesis de la representación, y nos deja la síntesis en la nueva narración mítica visual). Esto

viene a ser lo fantástico vuelto pensamiento mítico, porque ahí mezcla lo conceptual y simbólico de sus raíces culturales con lo teórico visual de su arte contemporáneo en la creación de nuevos mitos en sus obras. Como afirma el maestro Jorge Alberto Manrique,

*[Toledo es] un actualizador de mitos actuales [...] no se pone de lado del antropólogo, se pone de lado del necesitado de mitos y propone éstos como una explicación de realidad. Pinta, dibuja, esculpe mitos para dar cuenta de su sentido de las cosas; los recrea, los modifica y los crea en cada ocasión: ha descendido a la entraña de mito.<sup>187</sup>*

En este proceso relaciona lo mítico de su cultura ancestral con los recuerdos de su infancia sobre lo autóctono, con su realidad presente. Utiliza esto como elementos de su método de trabajo para partir a transfigurar las figuras-formas, integrándoles diversas partes de los animales. Es uno de los recursos que Toledo usa en su actividad artística desde el punto de vista metodológico. A veces hace una simbiosis o un paralelismo interconectado entre el pensamiento mítico (en lo simbólico) y la imaginación del niño en lo lúdico del arte, para proyectar la fantasía, el humor, la ironía, reestructurando la narración mítica bajo la contemporaneidad del arte.

Erika Billeter<sup>188</sup> explica cómo las vivencias y los recuerdos de la infancia de Toledo vienen cargados de las influencias de la realidad del medio ambiente de Juchitán, Oaxaca. Relata acerca del impacto que le deja su tía abuela con sus narraciones sobre mitos, lo cual le ayudó a desarrollar su imaginación fantástica anclada en lo mítico zapoteco. Lo anterior, aunado a la influencia de la cultura occidental en México, lo lleva a crear una obra llena de alegorías de animales que

---

<sup>187</sup> Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México, D.F., 2000, p. 125.

<sup>188</sup> Erika Billeter, "Francisco Toledo. Un sueño zapoteca", catálogo de la exposición de XXV aniversario de la galería Arvil, ciudad de México, 1996.

proviene de la mitología indígena, a los cuales el artista les ha incorporado formas de objetos occidentales. En ese sentido, también el crítico de arte Jorge Alberto Manrique hace referencia al asunto cuando señala que en Toledo “participan dos realidades [...] su raíz se afinca en una realidad antigua [...] que corresponde a tiempos milenarios”<sup>189</sup>, y en la otra realidad, la del México actual con su legado occidental. Esto lo ejemplifica con el hecho concreto de su abuelo Benjamín,

*[...] que era narrador empedernido de cuentos e historias [...] que además de llenarle la imaginación y la fantasía de hechos y cosas maravillosas era zapoteco del pueblo. El zapato como tal es un objeto de vestido occidental [...] El niño Francisco estaba en ese momento pisando dos culturas y ambas le pertenecían.*<sup>190</sup>

Dichas cuestiones intervienen en la forma cómo desarrolla su método de trabajo y su obra, pues las imbrica con la frescura e inocencia de la imaginación de su pueblo (Oaxaca, México) en la recreación de mitos, leyendas y cuentos, recurriendo a su pasado ancestral y a su experiencia infantil por medio de sus recuerdos. Transmuta así la representación del pasado dentro del espacio pictórico, inventando mitos visuales que proyectan la fragilidad del tiempo en la transfiguración de las figuras. Ahí bebe Toledo de los remanentes arcaicos, arquetípicos del pasado que todavía subsisten en la actualidad en las costumbres y los ritos cotidianos, y los procesa simbólicamente cuando metaforiza el contenido atribuido a las figuras y ambientes, jugando con la alegoría.

En cambio, lo fálico lo presenta como un juego de ironía y provocación, pues representa el elemento tabú de todas las culturas. Recurre a un elemento

---

<sup>189</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 122.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 123.

universal que es señal, signo y símbolo de lo prohibido. Por ello es que se requiere del rito y de la ceremonia para resguardarse del tabú. Así, Toledo rompe las reglas y muestra el tabú, haciendo aflorar lo mítico en la sexualidad.

Falo: vitalidad, señal de peligro ante el tabú, como señal de vida y fuerza de la imaginación creativa y en la proyección del tabú. Francisco Toledo traslada el sentir de la espiritualidad de sus antepasados y lo relaciona con las variadas formas de animales, conjugándolos en una sola figura concreta la abstracción y la construcción de las obras, y estructura los criterios con las formas.

Ese modo de concebir a los dioses y la naturaleza como una sola entidad (principio de los indígenas mayas de que dios es igual a la naturaleza) y a su vez de relacionarlo con el hombre como una realidad viviente, es lo mítico transformado, traspasando las barreras de la censura en cuanto a lo fálico. Toledo va más allá de la dualidad y abarca la pluralidad de formas y contenidos, integrando una unidad entre lo antropomórfico que es lo real y lo utópico que viene desde los códices.

Su mirada es una percepción hacia dentro de sí mismo, pero simultáneamente imbricada hacia el centro de la religiosidad del sentir fantástico del mundo autóctono en los arquetipos presentes en la fauna, en lo terrenal y espiritual; es ir al centro del universo imaginativo de su pueblo como una expresión del inconsciente colectivo, donde el humor y la copulación vienen a ser como una ceremonia lúdica para crear mitos plasmándolos visualmente.

Además, considero que Toledo, con respecto a la religiosidad, la proyecta sutilmente por medio del color, texturas, atmósferas, de las formas-figuras de animales y de la muerte; ésta última refleja el sentir del espíritu de su pueblo, de lo popular, donde se acerca a ese carácter lúdico e irónico con que se identifica a José Guadalupe Posada. En las obras *Grillos*, 1984 (óleo y arena sobre tela), y

*Caracol*, 1975 (óleo y arena sobre tela), el color y la textura remiten al tiempo primigenio; mientras que en la obra *Nizá Quie*, 1972 (gouache, pluma y tinta negra sobre papel), llama la atención el esgrafiado y la distribución de las formas animales, que desarrollan el movimiento del tiempo en círculos en espiral, y dejan la impresión de representar la idea del *eterno retorno*, como en *Caracol* (ilustración 49). En estas obras se perciben atmósferas de la espiritualidad de su cultura.

Toledo maneja un sentido del ritmo y movimiento con el cual transforma a las figuras y las suelta en un proceso antropomórfico que concreta la imaginación en la fantasía transgresora de la realidad y las figuras, para incorporarles nuevos sentidos o cargas significativas frente a la intención en las obras. Para concretar la expresión en lo lúdico de la ironía, el humor y lo fantástico de la vida en la sexualidad, proyecta al falo como un cañón y señal de potencia. Por ejemplo en *El Cañón de Juchitán*, 1993 (cera policromada). El falo es la libido en diferentes situaciones, en comunión con la pareja, o por lo contrario; el encierro corporal del deseo bajo la impotencia de la soledad (*Chancha de cadenas*, 1983, acuarela y tinta sobre papel). Es el humor ante el tabú y la prohibición. Por eso lo fálico es la transformación de las figuras, del contenido y expresión en sus obras.

Si comparo a Francisco Toledo con Rubem Valentim (México y Brasil, respectivamente), encuentro que ambos tienen semejanzas en que sus infancias vivieron experiencias relacionadas con sus culturas ancestrales en cuanto a lo mítico, sincrético y religioso en el seno familiar (al igual que Wifredo Lam en Cuba). Ambos trabajan con la religiosidad del espacio-tiempo de su entorno, inmersos en la imaginación popular (mitos, fábulas, leyendas); y vivifican la esencia de lo local y de lo latinoamericano, a través de la religiosidad en los sentimientos devotos y el sentir de sus culturas autóctonas.

Rubem Valentim parte de la simbología del *candomblé* (de los ritos y mitos del sincretismo religioso afrobrasileño) y recrea los signos-símbolos del *candomblé* en función del arte. Igual Francisco Toledo, que parte de la cosmogonía indígena, de los mitos como una necesidad propia, como parte de la esencia de su interioridad, de su identidad y de su proceso creativo artístico.

*Toledo traduce la inspiración de los recuerdos (ya sean experiencias personales o de transmisión colectiva) al mito de la fuerza imaginativa del artista, porque en él se entretajan las historias del pasado con sus vivencias más íntimas [...] su iconografía mágica de la transformación del ser humano y el animal, del sueño y el tiempo, del erotismo y la creación es un reflejo de la esperanza en una nueva comprensión de las relaciones espirituales y a la vez elementales.*<sup>191</sup>

Si esto último se relaciona con las diversas formas como Francisco Toledo realiza la transformación, la transfiguración de las figuras de animales y seres humanos y atmósferas, apoyado en la carga significativa de los mitos y ritos, de las costumbres y la realidad, se deduce que en ese proceso de metamorfosis para lograr formas antropomórficas y ambientes etéreos en sus obras, Toledo recurre no sólo al sentir de la espiritualidad de sus orígenes (sus ancestros), sino también al sentir de su propia espiritualidad ante la religiosidad de su entorno, y transfiere del pasado prehispánico la idea de la potencia de la vida ante los ritos y mitos del gran tiempo. Toledo los somete a un juego de traducción hacia el arte, donde simboliza y metaforiza la religiosidad de sus orígenes y la representación de la realidad. Pero este proceso de transfiguración de las formas con la transferencia de elementos de la cosmogonía ancestral, no es más que una de las maneras como los artistas latinoamericanos durante el siglo XX han manifestado una especie de arte *transespiritual* en el continente americano.

---

<sup>191</sup> Erika Billeter, *op. cit.*, p. 4.



Esa complejidad en las formas y mecanismos de traspasar y traducir contextos en el arte, demuestran que lo *transespiritual* en el arte de América Latina es la complejidad de nuestra realidad, transferida y resuelta utópicamente en el arte, como el caso de la esperanza en el devenir.

Una diferencia entre Francisco Toledo y Rubem Valentim la encontramos en los tipos de líneas formas que usan ambos. Mientras Toledo se va hacia la línea gestual y la figuración, Valentim se ubica en las líneas rectas y las formas geométricas; también se diferencian en el carácter y sentido con que orientan a la imaginación creativa en la fantasía, donde Toledo se dirige especialmente hacia la religiosidad en el humor recreando e inventando mitos, y Valentim hacia lo sacro en la crítica a la injusticia.

Tamayo y Toledo inciden con el humor y la ironía, pero en diferentes ángulos; mientras en Toledo la ironía y el humor se despliegan en lo erótico y lo fálico jugando con la sexualidad; en Tamayo la ironía viene en el humor frente a la realidad (la objetividad como concreción práctica) de la vida. Pero ambos saborean la religiosidad de lo cotidiano, del juego y las costumbres en lo cotidiano; y trasladan (cada quien con su especificidad) lo lúdico al transformar y transfigurar a la representación de las figuras en esa metamorfosis de la fantasía cuando resignifican el sentido de los objetos y actitudes de los personajes en las costumbres. Por lo tanto, coinciden en el humor percibido y procesado de la cotidianidad en México; así como también en trabajar con lo espiritual, o con el sentimiento de religiosidad con que se relacionan con lo mítico cultural del pasado ancestral.

#### **5.2.4. Guatemala: Carlos Mérida (1891 – 1984)**

Carlos Mérida, el artista plástico guatemalteco, tuvo una vocación frustrada en la música debido a problemas con el oído. Por ello se introduce en las artes plásticas, y su creación la enriquece con ritmos y movimiento musical. De igual

forma su acercamiento a la danza lo beneficia, porque aprovecha la experimentación con el folclor para la escenografía en la danza, y a ésta lleva su pintura con lo popular en la tradición de Guatemala y México. Mérida llega a México en 1919, y plantea

*[...] el problema de la pintura americana y, si no ofrecía una solución acabada, renovaba la actualidad permanente del problema [...] Buscaba darle interés general a la plástica americana, reducida a alusiones pintorescas.*<sup>192</sup>

En un principio manejó los motivos americanos, la tradición, con un sentido decorativo, pero desarrollando algunos elementos de síntesis, con lo cual comenzó a practicar la simplificación de las figuras; como por ejemplo en la obra *Tributo al maíz*, de 1915, donde las figuras están simplificadas con líneas y manchas de colores, o en el cuadro *Bucólica*, 1919, en que a la figura y al espacio los geometriza, como los brazos, que los integra en una sola forma geométrica con líneas curvas creando un semicírculo. Esta síntesis la seguirá profundizando en sus siguientes etapas de desarrollo, hasta llegar a una estilización depurada con que concreta la esencia de la geometrización de sus antepasados transformada en su arte. Aquí entra el sentido de lo primitivo del arte de sus raíces culturales, la lógica de la matemática y la geometrización en la cosmogonía de lo americano en Guatemala y México.

Estas experiencias fueron necesarias para desarrollar su obra, porque al considerar al folclor penetra en la tradición desde lo popular y los mitos, Mérida se empapa más de las leyendas, realiza análisis, reflexiona y se sensibiliza más profundamente a la esencia espiritual de sus raíces prehispánicas. Dicha sensibilización o experimentación, aunada a lo aprendido en Europa, le permite empezar a trabajar la simplificación de las figuras y comenzar su búsqueda de

---

<sup>192</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida: color y forma*, Ediciones Era, México, 1992, p. 31.

abarcar la esencia de sus raíces culturales (como veremos más adelante en este estudio).

Carlos Mérida usa la tradición guatemalteca y mexicana con el objetivo de una síntesis, que se manifiesta con concreciones diferentes a las de los muralistas y demás latinoamericanos que trabajaron o se afincaron en nuestras raíces culturales ancestrales, abarcando la arqueología y lo popular o el folklore. Él tenía pasión por el trópico, por la naturaleza primitiva, la selva y la fuerza del ambiente con que tuvo contacto desde su infancia, y matizaba la realidad humana con sueños de civilizaciones relacionadas con su origen.

Esa manera especial con que trata a la tradición en la creación artística tiene que ver también con lo rítmico musical, porque ese deseo por desarrollarse en la música lo ayuda para generar sugerencias que contribuyen en la simplificación de las formas-figuras, cuando abstrae contenido y forma de sus raíces culturales autóctonas, y transforma sintetizando a las figuras.

En sus obras se observa que trabaja con módulos, con lo seriado de la música (en la repetición de líneas, formas, figuras y ritmos); que por otra parte, refleja la influencia y asimilación del cubismo, futurismo y demás vanguardias de Europa del siglo XX. Hay una combinación sutil de lo emocional con la simplificación de las cosas (a lo mínimo), y el ordenamiento en la composición (bajo la repetición, velocidad y movimiento), que Luis Cardoza y Aragón diría que están en "una sensitiva orquestación matemática". Es que Mérida hace interactuar al cubismo y al futurismo con su sentimiento espiritual sobre el pasado americano remoto en la geometría y en su simbología para proyectar la tradición étnica en su pintura, nutriéndose y estrechando las fronteras de Guatemala y México hacia su anterior unidad: los mayas. A través de la religiosidad y el espíritu de sus mitos se reencontró en su interioridad para trasladar su valoración de las raíces ancestrales hacia su obra.

A las figuras las sumerge en su proceso de transición de tiempos para concretarlas en la geometría, retroalimentada por el color de los ambientes de su infancia, de sus sensaciones sobre la apreciación de las leyendas y mitos mayas y su presente, y por ese deseo de concretar la esencia de los mayas. Mérida procesa lo prehispánico con características propias, diferentes a los resultados de un Diego Rivera, un David Alfaro Siqueiros y un José Clemente Orozco cuando procesan lo autóctono. Además, la búsqueda de crear una nueva pintura americana, así como el interés por aplicar el sentido de la matemática con la lógica y el rigor en el análisis y proyección de las líneas, formas, figuras, estructura y composición, lo encaminan en esa dirección.

Pero este proceso que desencadena hacia la síntesis, hacia la concreción de la esencia de sus raíces culturales, se produce en él después de regresar de Europa en 1930, cuando crea otro tipo de respuesta abandonando lo pintoresco y va más allá de lo característico regional, transformando lo local al relacionarlo con lo vanguardista deglutido, digerido. Porque al asimilar y madurar el análisis sobre las vanguardias artísticas del siglo XX, y su deseo de desarrollar un arte raigal americano lo encaminan a relacionar ambos aspectos para lograr una síntesis donde se mezcla lo prehispánico con lo vanguardista en su obra, simplificando a las formas-figuras dentro del contexto de lo simbólico de los mayas. Es a partir de los años cuarenta cuando sus composiciones se vuelven más complejas. Sin embargo,

*[...] la máxima estilización la llevó a cabo después hasta las proximidades de la abstracción y a la abstracción misma en muy contados ejemplos. Estos límites aparecieron en su obra hacia 1950, después de lenta y segura sazón.<sup>193</sup>*

---

<sup>193</sup> *Ibidem.*, p. 42.

Lograr esta síntesis máxima en su estilización de las figuras y formas dentro de un ritmo y movimiento musical- dancístico-plástico requirió de todo ese tiempo para madurar ampliamente la conjugación entre lo asimilado en Europa y lo vivido en su tierra, entre lo sentido y apreciado de sus raíces culturales autóctonas y su presente.

Esta fenomenología en proceso, al traducirse al arte contemporáneo, y al trasladarse con el sentir de la espiritualidad de lo autóctono hacia su presente en el espacio pictórico, le crea la posibilidad de captar y valorar el fenómeno de transición (del tiempo y expresión en las figuras y el espacio) del pasado hacia su momento histórico, a través de las figuras en metamorfosis, transformación con que caracteriza a la estilización de sus figuras en movimiento.

Todo esto explica o demuestra cómo Carlos Mérida es otro artista latinoamericano que se introduce inconscientemente en lo que hemos venido denominando como el proceso *transespiritual* en el arte de América Latina; ya que cuando hace interrelacionar al intelecto con la intuición, con la emoción y pasión por su sangre y su raza, conjuga su sensibilidad, imaginación y creatividad en la identidad con lo propio de América; y ésta, al ser trasladada con elementos esenciales de los mitos mayas hacia la actividad artística, relacionándola con lo vanguardista del arte, produce una metamorfosis incesante (reacción del encuentro del presente con el pasado), que vitaliza su trazo, proporcionándole nuevas formas de simbolización con las que estiliza a sus figuras.

Carlos Mérida tuvo que penetrar en la tradición para estar en posibilidad de sumergirse en el proceso *transespiritual* en el arte latinoamericano; y transita del manejo sencillo de sensaciones y sentimientos sobre el folclor hacia la complejidad en la interacción de los sistemas artísticos con la narración y estructuración de los mitos mayas, abstrayendo y transfigurando las formas y figuras para buscar expresar sintéticamente a los orígenes como símbolo de lo

local, universalizando lo propio dentro de la realidad espiritual de los valores indígenas.

El artista juega con las formas en un movimiento espacial, creando ritmos sincopados que simultáneamente se mezclan con la dirección y cruces de líneas-formas que se contrarrestan, y producen giros del movimiento. Es como el encuentro y reencuentro de diversas fuerzas en la secuencia del movimiento, como si la secuencia del tiempo proyectara la transición de las figuras-espacio entre las fronteras de la figuración, la geometrización y la abstracción, que crean una transición que metaforiza a las figuras. Allí está su alegría, que igualmente metaforiza a las figuras. Allí está su alegría sobre el trópico afincado en sus raíces culturales, está el sentido de la abstracción de sus antepasados, sus sensaciones sobre el origen y las evocaciones que provocan formas abstractas, geométricas, etc., y, buscando su desarrollo y transformación, se acerca a su esencia espiritual, a su espíritu, porque él sabía que en la transmutación estaba la recreación en el arte.

También se deduce que Carlos Mérida, en este fenómeno o proceso de transición, nos refleja la plena asimilación de los criterios y aptitudes que manejaron los impresionistas con respecto a la captación y representación del instante (de esa realidad en transformación); por lo tanto, Mérida conjuga el sentido del ritmo y movimiento del impresionismo en la representación del instante; al cubismo y futurismo en la repetición, velocidad de las líneas, formas y figuras en el movimiento del tiempo-espacio; al sentido de la abstracción de Miró, Klee y Mondrian; y a la estructuración y síntesis de los códigos mayas en el relato del mito, para señalar la esencia de su identidad. Y los conjuga en un solo movimiento que señala la transición en la dinámica de la composición; donde al conjugarlos en su sensibilidad, imaginación y emoción, abarca lo propio desde su interioridad en correspondencia con los orígenes de su pueblo, de Guatemala y México.

Incurrió en la tradición, específicamente con los mayas, con sus mitos y leyendas. Esto provocó en él una mayor apreciación del sentido del movimiento y ritmo que viene de lo ritualístico, lo espiritual de la esencia del ser ante lo sagrado, ante lo propio como signo de la identidad, de su propia identidad. De ahí viene también que Carlos Mérida sea sígnico, pero lo sígnico representando a lo sacro, a los orígenes visto en su presente a través de su arte.

Pero más que dirigirse al folclor, creemos que se afinsa en la tradición que refleja al origen, al tiempo sagrado de América, transgrediendo al arte de esa época en el continente para recrear y representar a América Latina en esos ángulos del arte *transespiritual*. Su pasión y amor a lo local lo llevó a desarrollar ese sentido de la religiosidad que tiene que ver con la valoración del pasado, usando como esencia de América a los mayas con sus mitos y ritos, para así proyectarse como un artista latinoamericano auténtico. Al respecto, cabe señalar las palabras del escultor Sebastián:

*Todos sabemos que un artista para ser universal, necesita ser profundamente de un lugar, de una comunidad, de un entorno; tener una raíz profunda, beber de ella, digerirla, transformarla y volverla universal. Eso es una ley universal. El maestro Carlos Mérida tuvo esa capacidad, como la tuvo también Joaquín Torres García, como la tuvieron grandes latinoamericanos y la tienen aún, de tener una vocación constructiva. Esa es la verdadera vocación de todo artista latinoamericano. El maestro Mérida fue pionero de lo que hoy podemos llamar en Latinoamérica una geometría sensible, una geometría vitalista, una geometría caliente, una geometría orgánica, una geometría sensual. ¿Por qué una vocación constructiva? Porque la mayoría de los latinoamericanos tienen una raíz indígena constructiva profunda. Torres García crea el "Universalismo Constructivo", no constructivista. Lo constructivista es una visión europea. Cuando*

*volteamos a ver las raíces profundas, sabemos que tenemos un constructivismo propio latinoamericano; que es una profunda vocación constructiva monumental, con una gran visión de la grandeza de nuestro continente.*<sup>194</sup>

Normalmente, Carlos Mérida recurre a ese juego secuencial de reordenamiento múltiple de las formas-figuras en la narración del mito. Es la transmutación que realiza Mérida en sus composiciones para lograr un conjunto de equilibrios complejos dentro de la dinámica fractal de las formas y el color en movimiento. Y es un reordenamiento múltiple porque vemos que partiendo de lo mítico religioso (de lo espiritual, de las leyendas autóctonas), de lo escultórico geométrico prehispánico, de la tradición popular y lo folklórico de Guatemala y México, conjuga estos elementos con la geometría, la figuración y abstracción que proviene de las vanguardias artísticas del siglo XX para lograr desarrollar obras donde procesa la conjunción del tiempo en la transición de las figuras-formas en las imágenes en metamorfosis como un movimiento global hacia la síntesis.

Una concatenación de formas y figuras supeditadas al ritmo arman la estructura de las obras; un ritmo musical dancístico crea el movimiento visual en las composiciones con la repetición de las formas; repetición que alterna ritmos y narra al mito buscando el lenguaje de la ceremonia ritualista con una geometrización cargada de religiosidad, del espíritu mítico de su pueblo.

Recreando a los personajes con la geometría anclada en la cultura maya, Mérida le daba vueltas al ritmo, haciéndolo pasar de lo visual en el cubismo a lo mítico y ritualístico de su cultura ancestral, de la geometría mítica de lo prehispánico a la geometría vanguardista del arte (como el neoplasticismo), del pasado remoto al presente artístico. Ahí se nota al proceso *transespiritual*,

---

<sup>194</sup> Comentario de Sebastián en la mesa redonda *Carlos Mérida, Hombre y Artista*, celebrada el 10 febrero de 2000 en la Biblioteca Nacional de Educación, México, D. F.



metamorfoseando a las formas geométricas entre los signos y símbolos de la antigüedad americana (mexicana) y los signos de la contemporaneidad artística.

En la obra *Las nueve musas*, 1960 (politec s/madera, 48 X 85 cm.), la multiplicidad de ritmos creados, secuenciados a través de las líneas, el color y las formas geométricas, nos da la impresión de representar rituales prehispánicos, estilizados por la geometría y la síntesis que generan el ritmo y movimiento dancísticos, como si estuviera festejando los mensajes de su cultura ancestral con la síntesis y simplificación de las figuras, con la repetición de las formas en la abstracción de las figuras, con el fraccionamiento de las mismas dejando señales del pasado, signos de la nostalgia por los tiempos remotos. Mérida nos hace interactuar con los arquetipos de nuestra identidad latinoamericana y hace reinar el misterio de los mitos.

En otras obras, como *Febo al ocaso*, 1979 (óleo s/tela, 80 X 60 cm. ; ilustración 49), le abrió caminos al claroscuro entre las formas y el color, como queriendo plasmar su sentido espiritual por medio de las sombras entre la geometría como señal secuencial que orienta a la armonía. Lo anterior también se puede ver, por ejemplo en el mural: *Cinco soles cosmogónicos*, 1984 (piezas de barro esmaltado sobre placas de concreto y fierro, 400 m<sup>2</sup>), en el vestíbulo del edificio Omega en la ciudad de México; en el cual se observa que la composición de la obra, se apoya en el uso y juego con módulos, que en conjunto conforman una estructura con formas geométricas en dirección tanto vertical como horizontal, contrarrestándose para crear el contrapunto de escenas de diálogos entre los módulos; que reflejan paralelamente dos sentidos del movimiento de la expresión por color y formas; un movimiento que podríamos describir como que surge de los dos extremos de la obra (izquierda y derecha como dos fuerzas), para encontrarse en el módulo central y crear una apoteosis de color y formas; o, visto en el sentido contrario, como que de una explosión de color y formas en el área central surgen dos fuerzas que orientan el movimiento hacia los extremos izquierdo y derecho de

Dicha herencia en sus obras, por una parte, la maneja cuando aplica una serie de líneas-formas con que estructura fetiches que parecen trozos de toros alineados, costillas o pedazos de esqueletos que asemejan residuos óseos de pescados. Consideramos que esto vendría a ser una de las maneras como Wifredo Lam fusiona lo africano y lo indígena en sus composiciones: reuniendo formas arquetípicas de sus raíces culturales, que muestran la presencia mítica religiosa de sus orígenes.

Con el objeto de tratar de explicar con más detalles el fenómeno mencionado, estimamos conveniente agregar: (1) aspectos sobre el origen de los indígenas; y (2) el término fetiche o escultura africana.

(1) En cuanto a los aspectos sobre el origen de los indígenas, sigo a Max-Pol Fouchet en su libro *Wifredo Lam*:

*[Los indígenas] llegaron a la isla por mil años antes de nuestra era, los Siboney, de origen azteca (según algunos), modificaron la forma de las conchas marinas, con el fin de usarlas para diversos trabajos, de esculpir símbolos en piedra, crear collares con vértebras de pescados. Otros, los Taíno, que llegaron más tarde, pero antes de los españoles, decoraban con figuras sus barros (cerámica), grababan con motivos geométricos sobre los platos de ofrendas y sillas ceremoniales; así manifestaban sus dones decorativos. Las estatuas evocaban su mundo poblado de divinidades [...] Forma fálica de objetos que presenta en un extremo a la imagen de una figura masculina, y en el otro lado a la femenina, pero a su vez, ambas imágenes (masculina – femenina) contienen el aspecto de un cráneo que representa a la muerte, y sus caras a la vida, como pequeñas esculturas [...] Sociedades que no pueden ser comparadas con las altas*

*civilizaciones de América Central; pero se funden también sobre el dualismo indígena de la vida y la muerte.*<sup>196</sup>

Esto último también lo vemos en la cerámica de Lam, así como en los fetiches de sus pinturas, con los que conmemora tanto a la cultura africana como a la indígena, relacionando elementos arquetípicos de ambas culturas que se actualizan con la fusión sincrética. Por eso, además, sus figuras se aproximan a lo totémico primitivo para reflejar la nostalgia por lo autóctono, por los vestigios de los *Caraíbas* (otra tribu indígena) que sobreviven en el inconsciente colectivo. Así, Lam recupera materia de su tierra y espiritualidad.

(2) Si consideramos que la esculturas africanas eran realizadas como un objeto de culto, para captar y retener la fuerza de los dioses y el alma de sus antepasados (como lo sostienen los diversos investigadores sobre los fetiches o escultura de África Negra), porque con ellos los africanos crean un lazo entre los vivos y los muertos (algo parecido a lo prehispánico), estableciendo una continuidad, donde los valores se dirigen a la tierra y al trabajo, como un acuerdo entre el hombre, el mundo terrestre y cósmico, podemos entonces decir que las estatuillas o esculturas son como fetiches o ídolos que evocan y simbolizan a los antepasados, a los acontecimientos de un ser mítico, encarnando lo inmaterial y proponiendo una imagen o episodio mítico, que sería un símbolo que trasmite el mensaje del ser imponiendo una visión: la representación de realidades míticas que se conciben en relación con los arquetipos. Esto es obvio, si contemplamos que el término fetiche ha sido valorado con el significado derivado de encanto y sortilegio; que "designa a un cuerno, una concha, una estatuilla; en pocas palabras, a todo receptáculo de un hechizo consagrado por un brujo"<sup>197</sup> El fetiche es un objeto de poder,

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>197</sup> Denise Paulme, *Las Esculturas del África Negra*, F.C.E, México, D.F., 1986, p. 122.

*[...] sus fuerzas provienen de la naturaleza o se obtienen de las operaciones efectuadas por un ser dotado de facultades sobrenaturales [...] pueden recibir o fijar una fuerza durante cierto tiempo, pero el Nganga es quien, por medio de ritos apropiados y recitando ciertas fórmulas, pone en acción esta fuerza y la orienta en uno u otro sentido.<sup>198</sup>*

Por lo tanto, para los africanos una escultura o un fetiche son objetos sagrados que sirven para reafirmar la permanencia del orden creado por los dioses, debido a que ellos se conciben en relación con el arquetipo (como ya mencioné anteriormente).

Wifredo Lam plasma en sus obras incrustaciones simbólicas que nacen del encuentro con lo otro, del choque e integración de culturas, de la reagrupación de los contrarios, de la diversidad de mundos que conforman la identidad de los latinoamericanos, que provoca la fusión de tiempos (pasado-presente) en expresiones que sustentan lo sobrenatural, lo sacro. De ahí surgen su lirismo intenso con tendencia abstracta y su lenguaje simbólico.

Deduzco que ese criterio ancestral lo usa Wifredo Lam, para trabajar con la representación de los fetiches africanos, o de la santería, y desarrollar su obra buscando instaurar la sacralidad (aunque él se consideraba socialista igual que Rubem Valentim); porque Lam juega con la ambigüedad de los fetiches que sirven tanto para el bien como para el mal, o con la dualidad de la vida y la muerte. Con eso también apoya al movimiento de transición con que se caracterizan sus obras, enriqueciendo su proceso de simbolización con lo sacro.

En sus obras, Lam instaura la sacralidad a través del fenómeno de metamorfosis, de transfiguración entre los ambientes y las figuras animales, fraccionándolas, intersectando e intercalando otros elementos y formas (usando

---

<sup>198</sup> Jean Laude, *Las Artes de África Negra*, Edit. Labor, Barcelona, España. 1968, pp. 201 y 202.

representaciones de fetiches y dioses), con lo cual realiza una simbolización que va metaforizando el tránsito de la comunicación con los dioses (*orixás*) y el devoto en la comunión; así logra que lo religioso abrace al arte.

Esta transformación que logra con la metamorfosis de las figuras y ambientes da la impresión que sus fetiches aparecen representados en la transición de un ritual mágico, de hechizos, en el contrapunto que refleja la lucha entre el brujo y el hechicero (lucha entre el mal y el bien) en lo ambiguo de la existencia con los polos opuestos de la vida y la muerte, asentándose en lo ancestral de sus raíces culturales. Es lo totémico valorando la vida y la muerte. Aquí Wifredo Lam viabiliza (en su obra) el contexto del cubismo y del surrealismo para plasmar esa transición-metamorfosis que concreta el sentido de la velocidad del tiempo en dicha transición.

En la representación de las figuras, al ser lo integra a la naturaleza, como si considerara a Dios igual a la naturaleza como en su obra *Jungle*, 1942-1944 (óleo sobre papel maroufli, 240 X 228 cm.), donde la selva y las figuras son un solo personaje, un solo tiempo, un tiempo mítico; podríamos decir: es la espiritualidad gozando de lo sacro, o es la actualización de los arquetipos en la representación pictórica de su arte. Porque ahí vemos a los fetiches renovando al arte de América Latina, en la instancia de lo sagrado, de lo religioso que tiene que ver con nuestra cultura sincrética, ya que sus obras traen la fuerza de los dioses, captada y retenida en la representación de los fetiches. En este sentido Wifredo Lam es un hechicero-mago-brujo.

Por otra parte, con el color y sus tonalidades logra crear atmósferas cargadas de sacralidad, que parecen atmósferas de dioses africanos integrados en América. Así recrea lo mítico africano en nuevos escenarios que resaltan otro aspecto de la religiosidad del ser latinoamericano, y qué mejor lograrlo en la pintura o el arte como lo hicieron los africanos y los prehispánicos, con sus

esculturas y herramientas como objetos de culto religioso. De esta forma Lam recrea lo mítico con la nueva realidad del negro en Cuba, en Colombia, Venezuela, Haití y Brasil. Ésa es la ventaja de abarcar lo local y sincrético de nuestra identidad y nos deja atmósferas míticas para que gocemos de lo sagrado en la vivencia estética.

Él tenía conciencia de estar buscando concretar en su pintura el resultado de integración, de interrelación de sus raíces culturales, del sincretismo; para lo cual trabaja en su obra con un sentido etnológico el desarrollo de figuras que poseen una virtud de aparición que las aproxima a los tótem o esculturas primitivas, buscando la proyección del inconsciente colectivo. De ahí que sus personajes recuerden representaciones de los *orixás*. Lam los transforma y crea figuras andróginas (coincidiendo con Rubem Valentim). O plasma siluetas como jeroglíficos de una cosmogonía indescifrable; imágenes hieráticas que surgen como símbolos de su realidad vivida (aunque él decía que el materialismo histórico era una de sus líneas de fuerza).

A través de lo sacro, de los fetiches, abarca a lo popular, lo ideológico y mítico de Cuba, en la dimensión espacial de su grafismo simbólico. Transforma los objetos fundiéndolos en signos gráficos, utilizando un vocabulario onírico como testimonio de la vivencia espiritual de su infancia y de su contemporaneidad. Excelente colorista, que con la geometría sensual representa un constante retorno a los orígenes, así como su relación inmediata con el entorno.

Sus ancestrales mundos de herencia los utiliza conjuntamente para crear su propio mundo artístico, en el cual representa la convulsión del hombre y la tierra, y esa realidad espiritual con que se caracteriza su pueblo: Cuba. Se puede afirmar que Wifredo Lam es producto del sincretismo, ya que su obra refleja aspectos de diferentes creencias religiosas (aunque él se afina fundamentalmente en lo africano) que vivenció en Cuba; trabaja con el

inframundo, con los dioses de la cultura afrocubana; usando frecuentemente al *Elegguá*, dios africano al que

*[...] se le considera protector de los cazadores y los agricultores [...] se simboliza su presencia, por ejemplo, con el cuchillo, el hacha o el machete [...] En Cuba también se representa a Elegguá como una cabecita con cuernos; el embustero; quien, entre los católicos, bien podría ser el diablo (o también niño travieso místico).<sup>199</sup>*

Esta apariencia de *Elegguá* en Cuba muestra la imbricación de la religión católica y africana en lo popular; lo que en Lam representa otra forma de cómo juega con el sincretismo religioso para darle significación a la expresión a través de los símbolos.

Normalmente, en sus obras procesa elementos de América, partiendo de la naturaleza, de la tierra-ambiente con un sentido emblemático de la cultura nativa, como lo serían las atmósferas del trópico, la representación de la vegetación en la dinámica simbiótica con figuras humanas que a su vez, se complementan con otros elementos de animales y formas geométricas, etc., para conformar imágenes que se metamorfosean en lo sacro intemporal. Ahí proyecta lo africano interactuando con la selva americana. O sea, aflora la influencia (herencia) arquetípica de sus raíces culturales ancestrales en su propia naturaleza, transitando por lo sagrado para asumir alegorías próximas a las cosmogonías primitivas. Como por ejemplo las obras: *Jungle* 1942-1944 (ya mencionada), *Malembo* (ilustración 51), *Dieu du Carrefour*, 1943 (óleo s/tela 158 x 125 cm.), *Le Present Éternel*, 1945 (óleo s/tela, 217 x 197 cm.), *Les Nocces*, 1947 (óleo s/tela, 216 X 200 cm.), y *Oiseau Totémique*, 1972 (óleo s/tela, 45 X 35 cm.).

---

<sup>199</sup> Folleto de la exposición *Wifredo Lam*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo / Fundación Cultural Televisa, A.C., México, D.F., junio-octubre, 1992, p. 5.

Lo nativo en estas obras son la tierra (la selva, el trópico) y las formas geométricas que vienen de la antigüedad prehispánica; por tal motivo, creo que Wifredo Lam usa lo africano y lo latinoamericano para proyectar lo sacro y autóctono de Cuba, y que, acentuando lo africano, lo hace predominar en sus obras; así provoca en nosotros la reflexión de que los indígenas sufrieron grandes masacres de exterminio durante la conquista y la colonia española en Cuba.

Su propuesta, además, expresa el alma de su tiempo, con un mensaje contra la injusticia y deseando la liberación de las antiguas realidades oprimidas, como la situación o drama del negro. Él estaba del lado de los desheredados, contra la miseria. Por eso, cuando regresa de Europa en 1941 y revive otra vez la problemática del negro, siente que la miseria sigue igual; y decide expresar conscientemente al espíritu del negro con tal vitalidad, que lo exalta relacionado con el misticismo y con intenciones ideológicas; y como diría Max-Pol Fouchet: "Pinta el drama cubano objetivamente, partiendo de su subjetividad".

#### **5.2.5.2. Lo transespiritual en su proceso creativo**

Con todo lo explicado sobre el proceso de creación artístico de Wifredo Lam, se puede concluir que este artista también se desarrolla dentro de las esferas del proceso que he denominado *transespiritual en el arte latinoamericano*. Si reflexionamos sobre los asuntos analizados en su problemática en el desenvolvimiento de su actividad, notaremos que el tipo de mecanismos usados en la simbolización de los significados que abstrae de sus referentes, que utiliza para conceptualizar sus imágenes y figuras en el contexto sacro-mítico en que los ubica, señalan que su proceso de creación artístico se nutre de la transición-transfiguración que viene estimulado del inconsciente colectivo, de la espiritualidad que emana de los arquetipos de sus raíces culturales ancestrales, que muestran una dinámica que introyecta valores míticos ideológicos de los sistemas de creencia que conforman su identidad como latinoamericano y, que tienen que ver con el procesamiento *transespiritual* del arte de América Latina.



Dicha transición y transfiguración se puede ver cuando Lam alcanza esa dinámica en sus composiciones por medio de la confrontación entre líneas, formas y figuras con la carga simbólica del color, por las expresiones asimétricas entre los ojos de los personajes, por la fragmentación e interpolación de figuras y formas con que contrapuntea la lógica para crear personajes zoomorfos: Lam va metaforizando alegóricamente la morfología de las figuras, las integra en atmósferas míticas que realzan su grafismo simbólico, estilizando las figuras en la transición de esa metamorfosis. Deformándolas en el movimiento las fracciona, y muchas veces las deja abiertas en el espacio, en el doble sentido que queda con la intercesión de otras figuras y formas que parecen fetiches recibiendo la veneración y el temor.

Wifredo Lam rompe la lógica con el sentido antropomórfico con que mezcla lo animal, lo vegetal y lo humano conjugados en el misterio de los orígenes; esto, simultáneamente, va asociado a su manera de representar el ritmo y la velocidad del tiempo, transfigurando a los personajes, para metaforizar la nostalgia por el pasado y el arraigamiento del negro en América a través de Cuba, y también para manifestar la transición de creencias que él vivió, con el sincretismo, movimiento de transición de tiempos en el espíritu latinoamericano, con que él simplifica la realidad en la religiosidad de su pueblo, bajo el influjo de una geometría sensualmente tropical.

Esa transición y transfiguración es una metamorfosis entre lo humano y la naturaleza, entre el cuerpo y el espíritu, por el cual los hace trascender hacia el tiempo de los orígenes en sus obras. Es una metaforización que da la impresión que él asimiló a los indígenas nahuas y mayas, en cuanto a ese principio de igualdad entre la naturaleza y dios (como creían los nahuas y los mayas, que los dioses se manifestaban en la naturaleza), para así conformar las figuras antropomorfas, que acercan a Lam al tipo de simbolización con que estructuraban

los mayas, quienes integran partes de animales, pájaros, serpientes y humanos en una sola figura (como lo hizo Carlos Mérida y todavía armoniza Francisco Toledo en la transfiguración de sus personajes).

Asimismo, con la transición y transfiguración crea expresiones desfasando a las figuras en la transformación, creándoles pausas con las que las deforma en la metamorfosis, como por ejemplo en el cuadro *Composición*, 1973 (óleo s/tela, 50 X 70 cm.), donde el caballo y su hocico alargado (figura central), señalan la agresividad del hambre, y una ambivalencia entre lo humano y lo animal, que se conjuga como un fetiche. No sólo es la transfiguración del tiempo en el origen de la vida y la creación, sino también la metamorfosis del ser, cuando en la actividad artística Wifredo Lam traslada y recicla lo espiritual latinoamericano en lo africano, dentro de la realidad que vivía en Cuba. Esto es lo simbólico de las formas en la transformación, lo emblemático del tiempo y su transfiguración, que nutren la esencia de lo sacro, de lo espiritual en el proceso *transespiritual* del arte latinoamericano que hemos venido analizando en los artistas estudiados del continente.

Las características de este proceso en Lam le permiten representar lo sacro con su fuerza indeterminada, a través del arraigamiento del negro a la nueva tierra, imbricado a la cultura occidental e indígena, al color tropical de la naturaleza de América con su vegetación, transformándose en el contexto de lo sagrado del sincretismo afrocaribeño, como trata de hacerlo con las huellas dejadas en la cerámica por las tribus indígenas, buscando trasladar lo espiritual del pasado hacia su pintura como un mito idealizado del drama de Cuba y Latinoamérica.

Además, como se pudo ver en el análisis sobre los fetiches y esculturas africanas, el primitivo africano y los prehispánicos nahuas y mayas buscaban acceder a la comunicación con lo sagrado a través de ofrendas, sacrificios,

ceremonias, fetiches, etc. Una comunicación que abarca varios niveles que se entretajan entre los rituales y los arquetipos, y desarrollan un proceso espiritual entre los vivos, los muertos, los antepasados, los dioses, los episodios míticos y, en general, con los orígenes. Por lo tanto, estas sociedades construían un tiempo que se desarrolla a partir de diversos tiempos. Esto es interesante, y más aún si lo comparamos con la actividad artística de Wifredo Lam, ya que su proceso de creación presenta características similares al fenómeno sacro indígena-africano, en cuanto al tratamiento del tiempo y su transición, debido a que él hace de lo sagrado una metamorfosis de la transición y transfiguración del tiempo, donde conjunta lo humano y lo divino para crear una refracción entre las figuras y el espacio pictórico, como si la comunicación entre ellos se refractara entre sus diferentes partes que los integran; como si buscara que la transición entre el presente y el pasado en las diversas instancias de lo sagrado reflejara los sentimientos religiosos que se vivencian en la consagración de la comunión con lo divino.

La pintura de Wifredo Lam es un instante de transformación englobado dentro de una dinámica de mutaciones, simbiosis y anastómosis. Una metamorfosis donde se encuentran el uno al otro, para realzar a África revivida en América, en la sacralidad del trópico latinoamericano, como un proceso *transespiritual* en el arte.

Todo lo antes señalado sobre Wifredo Lam permite deducir que el pintor cubano desarrolló dentro de sus cuadros un ciclo completo de la transición, tratada como una totalidad que se transforma en la dualidad de la vida y la muerte, entre lo corpóreo y el espíritu. Él ve a la totalidad como una dualidad cambiante (dialéctica), como una totalidad interactiva (como Carlos Mérida), nutriéndose a sí misma (entre sus partes) con metamorfosis internas que engloban a la totalidad a través de la transfiguración de sus partes, las cuales, simultáneamente concatenadas, van en una secuencia como un todo integrado. Y

esto es una actitud, a través de mecanismos de solución que buscaron también con sus propias ideas e imágenes los muralistas mexicanos, Mérida, Valentim, Torres García, los antropófagos brasileños y el propio Francisco Toledo.

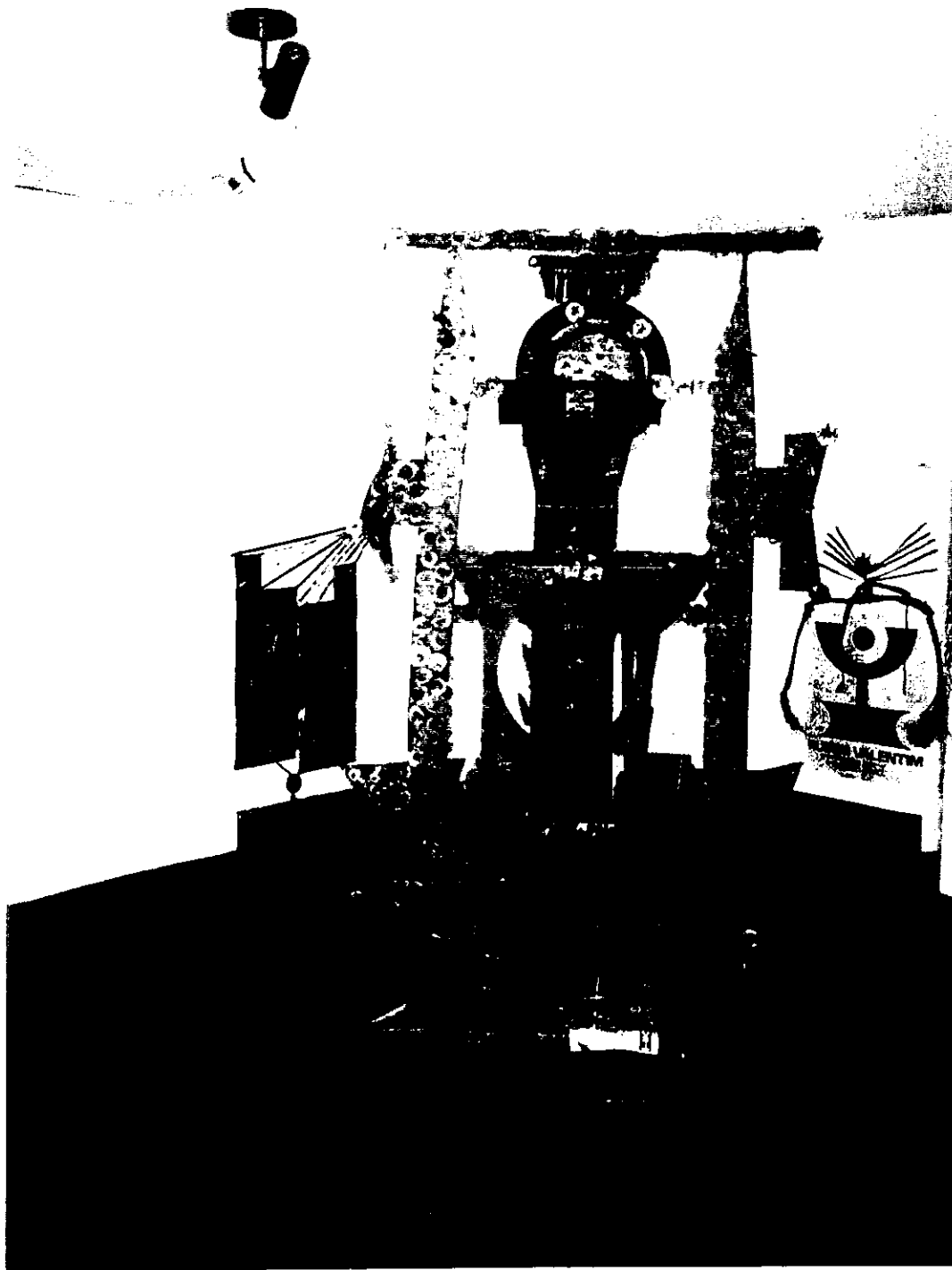


Ilustración 34

## CAPÍTULO 6 ANÁLISIS GLOBAL Y CONCLUSIONES

Como se ha podido notar en esta investigación, tuve que tocar diversos temas y contextos para intentar comprender con cierto nivel de detalle la problemática y los asuntos que Rubem Valentim trató para desarrollar y concretar su propuesta estética. Introducirse en la obra de Valentim, como yo lo hice, es abreviar en una multitud de variables que tienen que ver con el geometrismo, el neoplasticismo, el constructivismo, el universalismo constructivo, lo espiritual de Kandinsky; hay que relacionarlo con el concretismo y el neoconcretismo. Contemplarlo dentro del rito, el mito, lo mágico, lo religioso, lo nativo, lo antropofágico, el nacionalismo o *sentido de brasilidad*, implica introducirse en la filosofía, la metafísica, la semiótica, lo abstracto y lo simbólico.

La reflexión sobre diversos aspectos de la historia del arte del siglo XX y concretamente sobre la aventura plástica en Brasil, me ha servido para valorar a un artista de la talla de Rubem Valentim, cuya condición de mulato de Salvador, Bahía, lo estimuló para adentrarse en sus raíces culturales afrobrasileñas y crear su obra artística. Rubem Valentim fue producto de una época. Al mismo tiempo, este gran artista marcó toda una época en el arte brasileño y universal.

### 6.1. CONFRONTACIÓN/INFLUENCIAS

Empezaré volviendo sobre los artistas que influyeron formalmente en Rubem Valentim. Con respecto a Gustave Herbin y Piet Mondrian, debo señalar que tuve que introducirme en la abstracción, la geometría y el panteísmo, para deducir que estos dos artistas se nutrieron de diversas fuentes teóricas. De esta manera, comprobé que tanto Herbin como Mondrian y Valentim fueron creadores abstracto-geométricos y planistas. Valentim, sin embargo, fue un creador abstracto que a menudo abrevó en la figuración. En ese sentido, se acercó más a Mérida y Torres García.

En sus creaciones artísticas Herbin, Mondrian, Torres García y Rubem Valentim utilizaron la metafísica. Si bien manejaron criterios e ideas de la teosofía, la aplicaron de manera diferente. Todos partieron de la metafísica, pero con diversas perspectivas. Sus ideas, atmósferas, colores, formas, contenidos y significados, así como el tratamiento abstracto y simbólico de la realidad, revelan lecturas distintas.

Rubem Valentim fue un artista mítico por sus raíces culturales, y constructivista por sus influencias europeas. No fue abstracto como Herbin ni buscó la forma pura como Mondrian para llegar a lo abstracto absoluto. Tampoco fue un creador geométrico (nunca le interesó la geometría pura) sino más bien un geometrizando. Lo que le interesó siempre fue introducirse en el universo de los mitos y los ritos de las culturas ancestrales de su país, para procesar sus signos y símbolos, transformarlos y recrearlos en función de su *brasilidad*.

Tanto Rubem Valentim como Piet Mondrian abrevaron en la religión y en la filosofía para crear su obra. En ese sentido existe un paralelismo entre ellos. Otros artistas latinoamericanos también fueron capaces de crear partiendo de lo mítico-religioso: Wifredo Lam, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Francisco Toledo y hasta los muralistas mexicanos, al rescatar su rica herencia cultural en su búsqueda de identidad. Un caso interesante es el de Joaquín Torres García, quien se acercó a la filosofía y la religión desde la perspectiva de la metafísica y desde la reflexión sobre el pasado remoto de nuestras culturas.

Rubem Valentim se acerca a Wifredo Lam en la apropiación del sincretismo religioso. A Francisco Toledo lo une su valoración de los mitos ancestrales, mientras que se asemeja a Carlos Mérida en la utilización de la geometría. Mérida, por cierto, estilizó su concepto geométrico partiendo de las fuentes de las culturas

prehispánicas mesoamericanas, característica que lo relaciona con Valentim y otros artistas latinoamericanos (Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Francisco Toledo).

La obsesión de Carlos Mérida por la estructuración y la organización geométrica del espacio pictórico y escultórico, proviene en gran parte de las ideas constructivas de Joaquín Torres García. También Rubem Valentim recurrió al maestro uruguayo. Entre estos tres creadores hay diferencias notables en cuanto a las formas y tipos de estructura, aunque todos manejan la línea recta y diversas formas geométricas. Se puede decir que por el tipo de elementos y la manera como son incorporados, fraccionados, combinados y reestructurados en la composición de las obras, Valentim, Lam, Mérida y Toledo, son panteístas. Todos se han acercado a la religiosidad latinoamericana y se han alimentado de la sustancia del ser humano: su espíritu o significación interior.

Volviendo con Mondrian, debe señalarse que este autor, influido directamente por el calvinismo, la metafísica, las matemáticas, la geometría y la teosofía, realizó una obra que denota diferencias notables con respecto a la obra de Valentim. No obstante, ambos artistas se interesaron mucho en la arquitectura y el urbanismo, que en determinados momentos de sus respectivas trayectorias se hicieron evidentes en su obra plástica. Algo semejante sucedió con Torres García y Mathías Goeritz, quienes también trabajaron con la idea del artista integral.

Tanto Torres García como Goeritz coincidieron en la idea de penetrar en lo religioso y lo metafísico con el objetivo de plantear tesis sobre el devenir del hombre, el futuro y la esperanza por un mundo mejor (sol y tierra, el cosmos y su universalidad). Las características particulares de estos artistas, con las marcas específicas que les dejó la realidad de su entorno, influyeron junto con sus inclinaciones religiosas, filosóficas y culturales en sus diferentes propuestas artísticas. Cada uno desarrolló ideas estéticas para apoyar la creación de las formas, estructuras e imágenes de sus obras. En sus inclinaciones religiosas y metafísicas



se encuentra una parte fundamental de las fuentes de origen y del contexto en que elaboraron su arte.

Rubem Valentim y Piet Mondrian tienen en común el uso de líneas horizontales y verticales, creadas con el objetivo de desarrollar una estructura que expresara el simbolismo de los opuestos (blanco-negro, día-noche, hombre-mujer), basándose en diversos signos y señales. En ambos artistas se puede observar la manera como el entorno cultural, ideológico, social, político y religioso, influye distintamente en su desarrollo como seres humanos, cómo la historia deja sus huellas en el ser y en la creación artística particular.

En Piet Mondrian podemos ver cómo el calvinismo orientó en cierto modo la estructura y la simplificación que distingue su obra, bajo criterios más austeros y racionalistas, igual que la lógica de las matemáticas en la forma de pensar y elaborar la síntesis. Mondrian transformó la realidad en función de su arte, haciendo abstracción de lo que sus ojos podían contemplar. De esta manera, expresó sus ideas estéticas.

En Joaquín Torres García, lo metafísico es un proceso sumamente rico y complejo. Se trata de un proceso de descontextualización y recontextualización de la creación artística. El maestro uruguayo transformaba la realidad en imágenes sintéticas, la recontextualizaba en un ambiente místico y religioso. Este tipo de expresión de lo metafísico es una forma normal de este autor, quien dotó a su obra de un carácter mítico y simbólico. Es una fenomenología que se realiza en el proceso de concepción y elaboración de la obra.

En Torres García y en Mondrian lo metafísico fue un ingrediente básico, conceptualmente hablando. Lo utilizaron para concentrarse, identificarse, sensibilizarse y proyectar su imaginación e intuición hacia el espacio-tiempo de la religiosidad del ser y concebir una obra bajo los sentimientos estéticos derivados de la metafísica y la memoria de la humanidad. Este proceso es muy semejante al de

Rubem Valentim, sólo que el maestro brasileño lo realizó dentro de otro contexto religioso y filosófico, apropiándose fundamentalmente de los mitos y los ritos del *candomblé*.

Según Ángel Kalemberg, tanto el neoplasticismo de Piet Mondrian como el universalismo constructivo de Joaquín Torres García tienen como base teórica un sistema de opuestos (claro-oscuro, idea-materia, masculino-femenino), que se plasma a través de las líneas horizontales y verticales que forman ángulos rectos que, a su vez, subdividen planos bajo el principio de la construcción asimétrica.

Aunque Mondrian y Torres García se apoyaron en las matemáticas y en la filosofía para realizar su obra, crearon lenguajes plásticos diferentes. Mientras que Mondrian revela un lenguaje abstracto, Torres García se inclina por un tipo de figuración geométrica. Sin embargo, los dos artistas realizaron una pintura planista, caracterizada en Mondrian en que el material y la pincelada son sumamente austeros, al grado de que el gesto de la mano desaparece; en cambio, en Torres García se percibe su marca sensible, como señales grabadas de nuestra cultura ancestral. Este último partió de la realidad y consiguió el equilibrio entre naturaleza y razón.

Las estructuras de Mondrian articulan el espacio, bajo el criterio de que una línea recta es una línea recta y nada más. Torres García utilizó la línea en el contexto de la *geometría sensible* (el término es de Roberto Puntual), una línea que carga la realidad cultural e histórica de América Latina. De ahí que sea una línea con gesto sensible, intuitivo y expresionista.

Mondrian trabajó sus espacios con estructuras seccionadas de forma estática, porque "el neoplasticismo quiere [...] estructurar su obra con independencia de lo individual [...], excluye, pues, lo dramático, la expresión, lo subjetivo, que es el riel

por el que va el romántico<sup>200</sup>. La suya es una pintura más reflexiva que la de Torres García, en el sentido de que este último también utilizó la reflexión y la lógica, pero dinamizó más el espacio, buscando la unidad espacial-temporal, la estructura rítmica del fluir, agregándole un toque mítico (prehispánico). Tiene razón el crítico de arte Ángel Kalemberg<sup>201</sup> cuando dice que Torres García coronó el neoplasticismo, al lograr que el sentido expresionista dinamizara lo purista y acrecentara el símbolo al esquematizarlo, pintando bajo el influjo de las reminiscencia arcaicas de los pueblos de América.

Ambos artistas utilizaron los colores amarillo, azul y rojo, con contrastes y tensiones. Pero Mondrian trató de que la influencia atmosférica y naturalista se distanciara para buscar la pureza y obtener el equilibrio, como también para que la interacción espacial del color armonizara el espacio pictórico. Torres García, en cambio, buscó que el color fuera inestable (oscurecía el amarillo-ocre y el azul).

Para Rubem Valentim el color era también espacio y energía. A menudo lo utilizó para estimular la introspección a través de tonos solares luminosos. Altares que emanan color y llegan a ser símbolo. En su arte, Valentim integró la globalidad de su vida, practicó la pintura como se procede en una ceremonia religiosa, en una encantación litúrgica, en un acto sacramental, para entregarse a un ritual mágico y satisfacer sus necesidades espirituales. Esto lo diferencia de Mondrian y Torres García, quienes teniendo bases en la filosofía metafísica, no se entregaron a la creación artística con el mismo carácter que Valentim.

La utilización que hizo Valentim del color blanco (un color que tiene las cualidades de refracción y difusión de todos los colores; un color caníbal, inmaterial, de silencio y vacío), nos recuerda el blanco sobre blanco de Kassimir Malevitch (1878-1935), un pintor que expresaba una postura humanista del arte, su

---

<sup>200</sup> Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo*, Alianza Forma, Tomo I, Madrid, España, 1984, p. 406.

<sup>201</sup> Ángel Kalemberg, "Torres García / Neoplasticismo en movimiento", catálogo *Bienal XXIV de Sao Paulo*, Brasil, 1998, pp. 210 y 211.

sensibilidad asumía la revelación de formas geométricas – abstractas en su pintura suprematista, para apropiarse del espacio como cosa significativa con la presencia de la abstracción pura basado en lo sensorial. La diferencia es que Valentim, cuando recurría al blanco sobre blanco, continuaba utilizando las formas, signos y símbolos del *candomblé*, porque lo que él buscaba era lo sagrado, la esencia de la religiosidad del ser brasileño. Al igual que Malevitch, Valentim quería relacionar su estructura formal con la expresión del comportamiento humano colectivo, consciente e inconsciente. Sobre este asunto, Frederico Morais comenta que Valentim se acerca a Malevitch con su obra: *Templo de Oxalá*, de 1977 (instalación con esculturas y relieves), en la cual

*[...] el espectador sensible se deja impregnar por una especie de atmósfera mística. Religión sin altar, misa sin rito, oración silenciosa y blanca. El silencio favorece al diálogo con la divinidad, el blanco capta la luz [...] Malevitch llegó a ese mismo blanco al que ahora llega Valentim con su "Templo de Oxalá", entendía el arte como la manifestación del reino de Dios en la tierra. [...] [En Valentim] formas blancas parecen fluctuar silenciosas en el espacio, como emanaciones de una religiosidad sentida y vivida.<sup>202</sup>*

Karin Thomas nos dice que Malevitch desarrolla su teoría sobre el suprematismo destacando lo sensorial, la experiencia objetiva, defendiendo la liberación del espacio, que "debe representar la sustancia absoluta: el espíritu puro"<sup>203</sup> Cuestión que está cerca de Valentim, porque él, con el color blanco y sus formas, crea efectos espaciales que dejan una sensación de silencio, de vacío que semantiza los sentimientos de una presencia sacra en su obra. O como menciona Romero Brest en cuanto a Malevitch, busca "intuir lo absoluto [...] ve en el cuadrado la forma vacía [...] llena el espacio de la tela creando silencios"<sup>204</sup> O como señala

---

<sup>202</sup> Frederico Morais, "El templo de Oxalá", catálogo 22-92 de la *Exposición conmemorativa postmortem de R. Valentim*, editado por la F.C.D.F./ G.D.F./Brasilia, Brasil, 1992, p. 4.

<sup>203</sup> Karin Thomas, *Diccionario de Arte Actual*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, España, 1987, p. 191.

<sup>204</sup> Jorge Romero Brest, *La Pintura del Siglo XX (1900 – 1974)*, F.C.E, México, D.F. 1978, pp. 195 y 196.

Mario De Micheli, que Malevitch maneja el espacio con las sensaciones intuyendo el silencio, el vacío en esa inmensidad del color blanco, como “una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad en sentido general”<sup>205</sup>

Y todo esto no es más que la representación metafísica del espacio en el color blanco para proyectar la intemporalidad, el tiempo en la sacralidad; o es otra forma como ambos artistas buscaban consagrar al color blanco en el espacio de la obra.

## 6.2. BRASILIDAD E IDENTIDAD

Hablar de *brasilidad* implica introducirse al fenómeno de la identidad nacional brasileña, a las reminiscencias arcaicas indígenas, africanas y europeas, y a los fenómenos religiosos y espirituales de nuestras raíces culturales. El conocimiento de estos procesos, con toda su complejidad, es necesario para entender la obra de Rubem Valentim. Comenzaré, entonces, por reflexionar sobre consideraciones generales en torno al arte de América Latina, con el fin de valorar su importancia y la manera como influyeron en Rubem Valentim.

Como bien han señalado numerosos historiadores y críticos de arte, América Latina empezó a recibir y procesar, transgresora y creativamente, la influencia de las vanguardias artísticas europeas a partir de los años veinte, lo que trajo como consecuencia una notable efervescencia artística en el continente. Antes de la década mencionada los artistas latinoamericanos se expresaban a través del arte académico conservador, una tradición que se regía por los cánones de la Ilustración. Las vanguardias europeas, cuyo carácter era radicalmente antiacadémico, impulsaron acciones renovadoras en el arte latinoamericano.

Brasil no pudo permanecer ajeno a la efervescencia artística de aquella década. Surgió en el país todo un movimiento de renovación artística, que tuvo

---

<sup>205</sup> Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, España, 1992, p. 389.

exponentes tan importantes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral y Vicente do Rego Monteiro. Aparecieron manifestaciones artísticas que consideraban que el arte nacional debería basarse en el descubrimiento de la tierra, en lo nativo, en las raíces ancestrales más remotas. Entre fines de los veinte y principios de los treinta, surgieron expresiones artísticas con temática política y social, con pintores de la talla de Emiliano Di Cavalcanti y Cándido Portinari, quienes buscaban colocar el arte al servicio de la sociedad, influidos notablemente por el muralismo mexicano y el constructivismo ruso.

Mientras que en México en los años veinte inició la aventura del muralismo, en Brasil se realizó la Semana de Arte Moderno (1922), surgieron los manifiestos *Pau Brasil* (1924) y de la antropofagia (1928). En Argentina, Xul Solar trabajó sobre la cultura neocriolla; en Uruguay apareció el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, quien regresó de Europa en 1934. En los años cuarenta surgió en Argentina el arte concreto. La siguiente década en Brasil vería aparecer los manifiestos renovadores del concretismo (1952) y el neoconcretismo (1959).

Aquella época fue muy importante para el arte latinoamericano. Se vivió una renovación en materia artística, se valoró lo autóctono, aparecieron movimientos artísticos de las más diversas tendencias, se impulsó la creación artística hacia niveles nunca antes alcanzados. Asimismo, las manifestaciones artísticas emergentes sirvieron para definir y valorar nuestra identidad cultural.

Como se vio en el análisis de los artistas brasileños y latinoamericanos, todos ellos desarrollaron una sensibilidad vital orientada al arte, haciendo una mezcla de corrientes, que reprocesaron con la asimilación y deglución en función de la transformación, con lo cual sintetizaron sus nuevas propuestas, realizando transfiguraciones que representan el espíritu renovado de creadores auténticos.

La efervescencia artística en Brasil y en toda Latinoamérica dejó huellas evidentes (conscientes o inconscientes) en Rubem Valentim (quien nació en 1922 y

decidió introducirse al mundo del arte en 1948). Antes que él empezara a perfilar siquiera el *sentido de brasilidad* en su obra, ya varios artistas brasileños y latinoamericanos habían incursionado, desde distintas perspectivas, en la temática de la identidad nacional. En México, por ejemplo, desde los años veinte se manifestaron posiciones artísticas con el sello de la modernidad, pero también con temáticas nativas y nacionalistas.

En 1915, en París, Diego Rivera pintó un cuadro cubista (moderno) que revelaba su profundo sentido de mexicanidad: *Paisaje zapatista*. Carlos Mérida, por su parte, realizó en esa época obras como *Tributo al maíz*, en el que partió de la tradición popular y los mitos para expresar su identidad cultural. En Brasil, Lasar Segal celebró su exposición expresionista en 1913, manejando el color tropical y el paisaje brasileño, y en 1917 Anita Malfatti realizó una muestra con la cual introdujo ideas modernistas en el país.

No es fortuito que numerosos artistas latinoamericanos se hayan preocupado por trabajar obras que revelaran la identidad cultural del continente. Este fenómeno fue producto de la necesidad de nuestros países de participar a nivel mundial como generadores de una cultura artística propia, contemporánea, moderna, que afirmaba claramente la identidad sincrética y plural de nuestra historia, la cultura sostenida sobre los cimientos de las raíces prehispánicas, lo que en la actividad artística se tradujo como un encuentro con nosotros mismos para identificarnos con el pasado remoto de América. Esto se ve en la relación icónica que guardan las formas-signos de dichos artistas con los símbolos de sus raíces culturales.

El arte moderno revaloró al arte primitivo en los nuevos cánones estéticos. Hubo artistas europeos que utilizaron el arte negro africano para llegar a soluciones formales sumamente audaces. Este hecho, junto con el constructivismo, también influyó para que los artistas latinoamericanos exploraran en sus raíces primitivas, crearan un arte arraigado en lo nacional y valoraran el pensamiento mágico-religioso de sus ancestros, con sus rituales y mitologías.

La misma dinámica de la época fue favorable para que en los países latinoamericanos se iniciaran procesos en búsqueda del desarrollo de un arte y una estética propios. Reflexionando en torno a la identidad, los artistas latinoamericanos se opusieron al eurocentrismo y redescubrieron la tierra del trópico, las tradiciones populares, las costumbres, las leyendas y los mitos. Valoraron su memoria ancestral y reivindicaron a los oriundos de esta tierra: los indígenas.

En su análisis del arte de la *resistencia* en América Latina, Marta Traba habla del esfuerzo y la decisión de los artistas y críticos de arte que lucharon en el siglo XX por la creación de un arte latinoamericano bajo el contexto de la identidad y su rechazo a la *estética del deterioro* del arte norteamericano y de las vanguardias artísticas europeas y afirmó:

*Conseguir mediante la autonomía y la liquidación de la dependencia, una identidad, significaba y significa para el trabajo artístico y literario un delicado problema de utilización de fuentes culturales y de fuentes de lenguaje.*<sup>206</sup>

Traba no desarrolla el aspecto espiritual y sacro en la obra o en el proceso de creación en los latinoamericanos, pero sí considera el mito desde la perspectiva de la cultura ancestral de América, que tiene que ver con la identidad como elemento local que le da fuerza al sentido de la *resistencia*, donde los artistas apostaban por estructurar sistemas expresivos y de lenguaje que revelen al continente desde esa parte no contaminada, con su barbarie y su recreación de mitos.

Con una visión panorámica, estudié algunos aspectos que inciden en la identidad latinoamericana, considerando a varios artistas de la región que contemplaron en su obra lo sacro, lo espiritual del ser, los signos y símbolos arcaicos, el sentido de religiosidad de nuestras culturas ancestrales (como parte de

---

<sup>206</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericana 1950/1970*, Editorial Siglo XXI, México, D. F. 1973, pág. 326.



nuestra identidad actual), permeándola con las vanguardias artísticas llegadas de fuera, para transgredir la realidad y trascenderla.

Aquellos movimientos artísticos latinoamericanos enarbolaron la identidad cultural, étnica e histórica de nuestros pueblos. En la obra de Vicente do Rego Monteiro, podemos observar una combinación de lo racional de la construcción geométrica europea y la abstracción geometrizable que viene de lo prehispánico, amalgamando lo teórico-visual con su sentimiento mítico-religioso. Rego Monteiro redescubrió a su país en lo mágico y lo sagrado de las leyendas y las tradiciones indígenas, para proyectar sus figuras con un sentido de monumentalidad.

Este método de Rego Monteiro de construir formas partiendo de la teoría y procesando lo visual arcaico que nos remite a lo espiritual, lo indígena, lo egipcio, lo mesopotámico y lo cristiano, para conjugarlo con la percepción de la realidad del arte, es una forma como oculta y desnuda simultáneamente lo religioso de diversas culturas y al mismo tiempo crea un ritmo de sugerencias que engloban a la religiosidad latinoamericana, conformando una nueva presencia en el arte brasileño. Algo parecido ocurrió con los muralistas mexicanos, que revelaron lo mítico-sagrado prehispánico a través de la proyección de lo popular y otros signos arquetípicos, mezclándolos con la realidad política e ideológica del México que les tocó vivir.

Vicente do Rego Monteiro elaboró la primera dimensión arcaica en su proyecto para un color de Brasil<sup>207</sup>. Tarsila do Amaral, por su parte, trabajó con el color *caipira*, que le traía recuerdos de su infancia rural, al tiempo que Anita Malfatti hizo lo propio con el fuerte color expresionista del trópico (aunque esta artista fue una pionera del modernismo brasileño, no se introdujo en el proceso de *transespiritualidad* del arte, ya que no profundizó en lo nativo-indígena de su país natal). Como han dicho distintos críticos del arte brasileño, los modernistas

---

<sup>207</sup> Paulo Herkenhoff, "El color en el modernismo brasileño", en el catálogo de la *Bienal Sao Paulo XXIV*, Brasil, 1998, p. 345.

redescubrieron el país y universalizaron el arte, partiendo de lo local, de la tierra, del indígena, negro o *caboclo*.

Consideramos que lo mítico y lo sagrado es una esencia de lo primitivo, tanto de los indígenas como de los africanos y europeos. Entonces, los artistas latinoamericanos, cuando trabajaron con las reminiscencias arcaicas de nuestras raíces culturales, incorporaron en sus obras los motivos míticos y sacros en el momento que hicieron referencia a las costumbres, las leyendas, los signos y los símbolos del indígena y del negro, ya que lo intuitivo-instintivo de nuestra praxis artística está anclado en los remanentes arcaicos que afloran del inconsciente colectivo.

Artistas como Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Diego Rivera y Carlos Mérida comenzaron a crear obras con la carga significativa de sus lugares de origen, para lo cual se nutrieron del cuerpo social de su comunidad, e hicieron valer sus capacidades de transformar los códigos de representación y de rearticularlos dentro de sus composiciones, recreando los signos y símbolos del sentido de religiosidad de sus pueblos en su proceso creativo.

Los artistas latinoamericanos realizaron una mutación, algo parecido a lo que sucede con los indígenas (pero en otro contexto) en relación con la colonia, cuando tuvieron que ejecutar asimilaciones y transformaciones que desembocaron en el sincretismo religioso y en el barroco americano. Esas acciones, actitudes y procesos que se dieron en América Latina (tanto en los indígenas y africanos en la colonia como en los artistas del siglo XX), no son más que una especie de manifestación del proceso de *transespiritualidad* que se originó en nuestros países; en éste los artistas revivieron formas arquetípicas al transferir y hacer trascender la herencia cultural ancestral en su arte, mientras que las comunidades indígenas y africanas en la época colonial de América se transfiguraron étnica y culturalmente.

Dentro de esta situación que influyó en la experiencia en que incursionaron los artistas latinoamericanos, se cuentan también los viajes a Europa, cuya distancia provocó sentimientos profundos de nostalgia y de búsqueda de identidad. Así, los creadores latinoamericanos que viajaron a ese continente entraron en reflexión, valoraron sus raíces culturales y la realidad de sus países en función de la obra de arte y de la identidad nacional latinoamericana. Este fenómeno lo vivieron artistas como Tarsila do Amaral, Diego Rivera, Wifredo Lam y Joaquín Torres García. En cambio, Rubem Valentim, Rufino Tamayo y Francisco Toledo reforzaron ese sentimiento de identidad nacional en cuanto a sus raíces desde antes de salir de sus países de origen rumbo a Europa.

Lo que sucedió fue que la distancia provocó la activación creativa del preconsciente, que imbricado con las funciones de la conciencia y el inconsciente, introdujo a cada individuo a la actividad artística con la imaginación, los instintos y la intuición, y a trabajar buscando el reencuentro con sus raíces culturales o con sus remanentes arcaicos (además de los recuerdos, el pasado interactúa con el presente de la realidad europea y latinoamericana) dentro de la situación que vivían dichos artistas. Todo esto provocó la amalgama y la transformación de formas, signos y símbolos en la creación artística, contemplados en el contexto de la religiosidad del ser latinoamericano.

Todos estos artistas, en sus viajes, se retroalimentaron de la cultura del Viejo Continente, revaloraron su tierra, regresaron a trabajar a sus países con el sentir del espíritu de la época, y, con sus identidades permeadas de sus lugares de origen, realizaron transfiguraciones en el arte, incurriendo en un proceso de renovación: la *transespiritualidad* en el arte de América Latina. En el caso de Brasil, esto fue acompañado del sentido de la *brasilidad*.

La reflexión sobre este tipo de artistas latinoamericanos nos indica que en la práctica todos han sido *antropófagos*, porque se apropiaron de lo extranjero occidental y lo procesaron bajo la impronta de su identidad, de la religiosidad y

espiritualidad de la época, de sus culturas y alientos personales. Sabemos que la *antropofagia*, al apropiarse de lo extranjero y digerirlo en el proceso de creación artístico, traslada aspectos de la cultura ancestral indígena, que al fusionarse con lo deglutido del exterior, produce transgresiones en las formas y composiciones de las obras, manifiesta un sentido de *transespiritualidad* en el arte de Brasil y de toda América Latina.

La *brasilidad* en la obra de Emiliano Di Cavalcanti y Cândido Portinari fue desarrollada a través de una temática social que incorporó componentes sincréticos del mestizo y el negro brasileños (la cual, desde esa perspectiva del ser inserta en el país, contribuyó a la transfiguración étnica de la sociedad brasileña). Aunque llegaron a trabajar obras con imágenes indígenas, estos artistas no entraron en la fenomenología del proceso de *transespiritualidad* del arte latinoamericano, porque orientaron su arte hacia lo social que se identifica con el entorno cotidiano de Brasil: Di Cavalcanti con los temas del obrero mulato y las sensuales mulatas de la samba, y Portinari con las imágenes de la tierra, del campesino negro y del emigrante nordestino. Ambos encauzaron su *brasilidad* por otros caminos.

A diferencia de los anteriores, Alfredo Volpi trabajó la *brasilidad* partiendo de la arquitectura colonial y su humanismo, evocando las grandes casonas y edificios de la época. También la plasmó con el color luminoso que caracteriza a Brasil (a su vegetación y su tierra, llegando incluso a preparar colores con la tierra del entorno), con lo mítico del catolicismo brasileño, con las tradiciones populares (desde el ángulo del sentimiento del pueblo sobre las fiestas *juninas* religiosas, o sea de los santos cristianos), con esa parte de la cotidianeidad que representa otro carácter festivo popular del brasileño contemporáneo. Volpi no se introdujo en lo espiritual que encarna la raíz cultural precolombina, sino en lo sacro que proviene de la colonia portuguesa. Por ello, no entra en el proceso de *transespiritualidad* del arte latinoamericano.

Tarsila do Amaral, Anita Malfatti y Alfredo Volpi se diferencian de Rubem Valentim, en que éste último se sumergió en las vivencias, los signos y símbolos del *candomblé*, para asumirlos como un factor de identidad brasileña y proyectarlos como su *sentido de brasilidad* en su arte. Mientras que Volpi penetró en la religiosidad brasileña por medio de la tradición anclada en lo cristiano, Tarsila se apoyó en la valoración del negro, en los ambientes rurales y urbanos y en lo indígena, y Malfatti en el color tropical.

Rubem Valentim buscó exaltar la hermandad racial con tres aspectos que convergen en la esencia nacional de la cultura: el indígena, el negro y el blanco. Profundizando en sus raíces ancestrales, hizo de su proceso creativo un rito que vitalizó el *sentido de brasilidad* en su obra, al refrescar la memoria histórica, cultural y religiosa como fuente de la identidad nacional. Por eso lo podemos considerar un chamán, santo o hechicero, que encontró sus orígenes a través del arte y ritualizó en su creación los deseos y esperanzas del devenir de su pueblo, haciendo de cada una de sus obras un altar, un oratorio, un templo dedicado a la hermandad de las razas.

La *geometría sensible* contribuyó a confirmar el sentido de *brasilidad* en la obra de los artistas brasileños, así como también el sentido de latinoamericanidad de los artistas de nuestros países. El término *geometría sensible* fue acuñado por el crítico Roberto Pontual para explicar la producción artística en América Latina, desde principios del siglo XX hasta los años setenta, de creadores que se ubicaron en el contexto de la geometría y con la preocupación principal de elaborar piezas bajo la exigencia de la construcción. Se puede decir que Pontual encontró algo característico en los artistas latinoamericanos: que conjugan el rigor y el ejercicio de la razón en la geometría con lo imprevisible y la intuición de lo sensible.

La utilización de la geometría en América data de las construcciones primitivas, desde que nuestros ancestros crearan un arte que reflejara la lógica y el rigor que implica el uso de la geometría elaborada dentro de su realidad mágica. Por

lo tanto, el sentido de la construcción en los artistas latinoamericanos (o lo *geometrizante*, como quiere el crítico Jorge Alberto Manrique para los artistas mexicanos), es un factor que nos identifica con lo ancestral de América. De ahí que sea otra manifestación del sentido de *brasilidad* y de *latinoamericanidad* en nuestro arte. Lo anterior no demerita la influencia que recibió Brasil, por ejemplo, de Le Corbusier, Ozenfant, la Bauhaus, Max Bill, el constructivismo, el suprematismo de Gregori Warchavchik, así como del uruguayo Torres García.

Tanto los artistas mexicanos como los otros latinoamericanos estudiados en esta tesis, hicieron interactuar en sus lenguajes plásticos a diversos sistemas filosóficos, que dentro de la dinámica de sus procesos creativos les permitieron abrir nuevos puentes en la representación del sentir de la espiritualidad de sus pueblos y de su época respectiva, sustentándose en simbolizaciones sobre la identidad, anclada en los valores que exaltan el ser latinoamericano en su esencia sincrética y plural.

Así lo hicieron los muralistas mexicanos, que, siendo de los pocos creadores que llevaron la política al arte con éxito, como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, lo hicieron con tal ahínco y autenticidad, que lo político sirvió de fuente generadora de imágenes, además de un vehículo para incorporar nuevos procedimientos en la creación: la dinámica dialéctica en la actividad artística, que agilizó la transición de formas, atmósferas, contenidos e iconos entre las diversas fuentes, de las que partieron para la conceptualización de las obras. Ello favoreció el uso de transferencias de signos y símbolos de diferentes etapas históricas, las cuales se retroalimentaron en el espacio pictórico en función del desarrollo del discurso visual-teórico para armonizar la complejidad de temas tratados en las obras. Por tal motivo, la asimilación de la dialéctica materialista fue un instrumento que dinamizó la creatividad artística, porque permitió a los artistas jugar con el fenómeno de la transición histórica, con los elementos contradictorios de los sistemas ideológicos y culturales en confrontación (lo capitalista-socialista y lo religioso cristiano-prehispánico). Por ejemplo, Diego Rivera, a través de la aplicación de la dialéctica,

orientó su obra para dejar plasmado el proceso de desenvolvimiento histórico de México, haciendo confluír diferentes aspectos de la realidad, de la historia, de la política, de lo religioso y del arte en sus murales.

En su proceso creativo, Rivera trasladó la sustancialización del contenido de la historia, de los hechos, como síntesis de la realidad coyuntural del presente en su obra, y la conjugó con su momento histórico en lo popular, en lo político, en lo ideológico y en lo social. El resultado de esa relación lo asumió como una sola realidad: el ideal revolucionario de la lucha del proletariado. Pero dicha conjugación incorpora también la religiosidad del mexicano, cuestión que Siqueiros y Orozco abordaron, sólo que desde distintos ángulos: Orozco con lo trágico e irónico de la realidad, sustentado principalmente en lo popular, y Siqueiros con una síntesis, al concretar su volumetría sobre la realidad histórico-cultural de su época y de lo ancestral indígena, revalorándolas con el espíritu constructivo del arte.

En cambio, en Francisco Toledo la sustancialización se originó del traslado de lo ancestral mítico, a una figuración que se mueve entre la ironía y lo fálico, dentro de la sensación etérea del tiempo en el espacio pictórico. Rubem Valentim, por su parte, sustancializó del *candomblé* el sentido de *brasilidad* que vemos en su obra por medio de lo constructivo a partir de lo sacro, elemento que representa una significación connotativa del proceso de *transespiritualidad* en el arte latinoamericano.

Desde la perspectiva del movimiento rítmico acelerado en lo compositivo y estructural de la obra, Siqueiros es un gran maestro con una valiosa aportación: la poliangularidad del movimiento de la visión en el espacio pictórico. Mientras que Orozco, con su sentido espiral del movimiento, y con una continuidad temática e histórica, relaciona los hechos y sus contenidos para estructurar sus ideas e imágenes como una totalidad: la historia de México en la realidad de la tragedia afincada en lo popular. Orozco se asemeja a Rivera en el movimiento espiral circular de la dialéctica de la historia, pero difieren en el tratamiento de las ideas y en el

desarrollo del espacio, del color y las formas; con todo, ambos bebieron en la fuente de Cézanne, de las vanguardias artísticas europeas, del cristianismo, de lo precolombino, y ambos los hicieron interactuar con la realidad presente.

Rubem Valentim transitó por algo similar: estudió a Cézanne, abrevó en el constructivismo ruso y en el neoplasticismo, bebió en la fuente del universalismo constructivo. Todo lo asimiló y lo digirió para conjugarlo con sus culturas ancestrales, con el fin último de construir la composición de las obras.

Lo anterior me lleva a afirmar que los artistas mexicanos que se introdujeron en el proceso de *transespiritualidad* del arte, aplicaron la dialéctica en la actividad artística, y esto los llevó a jugar con las contradicciones del sincretismo religioso y cultural que distingue al país. De ahí que considere también a la *transespiritualidad* en el arte como un producto de la dialéctica, porque históricamente es producto del proceso dialéctico de mestizaje en nuestros países, desde la transfiguración étnica y cultural de las sociedades latinoamericanas a partir de las conquistas española y portuguesa, y hasta el siglo XX, con la transfiguración en el arte, que se presenta como otra síntesis. Como bien lo explicó el maestro Juan Acha:

*Hay síntesis o mestizaje en todo lo que produzcamos o hagamos [...] La necesidad de postular razonadas combinaciones o síntesis, mezclas o mestizajes estéticos, tomó conciencia en nosotros en los años veinte.*<sup>208</sup>

El mismo crítico y teórico se refiere a la Semana de Arte Moderno (1922) de Sao Paulo como una manifestación de esa síntesis en el contexto del modernismo, y menciona a varios artistas latinoamericanos que emprendieron esa búsqueda para lograr dicha síntesis, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Rufino Tamayo, Joaquín Torres García y Wifredo Lam. Sin embargo, como ya fue señalado, estas síntesis

---

<sup>208</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1994, p. 138.



logradas por artistas latinoamericanos son producto del proceso de *transespiritualidad* que se desencadenó en el arte de América Latina, aunque de forma aislada, por los diferentes artistas en el espacio y tiempo del siglo XX.

Reflexionando sobre José Clemente Orozco, cabe señalar que fue un pintor expresionista que trabajó fundamentalmente con la intuición y los instintos para proyectar su trazo contundente de líneas y formas, con una gran fuerza expresiva que venía estrechamente ligada al contenido de sus composiciones. Es notable cómo transfería y amalgamaba las imágenes con el contenido y la expresión, complementándose entre sí en la síntesis histórica que incorporaba en la composición de las obras, o cómo imbricaba y procesaba a su sensibilidad y espiritualidad con los elementos de la historia y de la realidad para proyectar la asociación de signos y símbolos que dejan la polivalencia de sus significados en la representación de la vida y de México en su tiempo y en la historia.

En Orozco se puede notar que lo religioso y espiritual fue una fuerza que moduló su expresión y su sentido de lo artístico frente a la historia, y que marcó el sentir de su visión, el ánimo de su simbología. Experimentó a menudo con distintos aspectos de la historia y la *antropofagia*, buscando en su desarrollo artístico una nueva significación de los símbolos propios de su cultura ancestral y de su realidad histórica, política y social. Así creó una obra plástica impregnada del influjo y de la metaforización que se desprenden de los arquetipos o reminiscencias arcaicas enclavadas en los sentimientos populares ante la violencia, la tragedia, la muerte, la demagogia y la opresión, la miseria y la soledad, la angustia y el miedo. De este modo concretó su crítica e ironía para la reflexión en la esperanza del ser.

Al igual que Valentim, Orozco tenía familiaridad con las matemáticas y la geometría. Ambos manejaron el sentido de la espiritualidad que viene de sus raíces culturales, de la religiosidad popular, de su tierra, con el objetivo de pronunciar aspectos de la identidad que revelen la nacionalidad o el sentido de *mexicanidad* o

*brasilidad*, respectivamente. Por lo tanto, ambos son ejemplos de la latinoamericanidad que distingue a nuestro continente.

Los muralistas mexicanos trabajaron con el espíritu de su tiempo, con la historia y la realidad política y social de México. Rivera supo ubicarse en su contemporaneidad y asimilar el pasado histórico de su país, así como la religiosidad de su nación para trastocar la cotidianeidad popular y otros aspectos de la sociedad en función de la ironía y su representación pictórica. De la misma manera, Orozco y Siqueiros partieron del fenómeno transitorio de la historia y la realidad, elementos clave de la conceptualización y transformación de las figuras en la composición para crear obras monumentales. Pero en Orozco se siente más fuerte ese carácter religioso, por la cantidad y tipo de metaforización que aplicó a los signos y símbolos religiosos, los cuales pueden identificarse tanto con la simbología cristiana como con la prehispánica, y además por las atmósferas metafísicas y místicas que manejó.

Los Tres Grandes del muralismo mexicano abarcaron los cimientos de la espiritualidad del ser y del tiempo en la transformación y transfiguración de la historia con la monumentalidad de sus obras. Como otros artistas latinoamericanos tratados en esta investigación, incidieron en la valoración de los antepasados históricos, utilizándolos como fuentes de la espiritualidad que permite la atribución de metáforas (en formas signos-símbolos) que reflejan la religiosidad del ser latinoamericano.

Orozco utilizó lo mexicano como símbolo del continente y logró universalizar su obra, a través del sentido trágico del ser humano, enraizado en la existencia y realidad de México. Pero Tamayo, Rivera, Toledo, Siqueiros, Mérida y Valentim, también se basaron en las raíces culturales prehispánicas y en la realidad de sus países, sólo que cada quien ubicó su propuesta artística con diferentes tipos de líneas, formas, imágenes y composiciones, lo cual muestra la diversidad de la creatividad en México y América Latina.

El universo de Orozco posee acción, movimiento y ritmo en transición, en constante transformación. Se trata de una idea cercana a Siqueiros, quien siempre buscó el desarrollo del movimiento en la composición, y que proyectaba con su técnica el nacimiento de una raza mestiza, a partir del sincretismo que provocó el encuentro de dos culturas. Orozco, en cambio, reflejó lo trágico de la historia y la realidad como ejes nerviosos de la vida de su país, criticando a la sociedad, señalando sus vicios y su podredumbre. Rivera, por su parte, expresó en su obra una visión del mundo en que la lucha de clases triunfa con base en la razón, la ciencia y la tecnología controlada por la mano del hombre. Junto a esta influencia del marxismo, hay en su obra una revaloración de las raíces culturales prehispánicas.

Al igual que Orozco, Rufino Tamayo representó la soledad como característica de la religiosidad del ser mexicano que nos hace intuir los misterios de lo sagrado. Sin embargo, ambos abordaron la soledad bajo ópticas diferentes. Orozco reveló la religiosidad del ser ante la violencia y la muerte, mientras que Tamayo ante lo mítico de la realidad cotidiana de México. En su obra, Tamayo redujo los objetos de la vida cotidiana a elementos plásticos esenciales. A través de líneas, colores y volúmenes, poetizó la realidad. En palabras de Octavio Paz: "Como lo señaló André Breton [...] el arte de Tamayo consistía en insertar la vida cotidiana en el ámbito de la poesía y el rito. O sea: arte de transfiguración."<sup>209</sup> Abstracción simbólica que tiene su fuente en el arte precolombino. Tamayo creó un lenguaje propio para privilegiar los mitos y el espíritu del ser mexicano que se eleva al cosmos.

Tanto Tamayo como Valentim abordaron el pensamiento mágico-mítico. Apropiándose de sus respectivas tradiciones, convergieron en un dibujo sintético, jugando con lo esencial, con la intuición y la reflexión a partir de lo local para construir en lo universal y evocar las sensaciones de las fuerzas primordiales. No es extraño que ambos modelaran círculos, cuadrados, planos y triángulos, elementos que metaforizan aspectos de la realidad ancestral.

---

<sup>209</sup> Octavio Paz, *Rufino Tamayo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, España, 1982, p. 21.

Con respecto a Francisco Toledo, este artista revaloriza lo nacional-indígena, orienta su identidad regional hacia el arte y revela en sus imágenes que los orígenes y los mitos tienen su razón de ser en lo cotidiano de la realidad, de la historia, porque están presentes en las reminiscencias que resaltan lo espiritual de América Latina. Por eso busca recrear en su obra lo intemporal de los mitos.

Los críticos Teresa del Conde y Antonio Espinoza, en el diálogo que sostuvieron hace diez años, destacan ese juego que el artista hace con la tradición de lo mítico-religioso en el arte<sup>210</sup>. Un juego que cae en lo lúdico de la sexualidad, en la transgresión de la imaginación para imbricar fragmentos de Eros y Tanathos dentro de una unidad: el ser ante sus instancias psíquicas. En lo mítico de la fertilidad, en lo erótico, asocia el humor con el juego fálico de la sexualidad ante la transgresión por el tabú. Ahí actúa dentro del proceso *transespiritual* del arte latinoamericano. Toledo recrea mitos y leyendas en su obra plástica, en un proceso creativo que se asemeja a Rubem Valentim cuando creaba sus altares, sus *totems* y objetos tridimensionales. Cuando contemplamos la obra de Toledo y la de Valentim, sentimos la presencia viva del mito. Por eso los críticos han llamado a estos artistas, chamanes, magos y místicos.

Sueños, leyendas, vivencias infantiles, mitos y ritos, han nutrido la obra de Francisco Toledo. Coincido con el crítico Antonio Espinoza, quien en un ensayo reciente se refiere al maestro juchiteco como "el autor de una de las obras más atractivas del arte mexicano, creador erótico y lúdico por excelencia. Hombre que ha construido y ha sabido alimentar su propio mito [...] aunque sea más bien un mestizo"<sup>211</sup> Toledo, en efecto, es un mestizo oaxaqueño que ha abrevado en una rica herencia cultural y se ha dejado influir por el inconsciente colectivo en su proceso creativo. Jung escribió:

---

<sup>210</sup> Teresa del Conde y Antonio Espinoza, "Diálogo sobre Francisco Toledo", en *Memoranda*, México, núm. 5, marzo-abril de 1990.

<sup>211</sup> Antonio Espinoza, "Francisco Toledo: el artista y el mito", en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, núm. 1198, 9 de septiembre de 2000, p. 8.

*El proceso creador [...] consiste en una vivificación inconsciente del arquetipo y en un desarrollo y conformación del mismo hasta su plasmación en la obra acabada. La conformación de la imagen primigenia es en cierto sentido una traducción al lenguaje del presente [...] Aquí radica la relevancia social del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época. Desde la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época.<sup>212</sup>*

El pintor guatemalteco Carlos Mérida conjugó en su obra diversas formas y estructuras prehispánicas con elementos abstractos y geométricos de las vanguardias artísticas. Su religiosidad y su apropiación de la herencia cultural maya lo inscriben en el proceso *transespiritual* del arte. La utilización de la geometría de sus raíces culturales lo acerca a Rubem Valentim, lo mismo que a Torres García y Rego Monteiro. Todos estos artistas recurrieron a la lógica de las matemáticas en la estructuración de sus obras y fueron sumamente rigurosos en la geometrización.

En el desarrollo de su actividad creativa, el cubano Wifredo Lam recurrió a la estilización de las figuras en lo esencial, al grafismo simbólico, la geometría, el cubismo, la estatuaria africana, los fetiches (con sus facultades mágicas y míticas), la cultura popular y las metáforas. Esto lo llevó a trascender el surrealismo, y a romper con la lógica para crear un ritual plástico cargado de espiritualidad, juego, humor e intuición. Entre las vanguardias extranjeras y sus raíces ancestrales, Lam realizó una obra plástica que revela la dualidad vida-muerte, lo sacro de nuestra existencia. Integró en su obra elementos anatómicos con motivos vegetales, animales y objetos del ambiente cultural, social y religioso.

---

<sup>212</sup> Carl Gustav Jung, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Editorial Trotta, Madrid, 1999, p. 74.

Valentim nunca realizó simbiosis entre animales, vegetales y seres humanos, sino que acudió a lo sacro, a los signos y símbolos del *candomblé*. Lam, en cambio, influido por la santería, rescató en su obra la naturaleza tropical autóctona de su patria y el legado africano. El maestro cubano se apropió de la figura del *fetiché*, para hacerlo convivir con la sensualidad del trópico, con las reminiscencias de los indios Ciboney y la racionalidad geométrica. Buscó, asimismo, representar el fenómeno del tiempo y la vida, como un retorno al origen, a lo primigenio, penetrando en lo *transespiritual*. La importancia que le dio a lo sacro es semejante a la de Mérida y Valentim.

### 6.3. LO SACRO

Durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, se crearon en América Latina obras artísticas que reflejaron el carácter sacro que impuso la Iglesia Católica desde las conquistas española y portuguesa. Pero en el siglo XX, el arte que incluye elementos sacros sufrió una alteración, pues fue procesado bajo otros parámetros. Los artistas realizaron este tipo de arte a través del proceso inconsciente que he denominado *transespiritualidad*, por el cual los artistas transfieren aspectos sacros y míticos de sus raíces culturales para transformar las figuras en el espacio pictórico, trascendiendo la academia y el eurocentrismo y desarrollando un arte nacional y latinoamericano partiendo de lo propio.

Rubem Valentim trabajó lo sacro a partir de la rica herencia del *candomblé*; utilizó el color en forma simbólica e impregnó a sus formas de emotividad y misticismo. En cuanto al sentido de finitud, como lo manejaron Nietzsche y Heidegger, se puede decir que Valentim se proyecta con esa angustia que lo lleva a la construcción, a la creación artística, para prolongar su ser como una respuesta frente a las negaciones de lo efímero, lo cual le hace trascender como creador. El goce estético lo orientó hacia la autorrealización como artista y ser humano; a través del arte pudo materializar sus deseos y sus obsesiones y llegar a una afirmación espiritual de su esencia humana.

Siendo un místico apasionado, Valentim buscó a través del arte conciliar lo sacro y lo profano, partiendo de los signos y símbolos del *candomblé* y de su espiritualidad como brasileño. Valentim nos dejó la herencia, como dijo Bené Fonteles, “de traducir concretamente, constructivamente, el sueño de religar nuestro sensorial cuerpo/arte con la sensitiva alma/divinidad”<sup>213</sup>

Desde su posición de místico creador, Rubem Valentim declaró que el arte del siglo XXI sería esencialmente religioso, porque el mundo se encontraba ya en las fronteras de la ruptura de velos. El sentir religioso es un factor que ha alimentado la sensibilidad y la imaginación de nuestros pueblos. Además, ha sido y seguirá siendo un motor del desarrollo de la creatividad en América.

La mayoría de los artistas latinoamericanos estudiados aquí asimilaron, digirieron y reprocesaron *antropofágicamente* la cultura occidental, y también acudieron a sus raíces culturales autóctonas, las revaloraron, y reactualizaron el sentir de la religiosidad del ser latinoamericano. Este proceso de transfiguración y transformación de variables de nuestra historia y cultura no es más que un proceso de *transespiritualidad*, plasmado en el desarrollo de la obra de arte de América Latina como un fenómeno de retroalimentación con la esencia de lo nuestro. De ahí la pluralidad de corrientes, ideas y formas de expresión que distinguen al arte latinoamericano.

#### 6.4. LO SACRO Y LA TRANSESPiritUALIDAD

No se puede afirmar que en América Latina haya existido una corriente artística mítico-religiosa que buscara deliberadamente la *transespiritualidad* en el arte. Pero, ciertamente, son varios los artistas latinoamericanos del siglo XX que, al

---

<sup>213</sup> Bené Fonteles, “Los primeros Valentims. La gente nunca lo olvida”, catálogo, Fundación Cultural del D. F., Brasil, septiembre de 1992, p. 1.

abreviar en sus propias raíces, las han rescatado y revalorado. Lo que hicieron los artistas latinoamericanos fue conjugar el sincretismo religioso con sus procesos creativos, en las actividades y funciones que entran dentro de la abstracción y simbolización. Todos ellos trasladaron el sentir de la espiritualidad latinoamericana hacia una nueva posición frente a las manifestaciones artísticas internacionales.

Aunque conscientemente no haya habido un movimiento *transespiritual*, como tampoco ningún manifiesto que lo sustentara, considero que este tipo de arte existe y que fue realizado inconscientemente por los artistas. El proceso por el que transitaron estos artistas es tan complejo que a veces es difícil de percibir. Por distraernos con la intuición y el goce poético y estético del acto creador, a menudo nos hace olvidarnos de cosas más profundas de éste. Nos hace falta ir más allá, ubicarnos en otra dimensión o realidad, "entrar en lo absoluto", como pedía Torres García.

Basados en la *antropofagia*, en la historia, en la teoría de los arquetipos *jungianos*, en las ideas sobre el acto y el proceso creativo, se puede concluir que en América Latina ha existido en el transcurso del siglo XX un arte *transespiritual*, proyectado por artistas que intuitivamente sublimaron aspectos de la rica herencia espiritual latinoamericana. Coincido con lo afirmado por el maestro Juan Acha, en el sentido de que las culturas estéticas de América Latina se han proyectado con lo mágico-religioso del ser de estas regiones desde la época precolombina, la colonia, las diversas repúblicas y hasta el siglo XX.

## 6.5 EL MITO, EL RITO Y LA TRANSESPIRITUALIDAD

Lo *transespiritual* latinoamericano en el arte vendría a ser el tránsito más allá en el tiempo y el espacio del sentir espiritual en las raíces culturales. Es como si los artistas estuvieran acudiendo a los mitos y ritos para incidir en el eterno retorno o volver al tiempo original. Esto es lo que buscan artistas como Rubem Valentim, Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Francisco Toledo, Torres García, Carlos Mérida,



Wifredo Lam, Rufino Tamayo y los propios muralistas mexicanos, al integrar reminiscencias arcaicas de nuestros pueblos en su obra. Todos ellos realizaron transformaciones que humanizaron la comunicación estética con el público. En el caso de Rubem Valentim, considero que popularizó aún más los arquetipos culturales de su patria.

Por eso considero que el rito y las reminiscencias arcaicas en nuestra América son otro factor que alimenta lo espiritual y mítico en el arte latinoamericano, ya que el artista se desdobra entre la intuición, los instintos y los elementos simbólicos de los arquetipos ancestrales para transferir el sentir de la religiosidad del pasado. Los artistas se apoyan en elementos de la identidad colectiva: los símbolos religiosos de sus raíces culturales, que nutren el sentido de pertenencia y recrean la memoria colectiva.

Da la impresión de que Rubem Valentim intentó aportar sugerencias plásticas al *candomblé* y propiciar su actualización, partiendo de lo visual en el plano de lo sígnico y lo simbólico. Parece que pretendía que el *candomblé* se convirtiera en un símbolo del arte brasileño, un estandarte de la negritud, de lo indígena y lo mestizo. Basado en los mitos y ritos del *candomblé*, Rubem Valentim abarcó lo espiritual del sentir brasileño en su arte, valoró la significación ancestral de sus raíces culturales, recreándolas artísticamente bajo la connotación de la religiosidad del ser brasileño y valoró la identidad con su sentimiento de *brasilidad*. Así, actualizó lo mítico artístico de sus antepasados en su arte y su espiritualidad transformando los signos y los símbolos del *candomblé*, por medio de los cuales motivó e incidió en nuestra valoración de la vida americana, que quizá sea un reflejo del romanticismo y del sentido mágico con que se muestran las sugerencias de nuestros símbolos arquetípicos, los cuales se manifiestan en la diversidad de los elementos sincréticos de la realidad actual de América Latina.

## 6.6. CONCLUSIONES GENERALES

Estas son las conclusiones a las que llegué después de realizar este trabajo de investigación.

En cuanto al término *transespiritualidad*, quiero señalar que es un proceso que descubrí en primera instancia durante el análisis de la obra y el desarrollo de Rubem Valentim, quien por tener incidencia en el uso y transformación de los signos y símbolos del *candomblé*, de elementos de sus raíces culturales en el contexto de la dinámica de su arte que abarca de los años cincuenta a los noventa en Brasil; me llevó a estudiar el carácter sígnico, religioso, mítico, mágico en su obra, por lo cual tuve la necesidad de reflexionar sobre el proceso de los mitos y ritos, para evaluar esos aspectos en la actividad artística de Rubem Valentim. Gracias al análisis a su proceso de creación, se puede demostrar el sentido de *brasilidad* en su obra.

En segunda instancia, el tener que relacionar a Rubem Valentim con otros artistas nacionales e internacionales (latinoamericanos y europeos), a fin de estudiar sus influencias y los contemporáneos que ayudaron a ubicar el contexto en que se desarrolla su arte, estimuló una serie de interrogantes en cuanto a la identidad y la cultura artística latinoamericana (presente y pasado). Esto fue una sugerencia de mi maestro Jorge Alberto Manrique, quien me orientó hacia la comparación de Rubem Valentim con otros artistas nacionales y extranjeros. Ahí comprobé y llegué a la conclusión de que Rubem Valentim, así como la mayoría de los artistas latinoamericanos estudiados en esta investigación, durante la actividad artística, se introducen inconscientemente en el proceso que he denominado: *transespiritualidad* en el arte latinoamericano, cuando transfieren el sentido religioso-sacro de sus antepasados a sus obras para hacerlo trascender en la creación artística. Esta cuestión me sorprendió al comprobar que las propuestas artísticas estéticas de tales artistas, también asumían un tipo de proposición en la semántica, en las formas y las ideas que tienen que ver con nuestra identidad nacional, y en lo global con Latinoamérica. Por lo tanto,

coincidían para conformar, a nivel continental, la manifestación de la *transespiritualidad* en el arte de América Latina en el transcurso del siglo XX.

La *transespiritualidad* en el arte es un proceso de traslado de elementos de un contexto a otro (en el tiempo), de articulación de una forma-contenido-significado a otro espacio-tiempo, para lo cual se tienen que traspasar sus fronteras histórico-místicas, y coadyuvar a transformar el contexto donde es reubicado en el arte, adecuándose en el fenómeno de la transición-transfiguración del espíritu de la época. Con esto contribuye en la modificación y definición de las nuevas estructuras, para lograr su trascendencia en una nueva realidad transitiva que descansa en los arquetipos. Además, proporciona a los artistas otras alternativas de simbolización en el procesamiento semántico conceptual de la obra.

Esta transferencia de elementos se realiza en el artista gracias a un proceso de sensibilización que lleva implícita la proyección de su espiritualidad, de sus sentimientos estéticos mezclados con las representaciones simbólicas del inconsciente: los arquetipos (de acuerdo con C. G. Jung). Por eso considero que la *transespiritualidad* en el arte es un proceso de conceptualización-simbolización en el arte latinoamericano del siglo XX, porque en realidad fue un fenómeno de introspección que conllevó la aglutinación analítica de diversas variables de la historia y la realidad de América Latina en el procesamiento de la creación artística, buscando lo nuestro para conceptualizar la concreción de la identidad cultural latinoamericana en el arte contemporáneo a través de la religiosidad del ser. Se trata de un proceso fenomenológico relacionado con el desarrollo de la identidad cultural nacional latinoamericana. Su procesamiento es un factor motivador, aglutinador de variables de diferentes contextos, extrapolador de elementos remotos (de los orígenes), conjugador, transformador, que descontextualiza y reconstruye una nueva realidad representada plásticamente, reactualizando el sentido de la religiosidad en el arte latinoamericano.

Con el término *transespiritualidad* no se desea simplemente crear un concepto histórico artístico que siga saturando la terminología en esta área de la cultura, sino más bien contemplar el análisis sobre el desarrollo histórico artístico de Rubem Valentim y de otros artistas latinoamericanos (estudiados en este trabajo) como un proceso en el que incursionan inconsciente y tácitamente con la manifestación de un arte *transespiritual* durante el siglo XX. Se pretende, a la vez, valorar su presencia desde que aparece en nuestra América Latina con las diversas transculturaciones internas que se suceden desde la época precolombina entre las propias comunidades indígenas hasta nuestros días. Así, es posible reflexionar sobre otra faceta, que en América no se ha estudiado, en cuanto a la aculturación y política impuesta por medio de los cabildos y los militares desde la conquista y la colonia. Con esto en la tesis se buscó detectar otra significación en la historia, en la cultura y el arte. Como por ejemplo, observar que la aculturación religiosa junto con la doctrina judeocristiana en el siglo XVI en México y en Brasil, da pie al sincretismo religioso en nuestros países. Pero en ese reacomodo y adaptación, los autóctonos realizan un proceso de *transespiritualidad*, porque transfieren aspectos de su religiosidad hacia la nueva cultura religiosa, como sucede con los retablos barrocos en los que participan indígenas, y como con la manifestación del sincretismo religioso que todavía persiste en el *candomblé* de Brasil. En este sentido, el barroco, con sus rasgos de identidad de las poblaciones o razas ocurrentes en América, es una muestra del resultado de cómo se desarrolla otro proceso *transespiritual* en el continente, como un proceso histórico artístico. O sea, en tanto proceso o hecho histórico, los artistas lo usan como método, como actitud en la creación que realizan.

Por lo tanto, un objetivo fue buscar desentrañar otro proceso que siempre ha estado latente en el desarrollo histórico y cultural de América desde la época precolombina, y que en el siglo XX activó una característica más de la cultura artística latinoamericana. Los artistas de América Latina, con la *transespiritualidad*, lo que hacen (como Rubem Valentim) es transportar reminiscencias de ese proceso ancestral, fenomenológico de la cultura histórica

religiosa artística precolombina hacia el arte del siglo XX en Brasil y en el resto de América. Y como la *transespiritualidad* es un proceso que tiene implícito actitudes o aspectos del mecanismo histórico, social, religioso en que recurrieron sus antepasados para solventar los efectos de las luchas internas entre los diferentes grupos de la comunidad indígena provoca en los artistas del siglo XX para ejecutar esta fenomenología en la práctica artística, revalorando sus raíces culturales ancestrales en el arte. Lo que realizan, en realidad, es un acto generado por los arquetipos ancestrales que se manifiestan en los artistas a través de las sugerencias del inconsciente como reflejos de la intuición y los instintos, y que se plasma en la creatividad artística. Y para ello se valen del sentido de religiosidad del ser humano, de su carácter espiritual orientado al arte.

Además el término *transespiritualidad* fue creado con el objeto de buscar agrupar a los artistas latinoamericanos que trabajaron o crean a partir de sus raíces culturales precolombinas; artistas que durante el proceso de creación trasladan elementos de los orígenes, los combinan, fusionan y transforman relacionándolos con valores de otras culturas y/o con la realidad contemporánea de nuestra América Latina. Así varios de los artistas aquí estudiados, que al trasladar aspectos religiosos-míticos (a través de los signos-símbolos del pasado) valoran nuestra cultura precolombina, transfieren aspectos de ella por medio de su sentir espiritual y de dicha simbología, para relacionarla con su presente histórico y el arte, y desarrollan un proceso de simbolización en la actividad artística que conjuga simbólicamente lo sacro prehispánico para transfigurar a las figuras y al espacio pictórico en las obras.

Por lo tanto, se consideró artista *transespiritual* al latinoamericano que, descendiente o no de sangre indígena, trabajó lo precolombino en su proceso de creación bajo esa metodología fenomenológica, y que logró trascender en la creación. El asunto no es si el artista es o no latinoamericano de nacimiento para ser *transespiritual* (como el caso de Alfredo Volpi), sino que tuvo que haber bebido durante su infancia y adolescencia de las raíces prehispánicas, o de las

reminiscencias de nuestra cultura ancestral, que se adquieren vivencialmente, consciente o inconscientemente, de la evocación arquetípica ancestral, y haber decidido trabajar con las raíces culturales indígenas de nuestra América, trasladándolas y transformando la realidad (su realidad) en la elaboración de las obras y al desarrollar aspectos del arte latinoamericano.

Por todo lo planteado, se puede concluir que la mayoría de los artistas latinoamericanos analizados en esta investigación contribuyen a crear el proceso de *transespiritualidad* en el arte de América en el siglo XX, que está ligado con el desarrollo de la identidad cultural latinoamericana partiendo de las artes.

Concluimos, además, que Rubem Valentim buscaba perfeccionar, a través del arte, un proceso de síntesis cognoscitivo y reflexivo, partiendo de los ángulos de la complejidad gnóstica de la actividad artística: lo mítico-religioso-mágico de la *transespiritualidad* en su desarrollo plástico. Para ello, conjuga pasado y presente por medio de los signos-símbolos del *candomblé*, tratando de abrir una ventana en el tiempo hacia esa apertura incierta que es el futuro; de allí que Valentim profetice que el arte del siglo XXI será religioso. Por esta causa buscó y proyectó los remanentes arcaicos de su Brasil, porque ahí el pasado sigue siendo el presente. Y al contemplar el pasado a través del *candomblé*, éste se hace presente y se repite (a través de los mitos). El artista utiliza al pasado como un componente esencial de la existencia del ser brasileño, subrayando su presencia en el arte, de tal manera que no se convierta en un pasado ausente, sino vivo y actual, como un rito y como un proceso en la creación artística.

Entonces, Valentim usa el pasado inmemorial del origen del brasileño como lo que es: punto esencial de la identidad de Brasil. Con esto pronuncia el sentido de *brasilidad* en su obra; de ahí que su arte remita a lo inmemorial del pasado brasileño, y rememore el tiempo pasado en el presente.

Valentim, al transferir aspectos de los ritos-mitos del *candomblé* en la elaboración de sus obras, se sumerge en un proceso de conceptualización y simbolización, buscando revivir y actualizar los mitos ancestrales de su pueblo. Se podría decir que aquí el carácter del arte debe expresar lo indecible por medio de la subestructura oculta del arte (de la que habla Anton Ehrenweig) y coadyuva a que la creación artística se presente como un pasaje o vehículo del mito.

Lo que sucede es que Rubem Valentim logró hacer una unidad, una síntesis íntegra de su vida y su arte con los mitos ancestrales de su tierra, donde armonizó lo específico individual y la esencia de sus raíces culturales, con su propia vida como un ente totalizador. El producto de esa síntesis fueron su obra plástica dentro del *sentido de brasilidad* y su personalidad compleja frente a la vida cultural del Brasil.

Valentim tenía muy claro que el ser humano, y en este caso el sector popular brasileño, requiere de ideas e ideales, de convicciones que den sentido a la existencia y lo pronuncien hacia la búsqueda de soluciones que le permitan superar la situación marginal en que vive. Entonces usa en sus obras los signos-símbolos del *candomblé*, para transmitir mensajes que le den sentido a sus vidas, pues, como menciona Jung: “La misión de los símbolos religiosos es dar sentido a la vida del hombre”.

Valentim siempre estuvo buscando que sus raíces culturales autóctonas trascendieran en el arte contemporáneo, como una forma de valorar el sentir brasileño, de valorar sus orígenes; con esto propició que el sentido de *brasilidad* en su obra se realizara en su expresión artística. Para ello tuvo que transitar y explorar por diferentes ángulos del conocimiento, como por ejemplo Platón, Pitágoras, la metafísica, sistemas de creencias religiosas, míticas, etnología y cultos secretos. También se nutre de las culturas europeas, orientales, indígenas y africanas, y realiza actos *antropofágicos* en su proceso de creación (algo parecido a lo que hizo Tarsila do Amaral en los años veinte y treinta). Sin

embargo, Valentim no busca enfrascarse en la *antropofagia*, sino que transita tácitamente por ella, con la necesidad de hacer trascender sus raíces culturales en la manifestación artística brasileña, y así desarrollar el sentido de *brasilidad* en su obra.

No hay duda de que la Semana de Arte Moderno (1922), junto con los demás movimientos artísticos de los años veinte y de las siguientes décadas en Brasil, le causan un gran impacto. Sin embargo, la *antropofagia*, se observa que lo influenció desde el aspecto del proceso *transespiritual* implícito en la propuesta de la *antropofagia* (al procesar lo externo basado en los mitos nativos). Debido a que Valentim utiliza actitudes que aluden a la *antropofagia* cuando devora, deglute, asimila y reprocessa la cultura occidental, resignifica a su cultura ancestral a través de su obra. Ahí interactúa entre los instintos, la intuición y la lógica reflexiva con su vertiente semiótica, para orientar tanto la introspección de su mundo interior como la reflexión de la realidad, de la vida y el conocimiento (del pasado y de la actualidad). Con la dinámica de ese proceso logra trascender el sentir de lo espiritual de sus antepasados al presente del arte contemporáneo, y comienza a concretar el fenómeno del proceso *transespiritual* en su obra artística. En ella sintetiza, transporta transformando en arte lo espiritual de sus raíces culturales, rebasa las fronteras de lo místico, religioso y mágico, traspasando los límites de sus orígenes, extendiendo sus dimensiones hacia nuevas áreas de lo humano en lo estético artístico. Valentim amplía sus fronteras (su presente en el arte) como si hiciera un rito para que lo atemporal marcara su presencia en el presente y se repitiera el mito de los orígenes, pero asociando el arte brasileño con la identidad en su obra. Ello implica una serie de procesos de transposición y transfiguración, lo que en términos espirituales sería como realizar una *transespiritualización* en el arte; y ésta manifiesta una extrapolación dimensional, espacial, temporal y signica del sentir espiritual de sus raíces ancestrales: su *brasilidad*.

Esta trascendencia de lo espiritual, signico, religioso, místico y mágico de sus antepasados, reconceptualizado en su arte, no es más que su sentido de



*brasilidad* proyectado por el proceso *transespiritual* en que incurre, ya que este último es consecuencia directa de la búsqueda en nosotros mismos, en nuestra cultura e historia, para detectar, palpar, experimentar y revivir remanentes de nuestra identidad, como oriundos de Brasil y de Latinoamérica.

Relacionando desde esta perspectiva a Rubem Valentim con artistas latinoamericanos como Wifredo Lam, Joaquín Torres García, Carlos Mérida, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Francisco Toledo; se encuentra que también ellos transitan en sus procesos creativos artísticos por contextos similares en lo referente a valorar sus culturas autóctonas en el arte (aunque partiendo de diferentes vertientes). Por ello, inciden igual, que Rubem Valentim, en la proyección tácita de un proceso de *transespiritualidad* en el arte en diversas partes de Latinoamérica, pues acudieron a la cultura precolombina para alimentarse de las fuentes autóctonas de América Latina, para vivificarla y procesar el pronunciamiento virtual (inconsciente) de un arte *transespiritual* latinoamericano en el siglo XX.

La *transespiritualidad* es la transición del fenómeno histórico en la vida del arte, porque proviene de las rupturas históricas que inciden en la actividad artística, pero asume el papel de proceso, método, ritual y actitud de transgresión ante la creación. También resume lo simbólico de la historia en el ángulo de lo sacro y mítico de nuestros países, lo cual se encuentra oculto en el desarrollo histórico, en las sugerencias de los arquetipos y en la memoria colectiva, para manifestar en el arte aspectos sagrados de la religiosidad latinoamericana. De ahí que lo sacro sea lo simbólico del tránsito de la historia a través de la transformación de lo popular cotidiano (con su carga religiosa) en el arte de América Latina.

Además, al reflexionar sobre los artistas mexicanos encontramos que cuando ellos se conjugan con sus raíces prehispánicas para crear sus obras plásticas, y las hacen trascender en sus murales y obras de caballete (o como

cuando en la música valoran a sus ancestros, como Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Pablo Moncayo o Carlos Chávez), lo que hacen es realizar ese proceso de *transespiritualidad* en el arte que los lleva a expresar su mexicanidad en la expresión artística, y si a esto se agregan los demás artistas de América considerados en este estudio, se puede concluir que en realidad lo que están proyectando a través de la *transespiritualidad* es el sentido de latinoamericanidad en el arte de nuestro continente. Este es otro punto que le da sustancia al concepto de Latinoamérica en el contexto de la identidad cultural, y muestra una de las formas de cómo seguimos desarrollando culturalmente la identidad latinoamericana.

Por otra parte, a través del análisis de los procesos creativos artísticos de los latinoamericanos, se pudo notar que la mayoría usan mecanismos y criterios, que coadyuvan a implementar una dinámica dialéctica hacia diferentes viabilidades en el desarrollo de las composiciones en sus obras, otro punto en que estos artistas convergen, instrumentando el proceso de *transespiritualidad* en el arte.

Llegamos a la conclusión que el sentido de *brasilidad* es el eje alrededor del cual converge y se desarrolla Rubem Valentim. El sentido de identidad latinoamericana es el otro eje clave en que coincide con los artistas de otros países, globalizando nuestro arte y nuestra problemática actual. En el sentido de *brasilidad*, de identidad nacional en la obra de Rubem Valentim y en los otros latinoamericanos, fui detectando la presencia de una serie de actitudes, criterios, procesos y signos-símbolos, que se nutren mutuamente y se transforman dentro de los terrenos de la religiosidad del ser latinoamericano, y que terminan desarrollando a la obra. Fenómeno que incide de manera similar entre estos artistas; como se ve en la decisión de acudir a sus propias raíces culturales, a lo local, a la naturaleza del trópico, para convertirlos en cimiento de la proyección de sus actividades; la mayoría de ellos penetró en los mitos y leyendas y en lo

geometrizante para realizar simbolizaciones y transformaciones en las que se siente la espiritualidad del latinoamericano.

Todos ellos revaloraron nuestra identidad, cultura, sincretismo, y, en general, nuestro sentir espiritual y religioso; esto sirvió de base en la actividad artística (en la mayoría de los artistas estudiados), para buscar y lograr la transformación y desarrollo de nuestro arte, dentro del proceso de *transespiritualidad*. Lo señalo como proceso porque fue un fenómeno continuo en el arte del siglo XX como en la historia de América desde tiempos remotos. Este proceso se puede visualizar artísticamente con la observación a la vida y obra de los diversos artistas de América Latina estudiados.

La mayoría de estos artistas latinoamericanos, a pesar de haber viajado a Europa y a Estados Unidos de Norteamérica para asimilar conocimientos y experiencias de las teorías del arte y de la plástica formal y conceptual de los artistas extranjeros, como Picasso, Cézanne, Klee, Mondrian, Dubuffet, etc., lograron deglutir y procesar la gran influencia que por lo regular se desprende hacia las corrientes artísticas externas. Gracias a que se acogieron a la riqueza espiritual, geométrica y mítica que pertenece a las raíces culturales de las distintas regiones de América Latina, usándolas como fuentes de la creatividad y desarrollo de sus obras en la identidad. Buscaron una forma de sentir y valorar la religiosidad de los mitos y ritos de sus antepasados, intentando una aproximación que les permitiera apreciar y representar aspectos de la esencia de la espiritualidad precolombina. Así llevan a cabo síntesis y transferencias de elementos de sus culturas ancestrales, haciendo transitar metáforas de los orígenes hacia el tiempo espacio del artista. El artista latinoamericano, al trabajar la religiosidad enraizada en la memoria colectiva, en la identidad, acude a los arquetipos ancestrales para recodificar los nuevos códigos simbolizados en las obras, y propiciar una serie de transformaciones en sus procesos creativos. Para ello transitan en la *transespiritualidad* del arte latinoamericano, porque traspasan las fronteras de lo religioso y lo histórico para adentrarse en la transfiguración del

espíritu de la época. Así configuran una nueva realidad transitiva en el arte, que descansa en la reactualización de los arquetipos. Esto les proporciona nuevas formas de simbolización, de incorporar al contenido práctico otro tipo de expresiones. Lo anterior propició que considerara yo sus obras como signos de la imaginación del siglo XX en América Latina. La manera de representar lo poético de nuestra identidad brasileña, mexicana, cubana, en fin, latinoamericana, en dichos artistas, logró nuevas formas de captar nuestras raíces culturales, nuestra realidad y nuestra historia; los artistas procesaron estos aspectos en sus obras para proyectar lo autóctono, y de este modo transitaron por el proceso de *transespiritualidad* del arte.

Mientras en Europa, desde el principio del siglo XX, la dinámica de las vanguardias artísticas continuó dando tendencias como el cubismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, neoplasticismo, etc., en América Latina se comienzan a asimilar y son integradas en el muralismo mexicano, la *antropofagia* brasileña, el universalismo constructivo, la geometría sensible, el neoconcretismo, y en otras acciones aisladas de variados artistas que trabajaron con sus raíces ancestrales, desplegando (inconscientemente) un arte que se genera bajo un proceso de *transespiritualidad* que resalta la identidad latinoamericana. Así lo hicieron Diego Rivera, Siqueiros, Orozco, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Rubem Valentim, Carlos Mérida, Torres García y Wifredo Lam, o como todavía lo sigue haciendo Francisco Toledo en México.

Me alegro que estos artistas latinoamericanos hayan incurrido en el proceso de *transespiritualidad* en el arte, y que no se quedaran en la alimentación global del flujo de información mundial, que normalmente contamina y dirige a la creatividad hacia un solo ángulo: la transculturación en el arte en América. Por eso se puede decir que estos artistas no se sometieron a la transculturación, sino que respondieron a sus propias necesidades de expresión, de acuerdo con las condiciones de realidad y riqueza histórica y ancestral arquetípica de sus naciones. Da gusto contar con sus aportaciones y saber que pronuncian aperturas

en el desarrollo del arte en América. Considero que tenemos que observar, gozar y asimilar sus obras y sus procesos creativos desde otra perspectiva, a partir de otra visión que nos permita captar, vivenciar el fenómeno de transición en la *transespiritualidad* del arte, ya que, a su vez, esto refleja simbólicamente la fenomenología de la historia de la transformación y el desarrollo de nuestra identidad actual, enriquecida por el origen, por nuestra ancestralidad y realidad.

Así como se da una transfiguración espiritual histórica en América Latina, con la conquista y la colonia española y portuguesa, y con el sincretismo religioso en el proceso de creación de estos artistas en el siglo XX, se realiza una transformación, un cambio de estructuración espacial y sígnica, una metamorfosis en la conceptualización de las obras. Cuando se apropiaron de las vanguardias artísticas europeas, las degluten y las imbrican con sus raíces autóctonas; y estas últimas las trasladaron a la actividad artística, introyectando en ellas valores ideológicos místicos de los sistemas de creencias de sus ancestros. Con esto se plantan en el proceso *transespiritual* del arte latinoamericano, al transferir a sus obras el sentido de espiritualidad de nuestra cultura, de nuestras raíces culturales, a través de su valoración, partiendo de los remanentes arcaicos de la religiosidad e identidad.

Estos análisis de los artistas latinoamericanos estudiados demuestran que la diversidad y complejidad del proceso de creación en el continente es producto de la personalidad de cada artista y de las especificidades de la realidad y el entorno natural del país de origen, de cómo cada quién crea y asume sus ideas y propuestas artísticas estéticas; lo que en conjunto presenta el pluralismo en el arte latinoamericano

De todo lo comentado sobre las diversas manifestaciones del arte en América Latina en el siglo XX, y de los procesos de creación de los artistas latinoamericanos analizados, se ha llegado a la conclusión que las ideas, fines y procesos que traen y desencadenan estos artistas, se dirigen a globalizar el

sentido de identidad latinoamericana. Sus resultados en el *Pau-Brasil*, en el muralismo mexicano, en la *antropofagia*, en lo constructivo, en los movimientos de rupturas, en lo geometrizable, en los neoconcretos, etc., todos ellos se reúnen para desembocar en el objetivo de valorar lo nuestro, y todos, menos los concretistas (que no contemplan la intuición con su dosis de espiritualidad, por su estética racionalista), van a integrar la generalización de un proceso *transespiritual* en el arte latinoamericano; ya que, en conjunto conforman diferentes formas de cómo se manifiesta la espiritualidad y religiosidad en la creación artística en las variadas regiones de América Latina. Éstas resumen y plantean la existencia en América de un factor común en la creación y las obras: la transferencia del sentir de la espiritualidad de lo ancestral autóctono por medio de la intuición, como en la geometría sensible, o el traslado del rito *antropofágico*, para deglutir lo exógeno, asimilar su fuerza, crear algo nuevo y trascender en la creación. Por eso considero que el proceso *transespiritual* en el arte reúne las interacciones de las especificidades particulares de los variados ángulos de los procesos creativos artísticos de los latinoamericanos bajo una misma estética: la comunión en lo propio para resaltar nuestro sentimiento de identidad latinoamericana. Ahí la *transespiritualidad* nos unifica, nos cohesiona, nos integra en el arte, en la cultura, en la identidad.

Es interesante advertir cómo todos los artistas latinoamericanos estudiados, plantean en sus obras un sentimiento social de defensa de las clases humildes, de los marginados descendientes de indígenas de nuestros países. Es una actitud solidaria de lucha por los vencidos y abandonados, y este sentimiento lo relacionan con lo sagrado de la identidad cultural, con lo local de nuestras particularidades étnicas, sociales, políticas, económicas, culturales y sincréticas, de las realidades que conforman el sentir de la religiosidad latinoamericana, y consecuentemente en sus procesos creativos, lo asocian con el presente y el pasado históricos, buscando nutrirse de la introspección personal en el presente para tratar de abarcar en su sentir los orígenes del ser latinoamericano, entregándose a la actividad artística con su identidad plural.

Como se desprende de los apartados dedicados al mexicano Francisco Toledo y al guatemalteco Carlos Mérida, ellos trasladaron la metodología maya de estructuración y concepción de las figuras antropomórficas (y en un cierto sentido, también el propio Wifredo Lam), como un proceso que les permite transfigurar las figuras-formas, transfiriendo elementos de la iconografía prehispánica. Mientras que Tarsila do Amaral, como *antropófaga*, extrae del pasado ancestral indígena el ritual *antropofágico*, porque ella no traslada formalmente la iconografía indígena, como lo hizo Carlos Mérida, pero sí transfiere un rito y lo incorpora en su proceso de creación. Sin embargo, considerando el criterio de Joaquín Torres García de que la geometría constructiva lleva intrínsecamente unida la intuición a lo espiritual de América. Y como Tarsila se incluye dentro de la geometría sensible, entonces dicha artista lleva espiritualmente en sí misma lo ancestral de América.

Por último, me quedo con una preocupación. Me parece increíble que después de todas esas manifestaciones tan importantes en el arte latinoamericano en el siglo XX, y con los brotes esporádicos y aislados de artistas que tácitamente se desarrollan en el proceso de *transespiritualidad* en el arte de América, todavía se siga importando e imitando al extranjero. Tengo la impresión de que no se han asimilado bien a la *antropofagia*, ni a los muralistas mexicanos, y menos aún a los demás movimientos artísticos latinoamericanos del modernismo. Ellos, que bebieron del Occidente y lo deglutieron con lo indígena de nuestras regiones para transformar y desarrollar ángulos del arte de América.

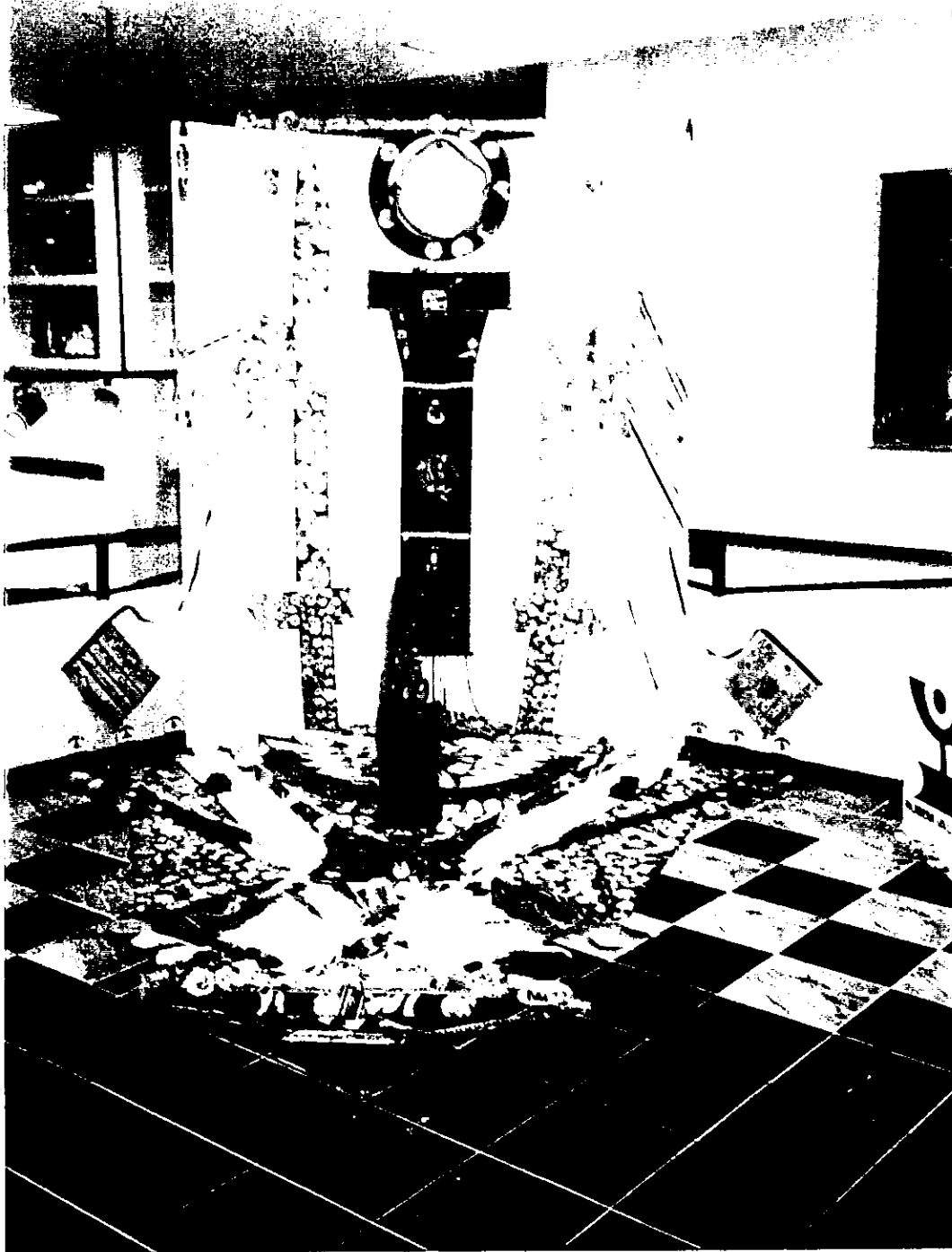


Ilustración 35



## DOCUMENTOS E ILUSTRACIONES

### I.- RUBEM VALENTIM (PERFIL BIOGRÁFICO)

Rubem Valentim nació el 9 de febrero de 1922, en Salvador, Bahía, Brasil.

“Nací en un *sobrado* (casa de dos pisos) con balcones de hierro, en la calle *Maciel de Baixo* No. 17, Distrito de la Sé. De padres pobres, fui el primero de los seis hijos. Me costó nacer y llevé muchas palmadas para llorar. En compensación empecé a gritar con fuerza no común, lo que asustó a los presentes. Al parecer fue mi primer grito de protesta contra la violencia. De los cuatro a los trece años, viví en la calle Futuro del *Tororó*, donde vivía gente de clase media y también gente muy pobre y humilde. Crecí tomando conciencia de las diferencias de clase, del dinero siempre escaso y de las injusticias que marcaban mi pequeño mundo. Jugué mucho en la calle. Mi mejor placer era llevar papagayos y hacerlo con gusto. Durante las fiestas juninas era un no-acabar de hacer globos de papel colorido, bien como altares de San Antonio decorados con recortes de papel chino y hojas doradas. Pero de todos mis encantos infantiles ninguno se comparaba al de hacer nacimientos. Mundo poético, popular, de color y riqueza imaginativas, que quedó en mí e influyó profundamente mi arte. Me perdía en la contemplación de las iglesias: el oro de los altares, las imágenes, el silencio, el olor del incienso y de las velas quemando *Cantochão* (canto religioso). Procesiones. La Navidad y la Pasión. Mi familia, católica de vez en cuando iba a ver un *caboclo* en un *candomblé*. Y allá iba yo penetrando en el universo fantástico del *candomblé*. El baiano, para su felicidad, es católico y animista. Conocí Arthur Come-Só, el pintor-decorador de paredes, hombre simple y serio. Trabajaba sin ayudantes, de ahí su apellido. Tres veces pintó nuestra casa: paisajes en la entrada, flores en la sala de visitas, frutas en la sala-comedor, los cuartos pintados de azul claro o rosa, con barras de flores. Con él aprendí la técnica de la pintura al temple. Cuando entré para el Colegio de Bahía, vivíamos en *Gamboá de Cima*, en casa alegre con el fondo hacia el mar. No fui alumno malo. Cumplía con mi deber de estudiar y me gustaba principalmente las clases de dibujo geométrico. Leía mucho. Novelas. Ganaba algún dinero vendiendo agujas y aceite para máquinas de coser. Luego en seguida trabajé en un notario de registro civil. Con 17 años hice servicio militar”.

- 1946        Se formó en Odontología por la Universidad de Bahía, pero ejerció la profesión por apenas dos años, atraído irresistiblemente por las artes plásticas.
- 1948        Inició su participación en el Movimiento Renovador de las Artes Plásticas en Salvador, liderado por la revista *Cuaderno de Bahía*, junto con Mario Cravo Jr., Carlos Bastos, Raymundo de Oliveira, Jenner

Augusto, Lygia Sampaio y de los escritores Wilson Rocha, Claudio Tavares y Vasconcelos Maia. Éste último lo presentó al pintor Aldo Bonadei, de quién recibió muchos consejos y estímulos para seguir pintando.

“Mi primer contacto importante con el arte contemporáneo ocurrió en 1948, en la exposición de artistas nacionales y extranjeros organizada por Marques Rebelo en la Biblioteca Pública de Salvador. Fui a verla varias veces, deslumbrado, perdido, chocado con aquel mundo fantástico y tan nuevo para mí. Renté una sala en un viejo *sobrado* de tres pisos, con balcón de hierro. Por la mañana dibujaba composiciones con botellas, latas, vasijas, vasos, jarras, *ex-votos* y cerámica popular. Elaboraba esquemas de color y valores. En la tarde, hacía investigaciones formales-libres, imaginarias. O iba al Museo de Arte hablar con José Valladares, que me prestaba libros y revistas sobre arte. Reproducía imágenes de un ancho libro sobre Cézanne, copiándolas al óleo, con valores en gris. *Con Cézanne aprendí a componer*. Hice copias también de Modigliani, Matisse, Braque, Picasso y Chagall. *A través de Klee comprendí la libertad de la expresión plástica y el valor fundamental de la imaginación creadora*. Siempre luchando para vencer las dificultades de la ejecución. Nunca fuí muy habilidoso-afortunadamente. Vivía con sacrificio, sin dinero”.

- 1949 Participó en el 1er. Salón Baiano de Bellas Artes con dos pinturas, una de ellas abstracta. Su participación en el Salón Baiano va hasta 1956.
- 1950 Integró con Mario Cravo Jr., Jenner Augusto y Lygia Sampaio La muestra *Nuevos artistas Baianos* patrocinado por el *Cuaderno de Bahía* y realizada en El Instituto Geográfico e Histórico.
- 1951 “Un día, en el taller, perdí la cabeza. Rompí los cuadernos de dibujo, destruí todos mis estudios, las telas, vacié los tubos de tinta, voltié los aceites de linaza, los solventes, rompí el caballete y los pinceles con martillazos. Salí del taller dejando detrás de mí parte de mi vida asesinada. Deambulé con dolor en el alma, odiando por primera vez la tierra que amo, lleno de rabia contra una sociedad en decadencia y mediocre. Fueron quince días de purgatorio, durante los cuales me perdí en las calles de Salvador. Un día desperté tranquilo. Reencontré el verde de los árboles, oí de nuevo el canto de los pajaritos, regresé a amar el azul de Bahía. A pie tomé el camino de regreso al taller. Sentí entonces una tristeza amarga, lloré de *saudade* de mis obras destruidas. Y nuevamente acepté mi destino. Con 50 cruzeiros regalados por mi hermano, compré material de pintura. Regresé a pintar”.
- 1953 Se titula en Periodismo por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bahía. Publica crónicas sobre el arte en el periódico.
- 1954 Realiza exposiciones individuales en el Palacio Río Blanco y en la Galería Oxumaré. En el sótano de esta última, instala su taller, donde se mantiene por varios años.

1955 Recibe el premio Universidad de Bahía en el VII Salón Baiano de Bellas Artes.

"Descubierto el arte negro-los signos-símbolos del *candomblé*: *Oxé de Xangô*, el hacha doble, en el mismo eje central, recreado por mí y posteriormente transformado en forma fundamental en mi pintura, *Xaxará de Omulú*, *Ibiri de Nana*, *Abebé de Oxum*, hierros de *Osañe* y de *Ogum*, *Pachoró de Oxalá*, los *pegis*, con su organización compositiva, casi geométrica, chaquiras, cuentas y collares coloridos de los *orixás*. En la pintura buscaba un lenguaje, un estilo para expresar una realidad poética, extraordinariamente rica, que me acercaba, para tornarla universal, contemporánea. Pacientemente hacía el traspaso de todo ese mundo para el plano estético".

1956 Integró la muestra *Artistas Modernos de Bahía*, en la Galería Oxumaré. Participó en la III Bienal de São Paulo y del V Salón Nacional de Arte Moderno de Río de Janeiro.

1957 Integró la muestra *Artistas de Bahía*, realizada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Se transfiere para Río de Janeiro.

1958 Se integró en la muestra *Ocho Artistas Contemporáneos*, que inaugura la Galería Macunaíma, de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los demás expositores son Inimá, Benjamín Silva, Abelardo Zaluar, Doménico Lazzarini, Ernani Vasconcelos, Carlos Magano y Ubi Bava. Profesor-asistente de Carlos Cavalcanti, en la plaza de historia del arte en el Instituto de Bellas Artes.

1959 Participó de la V Bienal de São Paulo y del VII Salón Nacional de Arte Moderno en Río de Janeiro.

1960 Participó en el IX Salón Nacional de Arte Moderno, recibiendo el certificado de distinción del jurado y el premio Federación Nacional de Industrias.

1961 Se casó, el 25 de marzo de 1961, con Lucía Alencastro, arte-educadora y una de las fundadoras, con Augusto Rodríguez, en 1948, de la Escuelita de Arte del Brasil. Realiza exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo y en la Petite Galerie. Compartió con Milton Dacosta el primer premio del Salón promovido por la Petite Galerie entre sus expositores. Participa de la VI Bienal de Sao Paulo y del X Salón Nacional de Arte Moderno, en Río de Janeiro.

1962 Realizó individual en la Galería Relieve, en Río de Janeiro, que le dio el premio de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte por la mejor exposición del año. Participa del Salón Paulista de Arte Moderno, en el cual es premiado con medalla de oro: del XI Salón de Arte Moderno, en Río de Janeiro, recibiendo el premio viaje al exterior, y de la Bienal de Venecia. Se integra en dos colectivas, en la Galería Relieves y en la Casa del Brasil en Roma, esta última reuniendo los

- artistas de la representación brasileña a la Bienal de Venecia.
- 1963 Participó de la VII Bienal de Sao Paulo. Viajó a Europa. Antes de vivir en Roma, a partir del 31 de marzo 1964, vivió en Bristol, Inglaterra, acompañando a su mujer, becada por la *Bath Academy of Art*. en Londres. En Europa realiza viajes por diversos países, interesándose por museos de arte negro y de antropología.
- 1965 Exposición individual en la Casa del Brasil, en Roma. Participa de muestra internacional *Alternative Attuali/2*, en Aquila, Italy.
- 1966 Participó del *1er. Festival Mundial de las Artes Negras*, en Dácar, en Senegal, con doce pinturas realizadas en Roma. Regresa al Brasil en septiembre y participa de la Ia. Bienal de Bahía, en Salvador, reuniendo 29 pinturas en sala especial, de las cuales 21 realizadas en Roma. El jurado le concedió el premio especial por su contribución a la pintura brasileña.

“Con el peso de Bahía sobre mí- la cultura vivenciada- con la sangre negra en las venas- el atavismo - con los ojos abiertos para lo que se hace en el mundo- la contemporaneidad- creando mis signos-símbolos, busco transformar en lenguaje visual el mundo encantado, mágico y probablemente místico que fluye continuamente adentro de mí. El abstracto viene de la tierra, tan ligado que soy al complejo cultural de Bahía. Partiendo de esos datos personales y regionales, busco un lenguaje auténtico para expresarme plásticamente. No tengo ambiciones vanguardistas, o mejor, no quiero ser un eterno profesional de las vanguardias”.

- 1967 Exposición individual en la Galería Bonino, en Río de Janeiro. Se integra a las muestras *VII. Resumen del Arte/Periódico del Brasil*, en el Museo del Arte Moderno en Río de Janeiro, y *Artistas Abstractos y Geométricos* en la Galería Macunaíma. Invitado a enseñar pintura en el Instituto Central del Arte en la Universidad de Brasilia, se transfiere para la capital federal. Realiza individual en el Hotel Nacional, en Brasilia y participa de la IX Bienal de São Paulo recibiendo uno de los premios Itamaraty.
- 1968 Participa del IV Salón de Arte Moderno del Distrito Federal en Brasilia.
- 1969 Participa del *Panorama del Arte Actual Brasileña*, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, y de la X Bienal de São Paulo, reuniendo, en sala especial, 12 objetos emblemáticos. Integra, con Waldemar Cordeiro, la representación brasileña a la 1ª. *Bienal Internacional de Arte Constructiva en Nuremberg, Alemania*.

“Nunca fuí concreto. Tomé conocimiento del concretismo a través de amistades personales con algunos de sus integrantes. Pero luego percibí, por lo menos entre los paulistas,

que el objetivo final de su trabajo eran los juegos ópticos y eso no me interesaba, *mi problema siempre fue contenidístico (la impregnación mística, la toma de conciencia de los valores culturales de nuestro pueblo, el sentir brasileño)*. Claro, mismo no habiendo participado del concretismo, percibí entre sus valores la idea de la estructura que se adecuaba al carácter semiótico de mi investigación plástica. Pero puedo decir *que siempre fui un constructivo*".

- 1970 Realizó individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, exponiendo 31 objetos-emblemas y relieves-emblemas. Participa de la IIª Bienal de Medellín, Colombia, y se integra a la colectiva de artistas plásticos de Brasilia en el Consejo Británico.
- 1971 Realizó individual en la Galería Documenta, en São Paulo. Participa de IX *Resumen del Arte/Periódico del Brasil*, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y de la Muestra *Arte Moderno en los salones oficiales*, en el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1972 Participó en la Iª *Exposición Internacional de Pintura Contemporánea* que realizó el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, en Santiago, durante reunión de la Unctad III, y de las colectivas *Arte Brasil Hoy-50 Años Después*, en la Galería Collectio, São Paulo, y *Prototipos y Múltiplos*, en la Petite Galería, en Río de Janeiro. Realiza su primera obra pública: un mural de marmol, con 120 metros cuadrados, para el edificio -sede de la Novocap en Brasilia.

"Es una de las obras públicas más dignas que he visto -despojada y silenciosa. Todo él realizado en marmol, tiene la serenidad y altivez de las obras clásicas. Manteniendo rigurosamente la coherencia con toda su obra anterior, Valentim no se limitó a cuidar del área restricta del mural. Creó un ambiente, implantando sus signos. También en el piso de piedras portuguesas y construyendo un pequeño lago junto al mural, que lo refleja".

- (Frederico Morais, 1975).

- 1973 Realiza individual en la Galería Ipanema, en Río de Janeiro. Participa de la XII Bienal de São Paulo, siendo premiado con adquisición, y del 1er. Salón Global de Primavera, en Brasilia, en el cual recibe premio de viaje para Europa. Se integra en la colectiva *21 años del Salón Nacional*, en la Galería IBEU, en Río de Janeiro.
- 1974 Expone en la Galería Puerta Del Sol, en Brasilia, la serie de serigrafías reunidas en el album *Logotipos poéticos de la cultura brasileña* - Integra a la muestra *Acervo del Arte Brasileño del Museo de Ontario-Canadá*, presentada en los museos del arte moderno de Río de Janeiro y São Paulo. Aécio Andrade realiza el corto-metraje *Rubem Valentim y su obra semiológica*.
- 1975 Realiza individuales en la Fundación Cultural del Distrito Federal, en Brasilia y en la Bolsa de Arte de Río de Janeiro. Se integra a la

- Exposición de Artes Plásticas Brasil-Japón*, que circuló por diversas ciudades japonesas y participa del *Panorama del Arte Actual Brasileña* (objeto), recibiendo el premio Museo de Arte Moderno de São Paulo. Frederico Morais realiza el audio-visual *Rubem Valentim*, con fotografías de Luis Humberto y declaraciones del artista.
- 1976 Realiza individuales de serigrafía en el Palacio de las Artes, en Belo Horizonte, y en el Museo de Arte y Cultura Popular en la Universidad Federal de Mato Grosso, en Cuiabá. Participa de la Bienal Nacional de São Paulo, con 12 pinturas de la serie: *Emblemas poéticos de la cultura afro-brasileña*, recibiendo el primer premio. Publica el *Manifiesto aun que tardío: declaraciones redundantes, oportunas y necesarias*.
- 1977 Participa de la XIV Quadrienal de Roma, y del II Festival Mundial de las Artes Negras, en Lagos Nigeria, de la *Visión de la Tierra*, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, del IV Encuentro Nacional de Artes Plásticas, en Goiania, de la XIV Bienal de São Paulo, en la sección *El muro como soporte de obras*, con la instalación *Templo de Oxalá*, compuesta por 14 relieves y 20 objetos-emblemas, y de la muestra *Proyecto Constructivo Brasileño en Arte - 1950/1962*, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, y la Pinacoteca de São Paulo.

Crea un Centro Cultural que lleva su nombre, con el objetivo de *buscar y definir una visualidad brasileña*. En el documento de fundación, Valentim dice que "el Centro Cultural dará énfasis a las manifestaciones artísticas y culturales ligadas a nuestras tradiciones, encaradas dinámicamente. Será un centro de cultura resistente, aglutinador de los flujos e influjos venidos de todo el Brasil. Debatiremos el arte brasileño sin dogmatismos o sectarismos, pero vamos ver si es viable una teoría del arte brasileño". Barreras burocráticas dificultaron la concretización del proyecto.

- 1978 Realiza individuales en la Galería Bonino y en la Fundación Cultural del Distrito Federal. Participa de la muestra *América Latina: Geometría Sensible*, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, totalmente destruido por un incendio.
- 1979 Participa del *Panorama del Arte Actual Brasileño*, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Realiza en concreto aparente, escultura con 8.5 metros de alto, instalado en la Plaza de la Sé, en São Paulo, definida por el artista como *marco sincrético de la cultura afro-brasileña* y como *símbolo de la cultura mulata*. Realiza para la Casa de la Moneda en Brasil, por indicación de una comisión de críticos, cinco medallas (oro, plata y bronce) en las cuales recrea símbolos afro-brasileños.

- 1980 Realiza exposición individual en la Fundación Cultural del Distrito Federal, en Brasília.
- 1981 Se integra en la muestra *Arte Transcendente*, en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.
- 1982 Participa de la *Iª Exposición de Arte Latino* en Recife. Pasa a dividir su residencia entre Brasília y São Paulo.
- 1985 Participa de la muestra *Tradicón y Ruptura -Síntesis del Arte y Cultura Brasileñas*, en la Fundación Bienal de São Paulo. Se integra a la colectiva *Pintura Brasileña Actuante*, en el Espacio Cultural Petrobrás, en Río de Janeiro.
- 1986 Muestra conjunta con Athos Bulcão, Galería Performance, Brasília.
- 1988 Exposición individual en la Galería Versailles, en Río de Janeiro. Participa de la muestra *La mano afro-brasileña*, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo.
- 1989 Réplica de objetos-emblemas de Rubem Valentim son mostrados en el desfile de la Escuela de Samba Unidos de Tijuca, en Río de Janeiro, que tuvo por tema *De Portugal a la Bienal en el país del Carnaval*.
- 1990 Realiza individual de pinturas y dibujos en la Galería Letra Viva, en São Paulo. Se integra a la colectiva *La estética del candomblé*, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo. Participa con serigrafías del Circuito Paulista de Arte Contemporáneo de São José del Río Preto, Baurú, Campiñas y Ribeirao Preto.
- 1991 Realiza individuales en el Instituto Brasileño-Americano, en Washington y Galería del Sol en São José de los Campos. Muere en São Paulo en 30 de diciembre de 1991.

"El Cargó el peso de sus osadías, sangró en el corte de sus sueños, pero dejó -a nuestros ciudadanos -una herencia de belleza, de fé muy brasileña, de fuerza y persistencia. Y continua afirmando: afuera del quehacer no hay salvación".

(Lúcia Valentim, 1992)

- 1992 Conmemorando el primer aniversario de la muerte del artista, son realizadas las siguientes muestras: *Los guardianes del símbolo* y *Axé en la Plaza de la Sé*, en el Museo de Arte de Brasília, *El soplo inicial*, en la Galería de Arte de la E.C.T., *Forma y Color Esencial*, en la Casa de la Cultura de América Latina, *El Templo de Oxalá*, en el Palacio Itamaraty, *Yo busco la claridad, a la luz de la luz*, en el Espacio Cultural Rubem Valentim, en la Universidad Holística, todas en Brasília, y aun *Altars emblemáticos*, en la Pinacoteca de São Paulo, y *Bahía - emblemas y magia* en el Memorial de América Latina, en São Paulo, y serigrafías en el Museo Nacional de la Estampa, en México, D.F.
- 1993 Individuales de Serigrafía, en el Museo de Arte de la Universidad Federal de Ceará, en Fortaleza, y de objetos y relieves emblemáticos

en el Museo de Arte Moderno de Bahía, en Salvador, en Homenajes a los participantes del III Conferencia Ibero-Americana de Jefes de Estado y del Gobierno. Se integra con Athos Bulcão y Tomie Ohtake en la muestra *Triángulo*, en el Espacio Cultural 508SUR, en la Fundación Cultural del Distrito Federal, en Brasília.

Tomado de *Construcción y Símbolo*, catálogo de la exposición de Rubem Valentim, realizada en el Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, del 13 de enero al 6 de marzo de 1994.

Curaduría: Frederico Morais.

(Traducción al español por María Helena Leal Lucas).



## II.- MANIFIESTO AUNQUE TARDÍO: DECLARACIONES REDUNDANTES, OPORTUNAS Y NECESARIAS.

Pensamientos del artista expresados a lo largo de su vida de trabajo, en entrevistas, declaraciones, textos y charlas.

### **Libertas quae sera Tamen**

*Bahía, Río, São Paulo, Brasília*

*Enero 1976.*

*Mi lenguaje plástico-visual-signográfico está ligado a los valores míticos profundos de una cultura afrobrasileña (mestiza-animista-fetichista). Con el peso de Bahía sobre mí - la cultura vivenciada; con la sangre negra en las venas -el atavismo; con los ojos abiertos para lo que se hace en el mundo-la contemporaneidad; creando mis signos - símbolos, busco transformar en lenguaje visual el mundo encantado, mágico, probablemente místico que fluye continuamente dentro de mí. El sustrato viene de la tierra, siendo yo tan ligado al complejo cultural de Bahía: ciudad producto de una gran síntesis colectiva que se traduce en la fusión de elementos étnicos y culturales de origen europeo, africano y amerindio. Partiendo de esos datos personales y regionales, busco un lenguaje poético, contemporáneo, universal, para expresarme plásticamente. Un camino dirigido hacia la realidad cultural profunda del Brasil - para sus raíces-pero sin desconocer e ignorar todo lo que se hace en el mundo, siendo eso por cierto imposible con los medios de comunicación de que ya disponemos, es el camino, la difícil vía para la creación de un auténtico lenguaje brasileño de arte. Lenguaje plástico-verbal-visual-sonoro. Lenguaje plurisensorial: El Sentir Brasileño.*

*Un lenguaje universal, pero de carácter brasileño con elementos de diferenciación de las varias, complejas y creadoras tendencias artísticas extranjeras, favorable al intercambio cultural intensivo entre todos los pueblos y naciones del mundo; consciente de que las influencias son inevitables, necesarias, benéficas cuando ellas son vivas, creadoras. Estoy, por lo tanto, contra el colonialismo cultural sistemático y el servilismo o subservilismo incondicional a los patrones o modelos venidos de afuera.*

- *El Arte es un producto poético cuya existencia desafía el tiempo y por eso liberta al hombre. Eso me afecta de manera total porque soy un individuo tremendamente inquieto y sustancialmente emotivo. Tal vez, precisamente por eso busco ávido en el lenguaje plástico visual que uso, un orden sensible, sustancial, estructurado. La geometría es un medio. Busco la claridad, a la luz de la luz. El arte, es tanto una arma poética para luchar contra la violencia como un ejercicio de libertad contra las fuerzas represivas: el verdadero creador es un ser que vive dialécticamente entre la represión y la libertad.*

*El Tiempo es mi gran preocupación-una de mis angustias es ver llegar el tiempo final sin poder realizar todo lo que imaginé. Se nace en conflicto con el mundo y/o lo enfrentamos y lo deglutimos o perecemos. Creo que los artistas o Sensitivos, obviamente, resultan de eso y de la manera específica como reaccionan, crean esa cosa que se convenció llamar arte o como*

quieren actualmente, anti-arte, resulta lo mismo-y desafían el tiempo, esta es su mayor preocupación ya que lo ve fluir irse, además aproximarse a la muerte. Sintiendo en la carne una triste soledad, hice del quehacer mi salvación. Artista liberto, libertador, hago mis ejercicios plástico-visuales, luchando con todas mis fuerzas para ser más humano, más tolerante en esta época de insólita violencia.

- Todo lo dicho arriba es mi pensamiento desde hace 20 años. Hoy veo con satisfacción que artistas creadores maduros y jóvenes inquietos se regresan, buscan, toman conciencia más profunda de la cultura de base, de las raíces culturales de la Nación Brasileña. Ese mundo mítico y místico, poético, a veces ingenuo, puro y profundo porque está entrañado en los orígenes del ser brasileño. Transponer creando, en el plano del lenguaje y dar el salto para lo universal, para la contemporaneidad de toda Poética, sin recurrir a intelectualismos estériles, es que es el X del problema.

La iconología afro-amerindia-nordestina-brasileña está viva. Es una enorme fuente-tan grande como el Brasil -y debemos en ella beber con lucidez y gran amor. Porque peligros existen: como el modismo; las actitudes inconsecuentes, inauténticas; los diluidores con más o menos talento, más o menos honestidad, poca o mucha habilidad, siendo que los más habilidosos y vacíos son los más dañinos porque son generadores de equivocaciones; las violentaciones caricaturescas del folcklore y de lo genuino; las famosas "estilizaciones" provincianas del fácil pintoresco que llevan a un subkitsch tropicalizado y al efectismos subdesarrollado.

- Actualmente mi arte busca el Espacio: la calle, la carretera, la Plaza - los conjuntos arquitectónicos-urbanísticos. Aun estoy por la síntesis de las artes: camino para la humanización de las comunidades. Integración arte-ecología-urbano-arquitectural. ¿Cómo podré realizar eso? Dejo la pregunta, cuya respuesta podrá quedar solamente en prototipos.
- Intuyendo mi camino entre lo popular y lo erudicto, la fuente y el refinamiento -y después de haber hecho algunas composiciones, ya bastante disciplinadas, con ex-votos, pasé a ver en los instrumentos simbólicos, en las herramientas del candomblé, en los abebés, en los paxorós, en los oxés, un tipo de "habla", una poética visual brasileña capaz de configurar y sintetizar adecuadamente todo el núcleo de mi interés como artista. Lo que yo quería y sigo queriendo es establecer un design (RISCADURA BRASILEÑA), una estructura apta para revelar nuestra realidad -la mía, por lo menos -en términos de orden sensible. Eso se tornó claro hacia 1955-56 cuando pinté los primeros trabajos de la secuencia que hasta hoy, con todos los nuevos seguimientos continúa desdoblándose.

No perteneciendo o no afiliándome a ninguno de los movimientos o corrientes artísticas de las muchas que surgieron y aparecen en el extranjero y que aquí llegaban y llegan y son más o menos diluidos -tengo la impresión de que creé y construí una estructura totémica, un ritmo, una simetría, una emblemática, una heráldica, un hieratismo, una SEMIÓTICA/SEMILOGÍA NO VERBAL, VISIBLE. Eso todo partiendo de las formas vivas del habla no verbal de nuestro pueblo, de una poética visual brasileña, de la iconología

*afro-amerindia-nordestina. Mientras muchos de nuestros artistas creadores se volteaban para los Ismos internacionales, cosmopolitas, yo defendía (ni siempre comprendido u oído) una toma de conciencia cultural de la Nación Brasileña, del Pueblo Brasileño. Yo defendía y hablaba sobre la cultura del Nordeste, sobre la Cultura del Indio, la Cultura Negra (y mulata, mestiza y cabocla), yo defendía el barroco como un producto de nuestra creatividad mulata, yo defendía un sentir brasileño manifestado en las carrancas del Río San Francisco, en los ex-votos, en la cerámica popular, en los signos litúrgicos de los rituales afrobrasileños, en la xilografía del cordel, en los humildes e inventivos juguetes populares. Pensaba y sigo pensando que Brasil tiene que hacer un arte mestizo como la de Aleijadinho, como la de los santeros y herreros de Bahía. Reconozco que soy un obsecado por una cultura genuinamente brasileña, a pesar de la monstruosa aldea Global. Yo no nací en Europa (obvio), no tuve educación europea. No soy punhos de rienda, no nací para ser diplomático. No soy bien nacido, por lo contrario, soy un hombre áspero y agresivo, soy un hombre desesperado que busca la Divinidad, el Ser de los Seres. Así lo que yo tenía para arraigarme era el Brasil.*

- *Mi arte tiene un sentido monumental intrínseco. Viene del Rito, de la fiesta. Busca las raíces y podría reencontrarlas en el espacio, como una especie de resocialización del arte, perteneciendo al pueblo. Es la misma monumentalidad de los totenes, punto de referencia de toda la tribu. Mis relieves y objetos piden fundamentalmente el espacio. Me gustaría integrarlos en espacios urbanísticos, arquitectónicos, paisajísticos.*
- *Mi pensamiento siempre fue resultado de una consciencia de tierra, de pueblo. Yo vengo pregonando hace muchos años contra el colonialismo cultural, contra la aceptación pasiva sin ningún análisis crítico, de las formulas que nos vienen del exterior-en revistas, bienales, etc. Y a favor de un camino direccionado hacia las profundidades del ser brasileño, sus raíces, su sentir. El arte no es apanágio panfleto de ningún pueblo, es un producto biológico-vital.*

*Yo pienso que la nación brasileña continúa. Por eso trato siempre en términos del pueblo brasileño. Estoy consciente de que los sistemas políticos pasan, los problemas económicos son sustituidos por otros, la dialéctica de la existencia es un hecho. Por lo tanto, esas cosas son efímeras si nosotros las encaramos en términos de perenidad del pueblo, de continuidad de Nación, de continuidad histórica, en el tiempo y en el espacio. Como decía Rui Barbosa (la cita no es literal), un pueblo puede ser dominado económicamente, su territorio puede hasta ser ocupado y conquistado por las armas. Pero lo que él no puede hacer es entregar su alma, su sentir, su poética, su razón de ser. Si esto aconteciera él dejará de existir históricamente como Nación, como pueblo. Así yo pienso que en Brasil, hoy, tenemos que defender nuestra alma. Es lo que hago, transponiendo todo ese sentir, esta poética, para un lenguaje contemporáneo, evitando caer en las cosas caricaturescas, en los tropicalismos en el nefasto kitsch, como tantos otros artistas brasileños.*

- *Concluyendo, me gustaría citar un párrafo escrito por el crítico Mario Pedrosa para el catálogo de mi exposición individual en la Galería Bonino, realizada en julio de 1967, en Río: "Hay algo de antropofágico en su arte, en el sentido oswaldiano-ser producto*

de degluciones culturales. Al transformar fetiches en imágenes y signos litúrgicos en signos abstractos plásticos, Valentim los desenraiza de su terrero y cargándolos de más y más de una semántica propia, los lleva al campo de la representación por así decir emblemática, o en una heráldica como dijo el profesor Giulio Carlo Argan (Italia, 1965). En esa representación los signos ganan en universalidad significativa pero en esa misma medida pierden en su carga original mágico-mítica. El artista mismo proyecta abandonando también la fatalidad de la tela, organiza sus signos en el espacio, tallados como emblemas, escudos, broqueles, estandartes, barandales de una insólita procesión tal vez de un misticismo religioso sin iglesia, sin dogmas, a no ser la eterna creencia en las razas y en los pueblos oprimidos, en el devenir del milenio, en la fraternidad de las razas, en la ascensión del hombre”.

Manifiesto *Aunque Tardío...*, escrito por Rubem Valentim y publicado en 1976, en Brasil. Traducción al español por María Helena Leal Lucas.

### III.- OBRAS DE RUBEM VALENTIM

Ilustración No. 1 Título: *PAISAJE*

Año: 1949  
 Técnica: Óleo s/madera  
 Medida: 26 X 34 cm.  
 Colección Lucía Valentim, D. F. Brasil

Ilustración No. 2 Título: *PINTURA*

Año: 1956  
 Técnica: Óleo s/tela  
 Medida: 60 X 46 cm.  
 Colección núcleo de artes del Desenbanco, Bahía – Brasil

Ilustración No. 3 Título: *COMPOSICIÓN*

Año: 1957/59  
 Técnica: Óleo s/tela  
 Medida: 70 X 50 cm.  
 Colección Lia Bicca , Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 4 Título: *COMPOSICIÓN*

Año: 1962  
 Técnica: Óleo s/tela  
 Medida: 100 X 73 cm.  
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 5 Título: *PINTURA 28*

Año: 1965-1966  
 Técnica: Temple s/tela  
 Medida: 100 X 73 cm.  
 Colección Joao Sattamini, Río de Janeiro – Brasil

Ilustración No. 6 Título: *PINTURA 6*

Año: 1964  
 Técnica: Temple s/tela  
 Medida: 100 X 73cm.  
 Colección Norberto Geyerhahn, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 7 Título: *EMBLEMA – RELEVO 1*

Año: 1967  
 Técnica: Acrílico s/madera  
 Medida: 102 X 75 cm.  
 Colección Lia Bicca, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 8 Título: *OBJETO EMBLEMÁTICO 12*

Año: 1969  
 Técnica: Acrílico s/madera  
 Medida: 288 X 120 X 61 cm.  
 Colección Acervo Pinacoteca de Sao Paulo – Brasil

\* (en esta foto a la izquierda esta Lucía Alencastro, esposa de Valentim, en la Fundación Cultural del, D.F., Brasilia, octubre de 1993 – Galería Rubem Valentim).

Ilustración No. 9 Título: *EMBLEMÁTICO*

Año: 1982  
 Técnica: Acrílico s/tela  
 Medida: 35 X 50 cm.  
 Colección Lucia Valentim, D. F. Brasil

Ilustración No. 10 Título: *EMBLEMA MANDALA*

Año: 1990, (Fase Paulista)  
 Técnica: Acrílico s/tela  
 Medida: 40 X 40 cm.  
 Colección Lia Bicca, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 11 Título: *RELIEVE EMBLEMÁTICO*

Año: 1976  
 Técnica: Acrílico s/madera  
 Medida: 70 X 100 cm.  
 Colección Lucia Valentim, D. F. Brasil

Ilustración No. 12 Título: *ESCULTURA EMBLEMÁTICA, (pieza del Templo de Oxalá)*

Año: 1977  
 Técnica: Madera pintada  
 Medida: 250 X 100 X 70 cm.  
 Colección Acervo M. A. M., Salvador – Bahía - Brasil

Ilustración No. 13 Título: *ESCULTURA EMBLEMÁTICA, (pieza del Templo de Oxalá)*

Año: 1977  
 Técnica: Madera pintada  
 Medida: 250 X 100 X 70 cm.  
 Colección Lucia Valentim, D. F. - Brasil

Ilustración No. 14 Título: *RELIEVE EMBLEMA*

Año: 1979  
 Técnica: Madera pintada  
 Medida: 70 X 50 cm.  
 Colección Lucia Valentim, D. F. – Brasil

Ilustración No. 15 Título: *PANEL EMBLEMÁTICO, en el palacio Itamaraty – Brasilia – D.F.*

Año: 1977 (1350 m. X 400 cm.)  
 Técnica: Maqueta: Acrílico s/madera  
 Medida: 55 X 140 cm.  
 Colección Lia Bicca, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 16 Título: *VIVA TUPAN – MORRA MAMON*

Año: 1990  
 Técnica: Acrílico s/tela, con colage *Ensamblaje ( 2 varillas de taboca y 2 embiras)*  
 Medida: 70 X 50 cm.  
 Colección Acervo de arte de Brasilia, D. F. - Brasil

Ilustración No. 17 Título: *ALFABETO KITÓNICO (detalle)*

Año: 1987  
 Técnica: Serigrafía 8/95  
 Medida: 70.5 X 100 cm.  
 Colección Museo Nacional de la Estampa México, D. F.

Ilustración No. 18 Título: *OBJETO EMBLEMÁTICO 8*

Año: 1969  
 Técnica: Acrílico s/madera  
 Medida: 150 X 100 X 25 cm.  
 Colección Lia Bicca, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 19 Título: *OBJETO EMBLEMÁTICO I - PREMIO M.A.M, SAO PAULO*

Año: 1975  
 Técnica: Madera pintada  
 Medida: 160 X 100 cm.  
 Colección M. A. M., Sao Paulo - Brasil

Ilustración No. 20 Título: *AXÉ (MARCO SINCRETICO DE LA CULTURA AFRO-BRASILEÑA)*

Año: 1978-1979  
 Técnica: Escultura en concreto  
 Medida: 8.50 metros de altura  
 Espacio escultórico aire libre, Plaza de la Sé – Sao Paulo - Brasil

Ilustración No. 21 Título: *TEMPLO DE OXALÁ, (DETALLE) XIV BIENAL DE SAO PAULO*

Año: 1977  
 Técnica: Panel con relieves en madera, en el muro. Conjunto ambiental 200 m<sup>2</sup> - 60 obras.  
 Medida: 20 esculturas de 78 x 30 x 25 cm., hasta 250 x 100 x 70 cm. Relieves 14 m. X 4 m.  
 Museos: Salvador – Bahía, S. P., Río de Janeiro, Brasilia y colecciones privadas – Brasil

Ilustración No. 22 Título: *EMBLEMA LOGOTIPO POÉTICO*

Año: 1974  
 Técnica: Acrílico s/tela  
 Medida: 70 X 50 cm.  
 Colección Lia Bicca, Río de Janeiro - Brasil

Ilustración No. 23 Título: *PAU - BRASIL*

Año: 1978  
 Técnica: Escultura emblemática  
 Medida: 120 x 70cm., con base circular  
 Colección Lucia Valentim, D. F. - Brasil

Ilustración No. 24 Título: *SIN TÍTULO – 1989 (de la serie ALTARES EMBLEMAS Y MANDALAS)*

Año: 1989  
 Técnica: Serigrafía  
 Medida: 88 X 60 cm.  
 Colección Museo Nacional de la Estampa, México, D. F.

Ilustración No. 25 Título: *PANEL NOVACAP*

Año: 1972  
 Técnica: Mural arquitectónico en mármol, acero inoxidable y agua.  
 Medida: 120 m<sup>2</sup>  
 Edificio Vale do Río Doce, Secretaría de Finanzas, D. F. Brasilia - Brasil

Ilustración No. 26 Título: *SÍMBOLO PARA EL CENTRO CULTURAL RUBEM VALENTIM*

Año: 1980

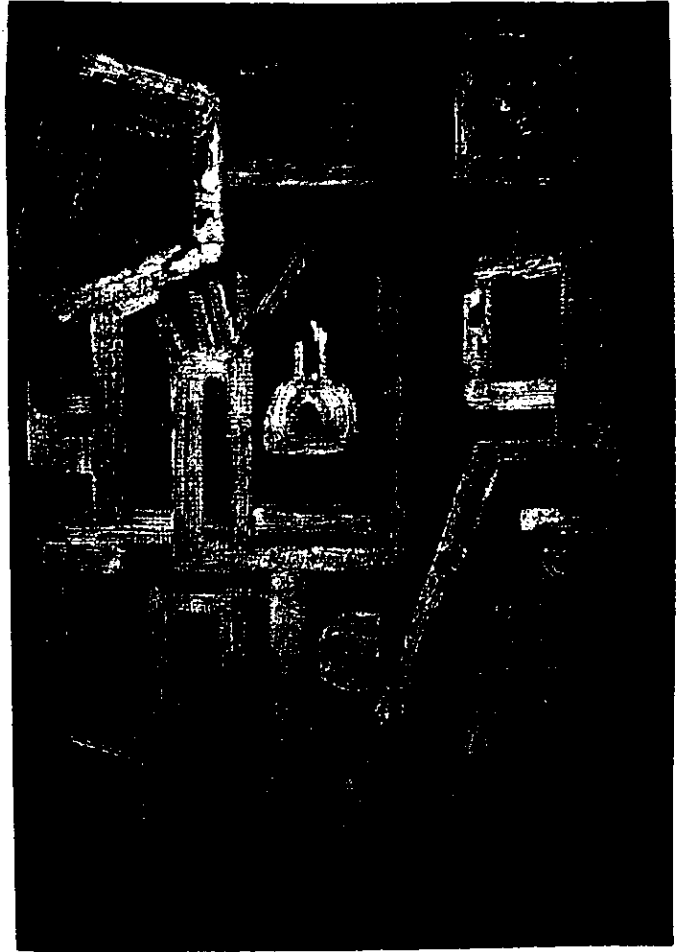
Técnica: Serigrafía en Tarjeta Postal

Medida: 13 x 18 cm.

Colección Lia Bicca, Río de Janeiro – Brasil

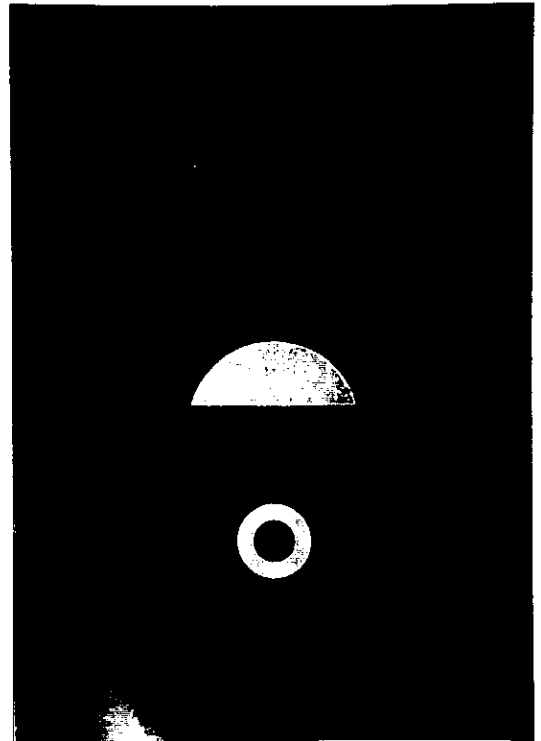
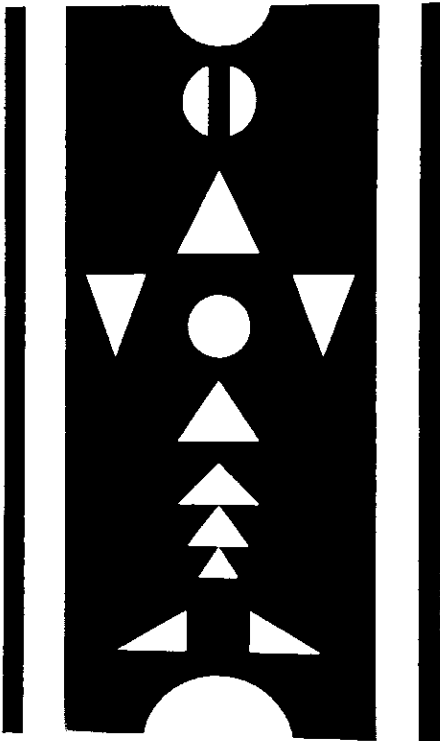
\* Decreto núm. 13.934 del 07-05-1992, firmado por el Gobernador del D. F., Dr. Joaquín Domingos Roriz, quien autorizó la creación de la comisión con mecanismos para fomentar dicho centro cultural Rubem Valentim, cuya primera presidenta fue Lucia Valentim.



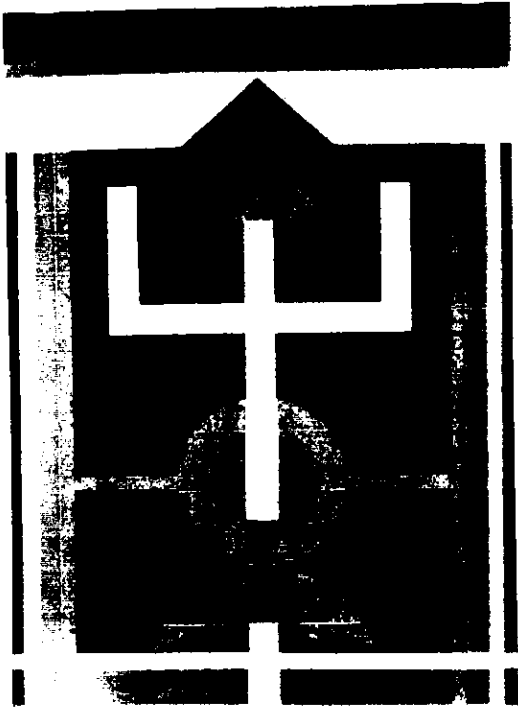


3

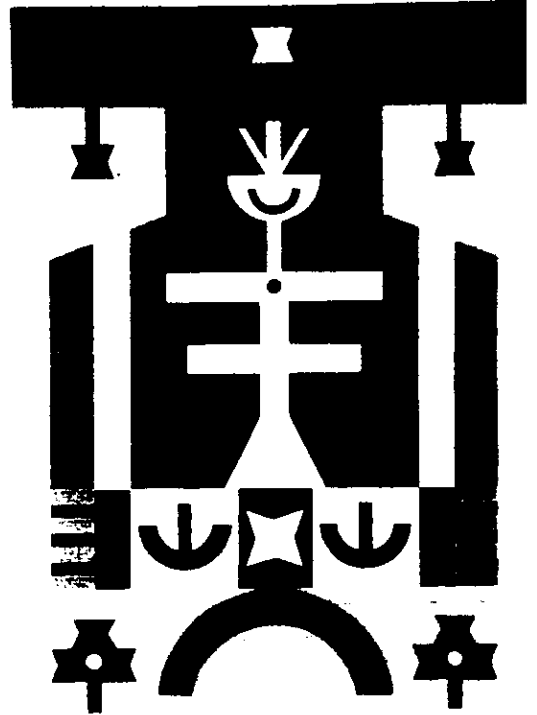
4



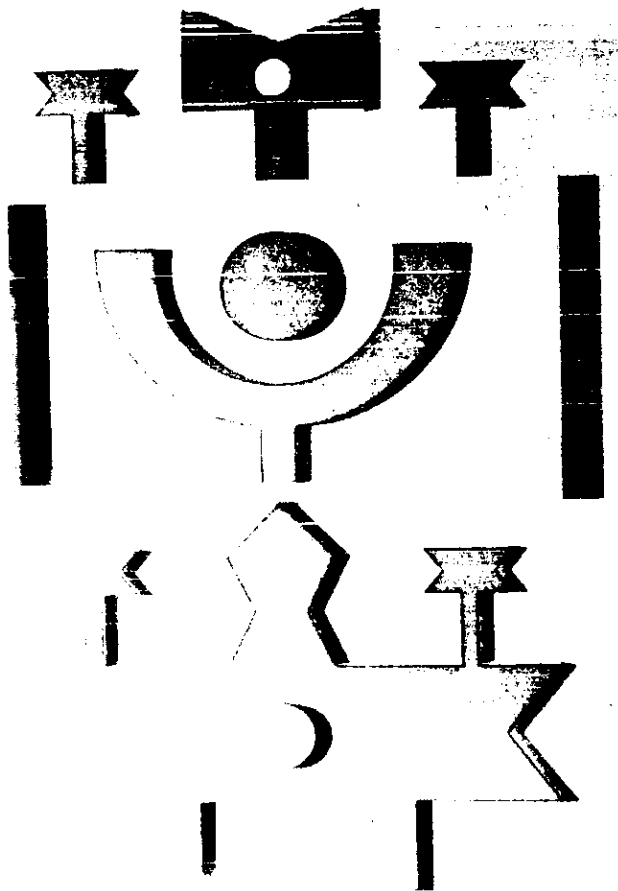
5



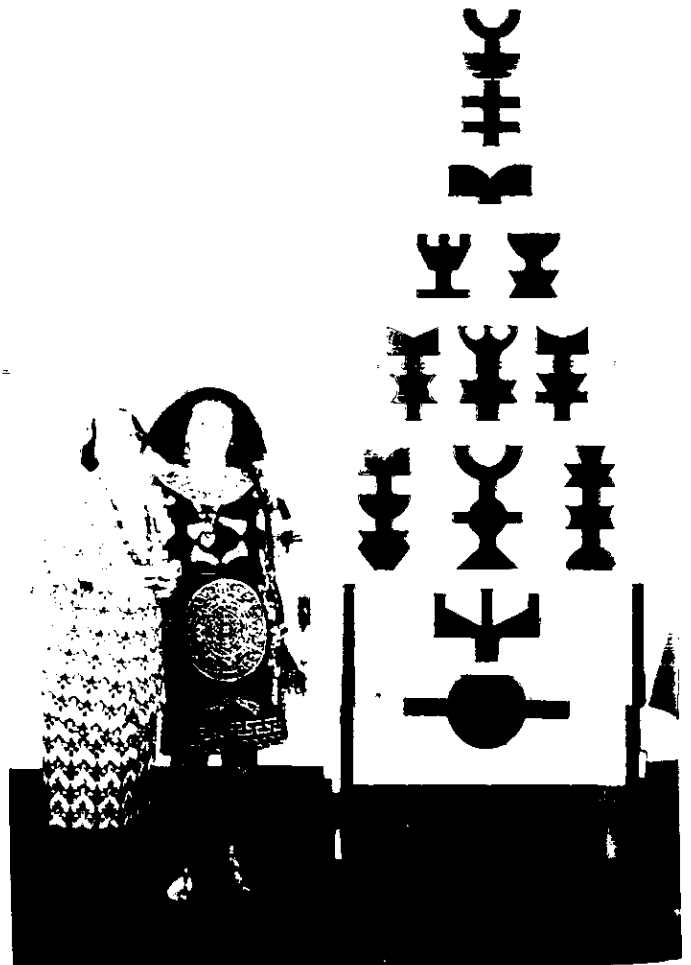
6



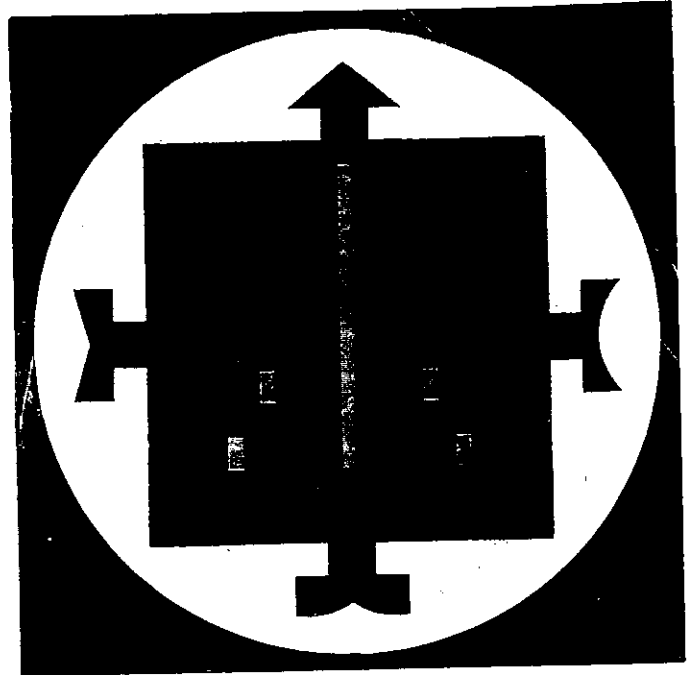
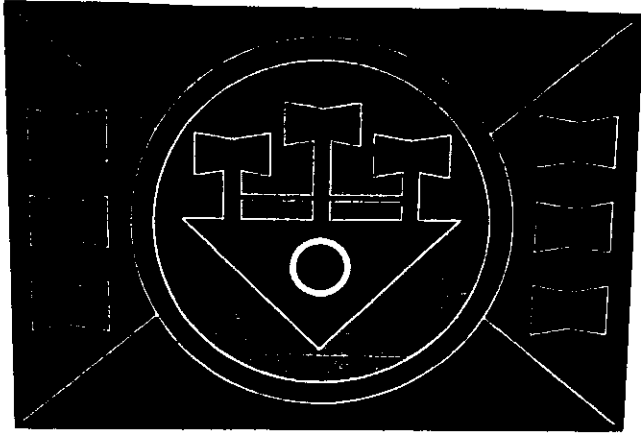
7



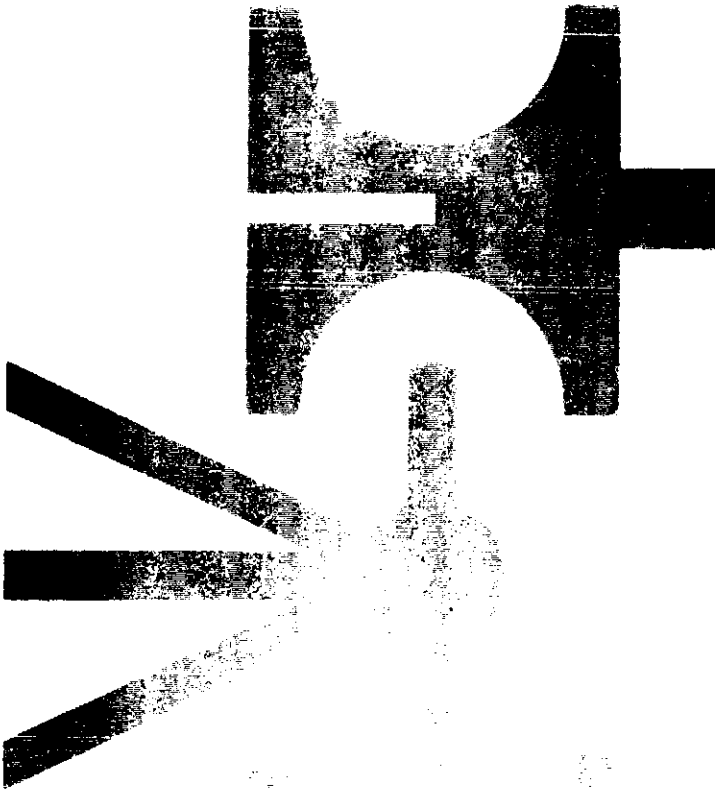
8



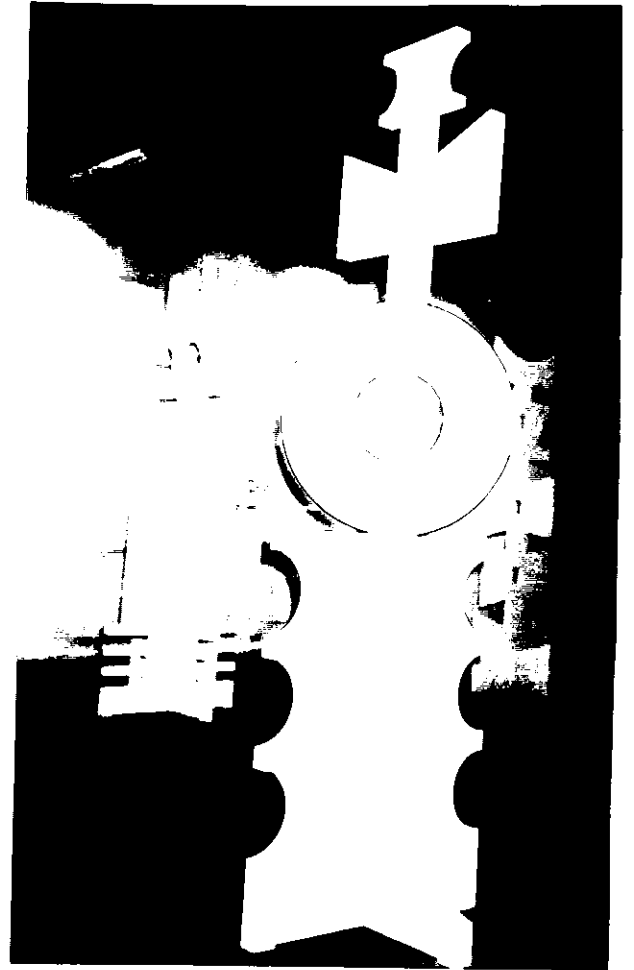
9

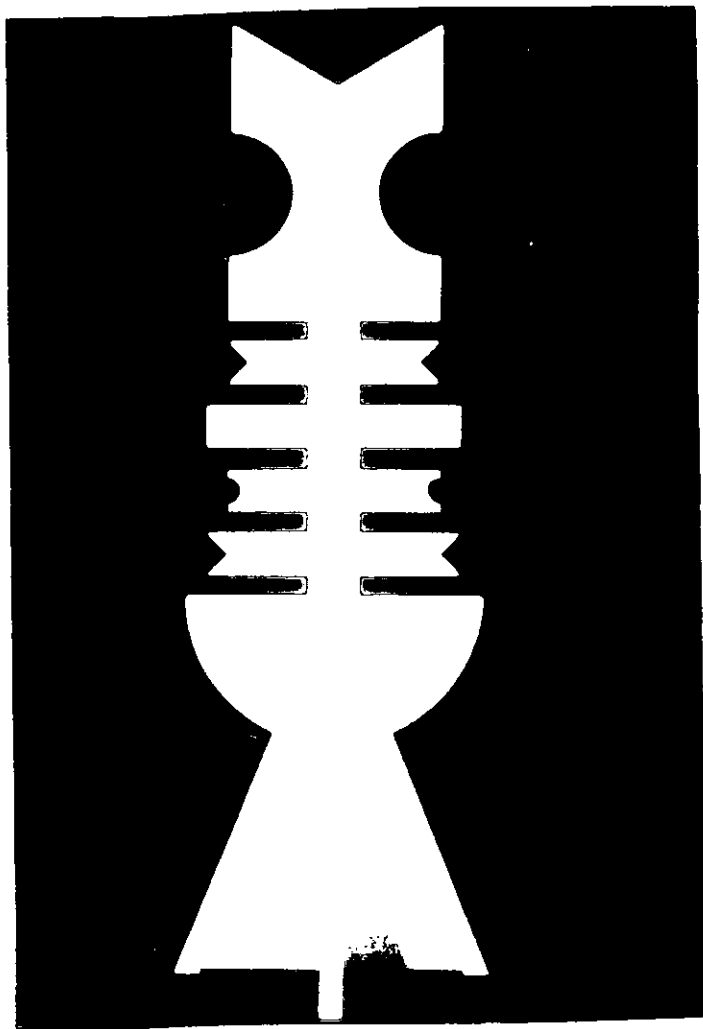


11

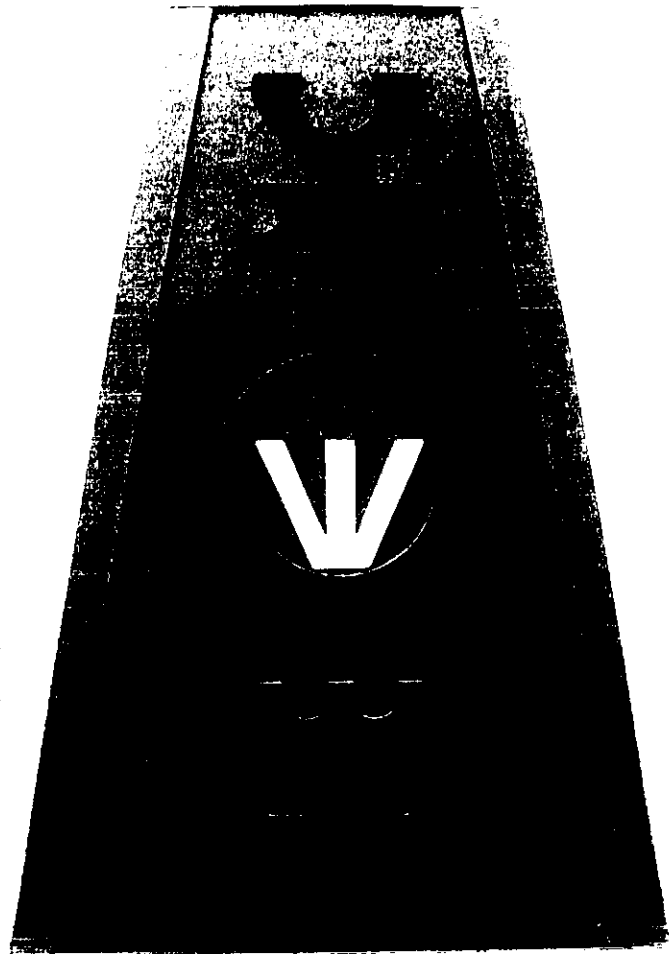


12

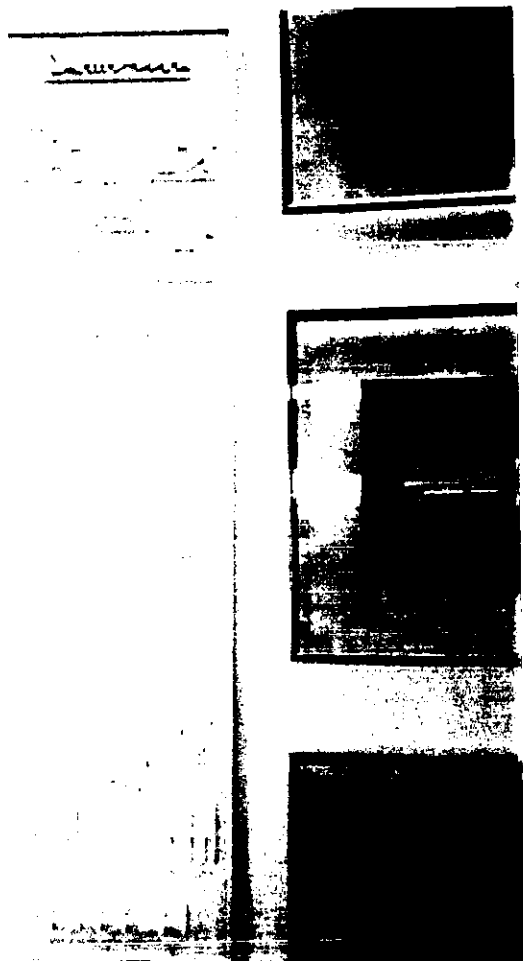




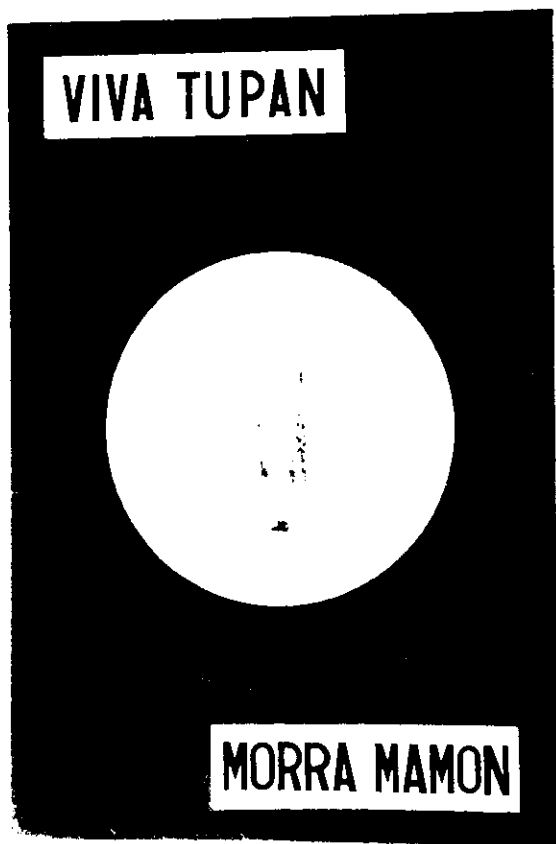
14



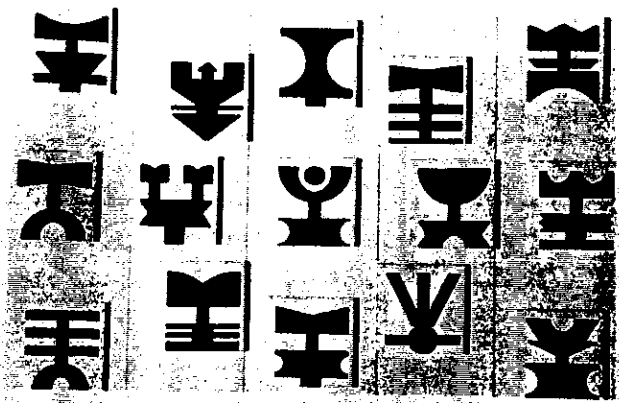
15



16



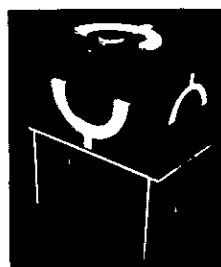
17



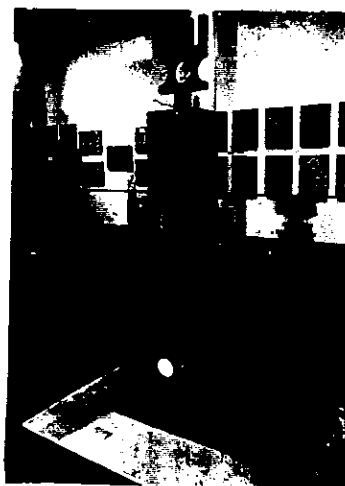
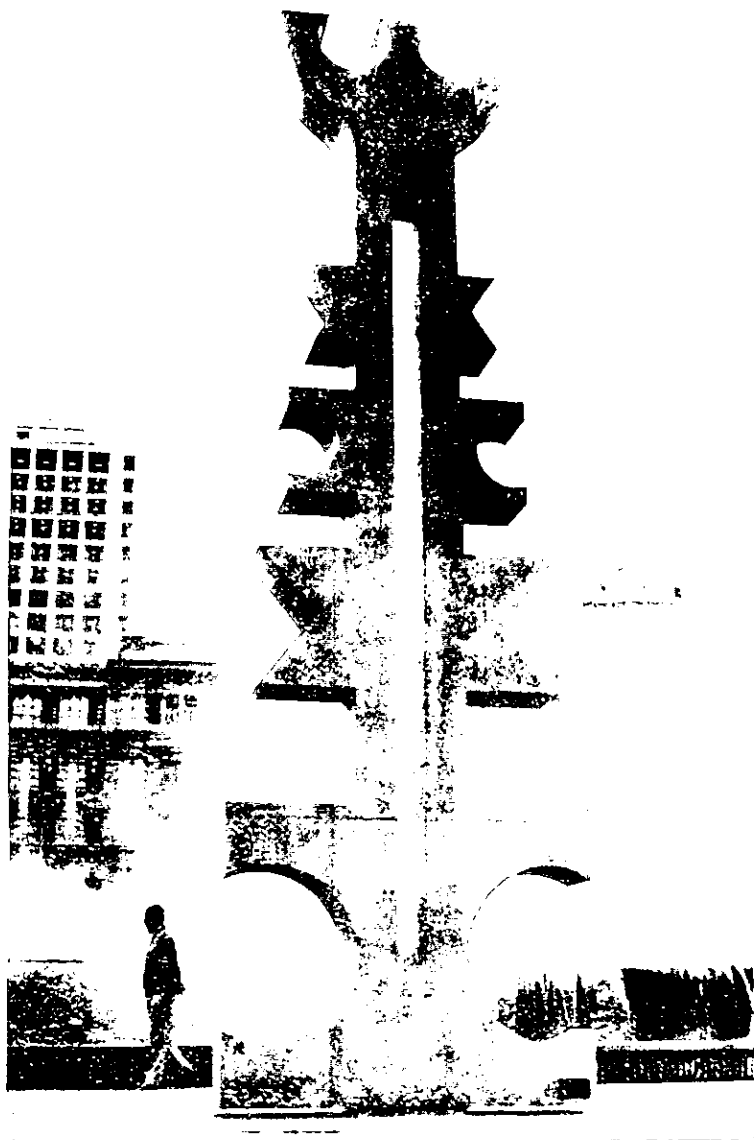
18



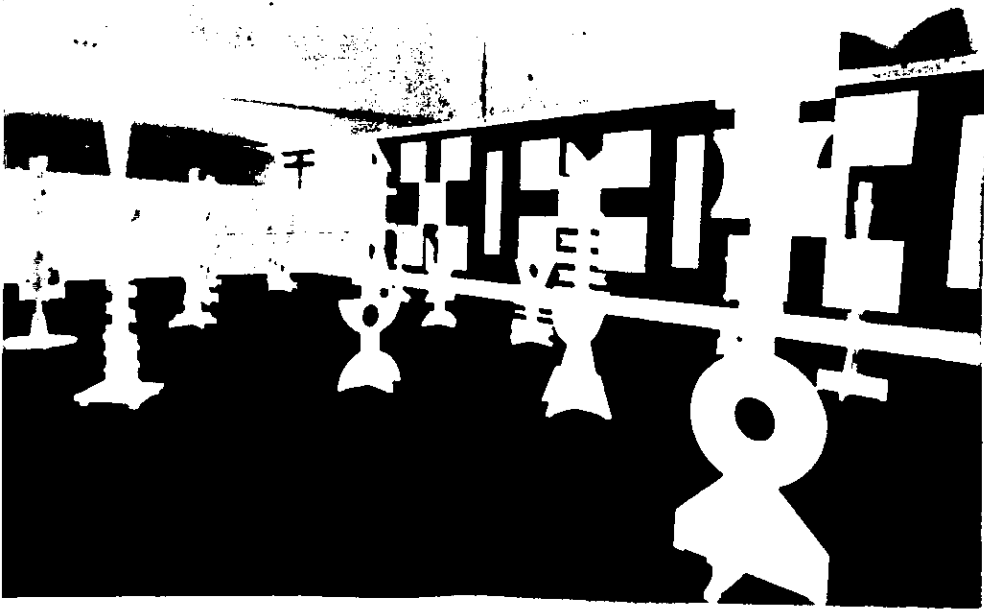
20



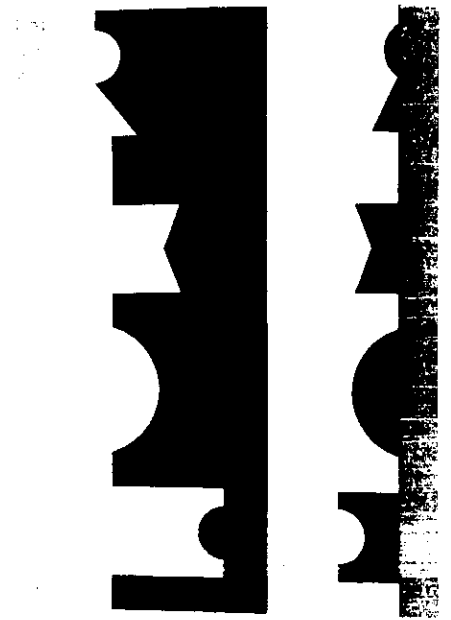
19



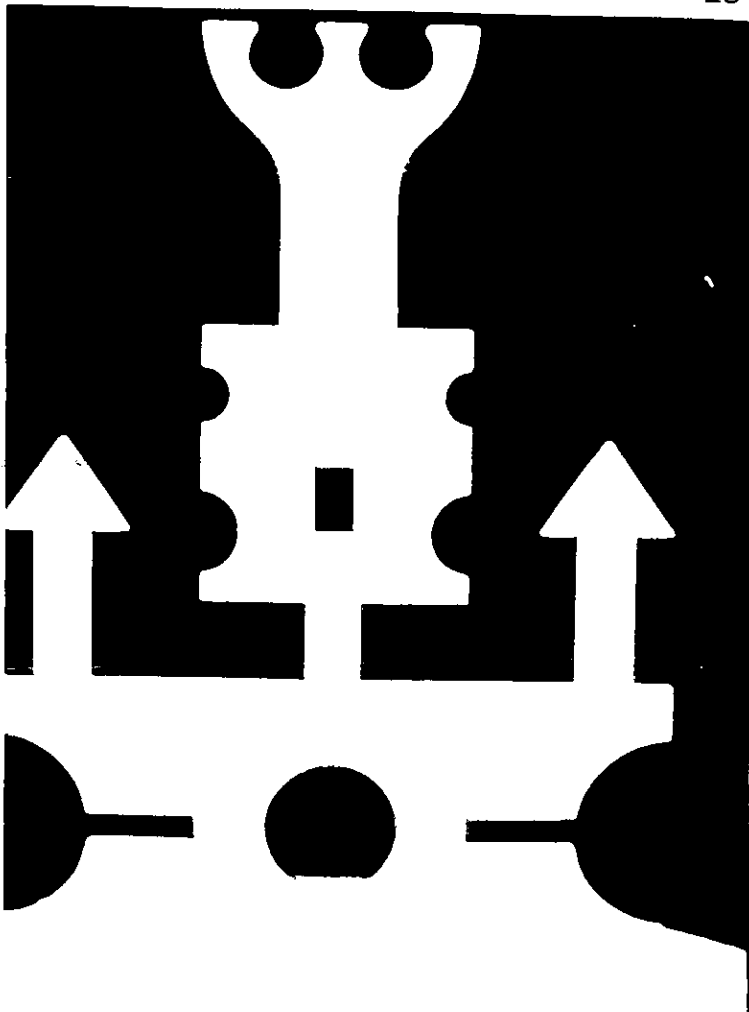
21



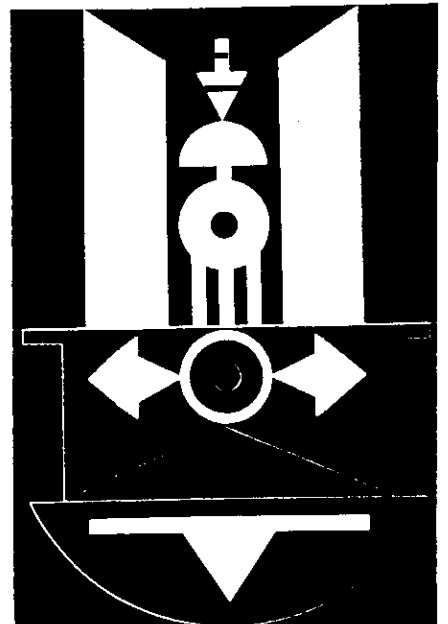
22

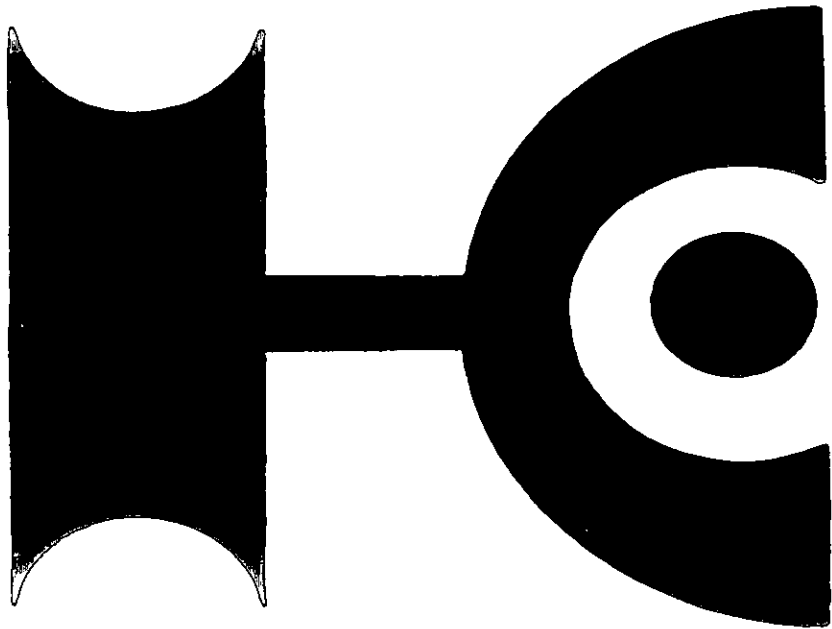


23



24





**FORMA E COR ESSENCIAL**

**RUBEM VALENTIM**

Serigrafias entre a década de 70 e 80

Abertura: 11 de novembro de 1992, às 19 horas

até 30 de novembro

Casa da Cultura da América Latina

Universidade de Brasília



Outras exposições do evento Valentim 22/92

Museu de Arte de Brasília

Dia 9.11, às 19 horas, até 30.11

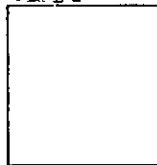
Galeria ECT

Dia 10.11, às 19 horas, até 24.11

Palácio do Itamaraty

Dia 12.11, às 19 horas, até 30.11

Serigrafia / símbolo para o Centro Cultural Rubem Valentim / 80



Four horizontal lines for an address or contact information.

Apoio:



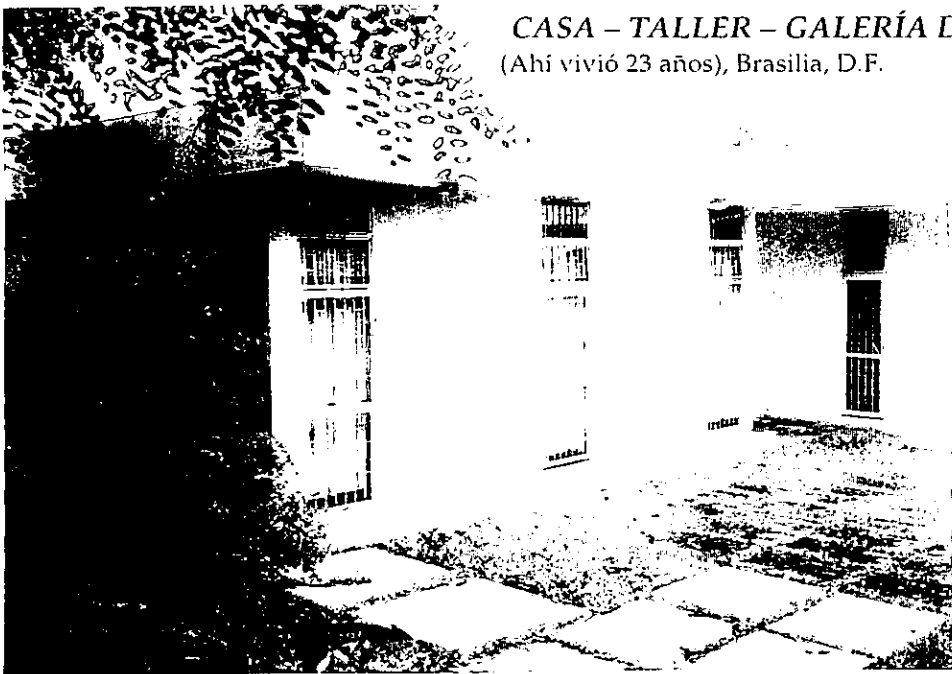
EMA VIDEO

Secretaria de Cultura, Esporte e Comunicação Social  
Fundação Cultural do Distrito Federal



26

CASA - TALLER - GALERÍA DE RUBEM VALENTIM  
(Ahi vivió 23 años), Brasilia, D.F.



IV.- EL TALLER DEL MAESTRO

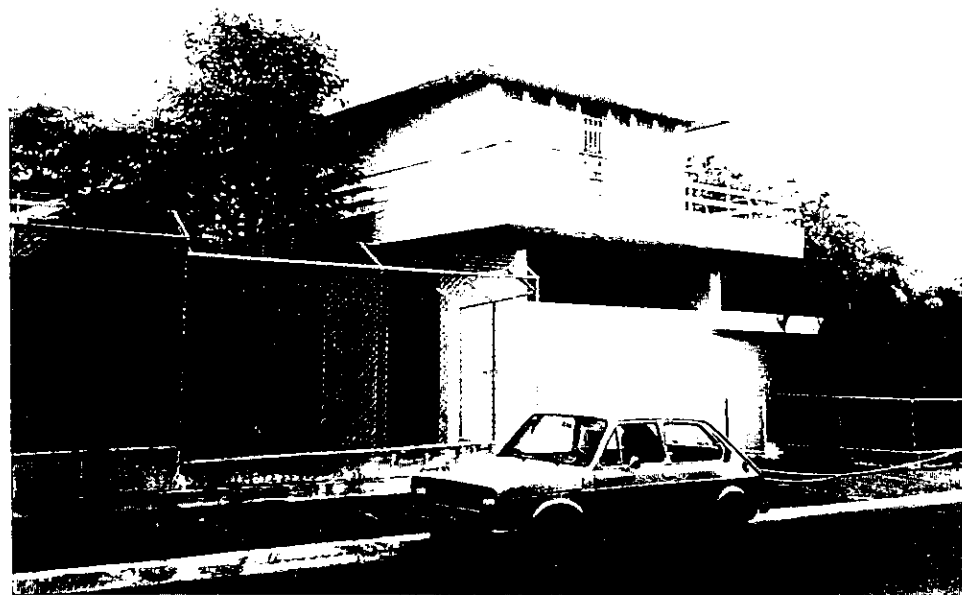


S.H.I.S. Q.I. 07 Conjunto 13 Casa 1.  
Proyecto del arquitecto Gladson da Rocha. 900 m2 de área construida.  
Biblioteca de 5000 ejemplares, archivo de 300 obras.

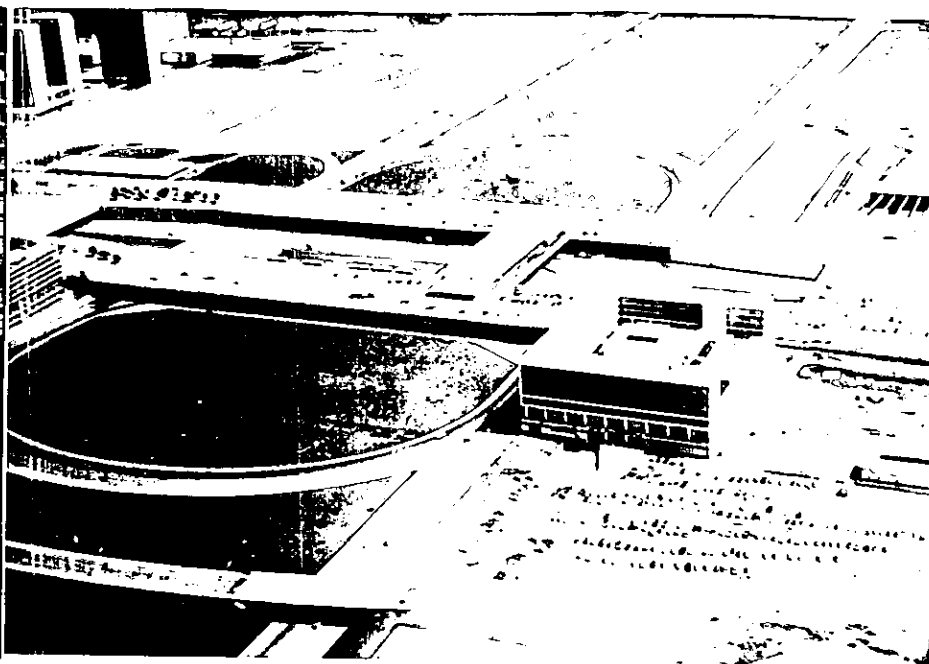
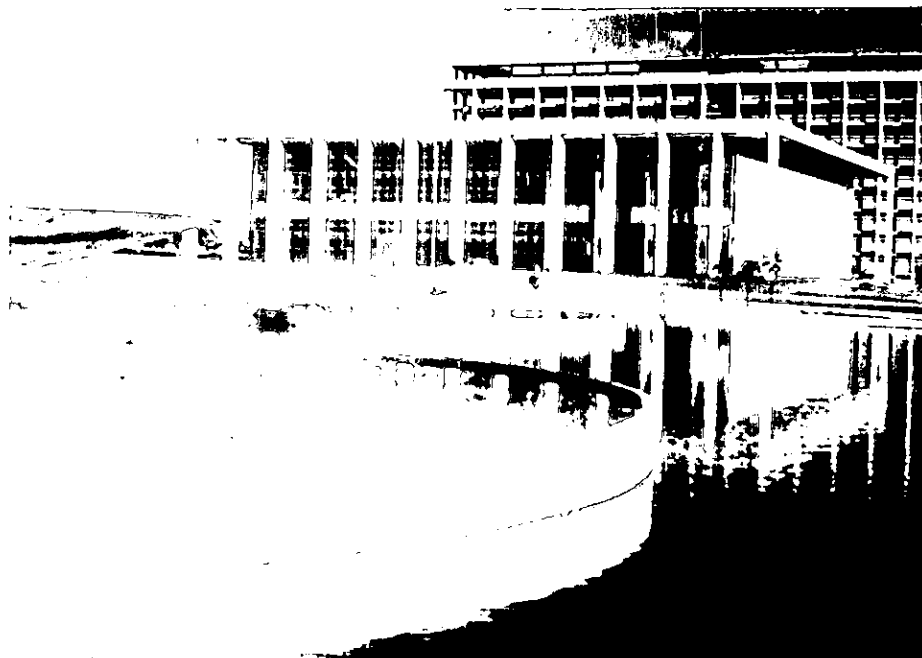


Ilustración 27

348

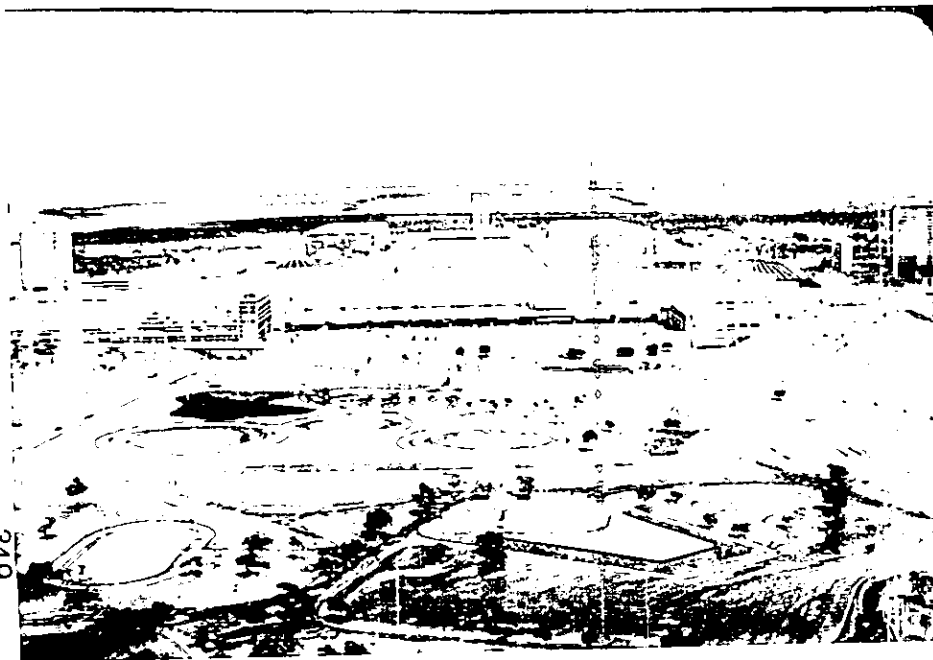




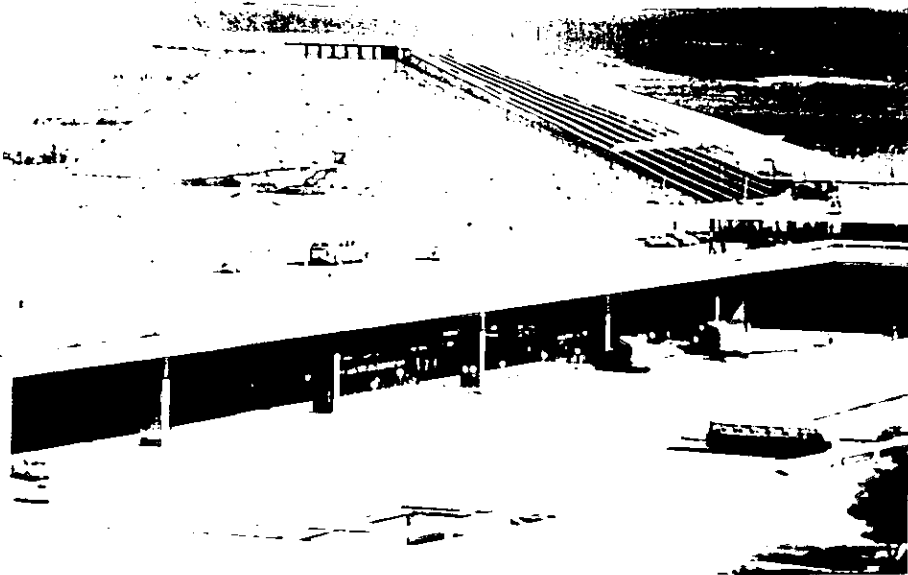


CIUDAD DE BRASÍLIA, D.F., BRASIL

Urbanismo Arquitectónico (Lucio Costa y Oscar Niemeyer)



349



V. BRASÍLIA

Ilustración 28

DOCUMENTOS E ILUSTRACIONES

## VI.- HOMENAJES

### Serie de Siete Instalaciones de María Helena Leal Lucas en Homenaje a Rubem Valentim

Ilustración 29.- Título: *DE LA PAPOULA DEL CERRADO HASTA NOSOTROS...*

Año: *Marzo 1992*

Técnica: *Instalación In-situ*

Exposición: *Materia Prima*

Galería: *Casona II (Secretaría de Hacienda y Crédito Público) México, D.F.*

Ilustración 30.- Título: *HOMENAJE A RUBEM VALENTIM*

Año: *Julio 1992*

Técnica: *Instalación In-situ*

Exposición: *"Saudade"*

Galería *Liberdad Querétaro – Qro., México*

Ilustración 31.- Título: *A LA MEMORIA DE LA POÉTICA VISUAL DE RUBEM VALENTIM*

Año: *Octubre 1992*

Técnica: *Instalación In-situ*

Exposición: *Mikkaihuil (Fiesta de Muertos)*

*Casa de la Cultura Alfonso Reyes, México, D.F.*

Ilustración 32.- Título: *HOMENAJE A RUBEM VALENTIM*

Año: *Agosto 1992*

Técnica: *Instalación In-situ*

Exposición: *La Saciedad de las Pinturas Muertas*

*Centro Cultural ExTeresa la antigua, México, D.F.*

Ilustración 33.- Título: *DE LA PAPOULA DEL CERRADO HASTA NOSOTROS...*

Año: *Agosto 1992*

Técnica: *Instalación In-situ / Homenaje a Rubem Valentim*

Exposición: *Momentos de Arraigo*

*Galería Portal Morelos (Universidad de Colima), Ciudad de Colima – Col. México.*

Ilustración 34.- Título: *HOMENAJE AL MAESTRO RUBEM VALENTIM*

Año: *Abril 1993*

Técnica: *Instalación In-situ*

Exposición: *Latinoamerica Invisible*

*Poliforum Siqueiros, México, D.F.*

Ilustración 35.- Título: *HOMENAJE A RUBEM VALENTIM*

Año: *octubre 1993*

Técnica: *Instalación In-situ*

Exposición: *Amazonia y Otros Sueños - 1ª. Semana Cultural Brasil en Chiapas*

*Galería del Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez – Chiapas México.*

## VII.- OBRAS DE ARTISTAS EUROPEOS Y LATINOAMERICANOS

Ilustración 36.- Autor: Auguste Herbin

Título: *TEMPETE, (TEMPESTAD)*

Año: 1953

Técnica: Óleo s/tela

Colección M. A. C. de Caracas – Venezuela.

Ilustración 37.- Autor: Piet Mondrian

Título: *EVOLUCIÓN*

Año: 1910/1911

Técnica: Óleo s/tela

Medida: 178 X 85, 183 X 87.5; 178 X 85 cm.

Colección La Haya – Haago Gemeentemuseum - Holland

Ilustración 38.- Autor: Joaquín Torres García

Título: *COMPOSICIÓN SIMÉTRICA EN ROJO Y BLANCO*

Año: 1932

Técnica: óleo s/ tela

Medida: 127.9 x 80 cm.

Colección Meredith J. Long y señora, Houston - USA

Ilustración 39.- Autor: Anita Malfatti

Título: *LA BOBA*

Año: 1917

Técnica: Óleo s/tela

Medida: 61 X 50 cm.

Colección M. A. C. de la USP. – Sao Paulo - Brasil

Ilustración 40.- Autor: Vicente do Rego Monteiro

Título: *DEPOSICIÓN*

Año: 1924

Técnica: Óleo s/tela

Medida: 110 X 134.2 cm.

Colección M. A. C., USP. Sao Paulo – Brasil.

Ilustración 41.- Autor: Tarsila do Amaral

Título: *LA NEGRA*

Año: 1923

Técnica: Óleo s/tela

Medida: 100 X 80 cm.

Colección M. A. C., USP. Sao Paulo - Brasil

Ilustración 42.- Autor: Emiliano Di Cavalcanti

Título: *SIETE MUJERES*

Año: 1962

Técnica: Óleo s/tela

Medida: 72 x 60 cm.

Colección Georges R. Gasnier

Ilustración 43.- Autor: Candido Portinari  
 Título: *PAISAJE DE BRODOSQUI*  
 Año: 1940  
 Técnica: Oleo s/ tela  
 Medida: 80 X 100 cm.  
 Colección Museo Nacional de Buenos Aires, Argentina

Ilustración 44.- Autor: Alfredo Volpi  
 Título: *FACHADA*  
 Año: 1968  
 Técnica: Temple s/tela  
 Medida: 73 X 54 cm.  
 Colección particular, Sao Paulo - Brasil

Ilustración 45.- Autor: Diego Rivera  
 Título: *LA CREACIÓN*  
 Año: 1922-1923  
 Técnica: Encaustica con aplicaciones de hoja de oro  
 Medida: 708 X 1219 cm.  
 Escuela Nacional Preparatoria – Anfiteatro Bolivar, México, D. F.

Ilustración 46.- Autor: David Alfaro Siqueiros  
 Título: *AERONAVE ATÓMICA*  
 Año: 1956  
 Técnica: Piroxilina s/madera comprimida  
 Medida: 98 X 122 X 19 cm  
 Colección Museo Carrillo Gil, México, D. F.

Ilustración 47.- Autor: José Clemente Orozco  
 Título: *RUEDA DEL TIEMPO*  
 Año: 1938 - 1939  
 Técnica: Fresco  
 Medida: detalle (total: 1250 m<sup>2</sup>)  
 Mural en la antigua Capilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara, Jal., Méx.

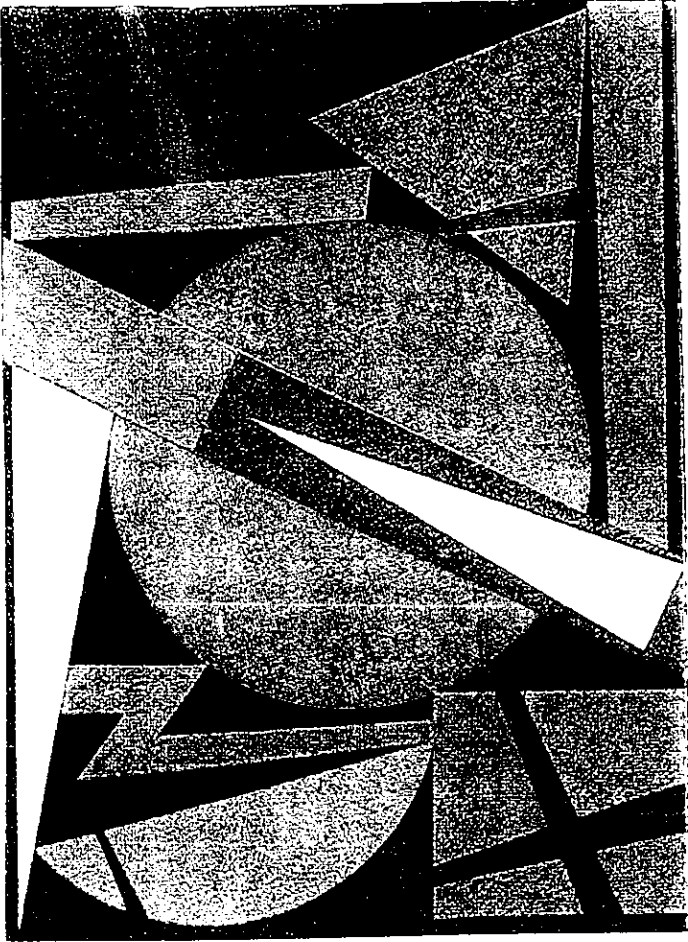
Ilustración 48.- Autor: Rufino Tamayo  
 Título: *MUJERES*  
 Año: 1971  
 Técnica: Óleo s/tela  
 Medida: 135 X 195 cm.  
 Colección Museo Rufino Tamayo, México, D. F.

Ilustración 49.- Autor: Francisco Toledo  
 Título: *CARACOL*  
 Año: 1975  
 Técnica: Óleo s/arena s/tela  
 Medida: 81.5 X 107 cm.

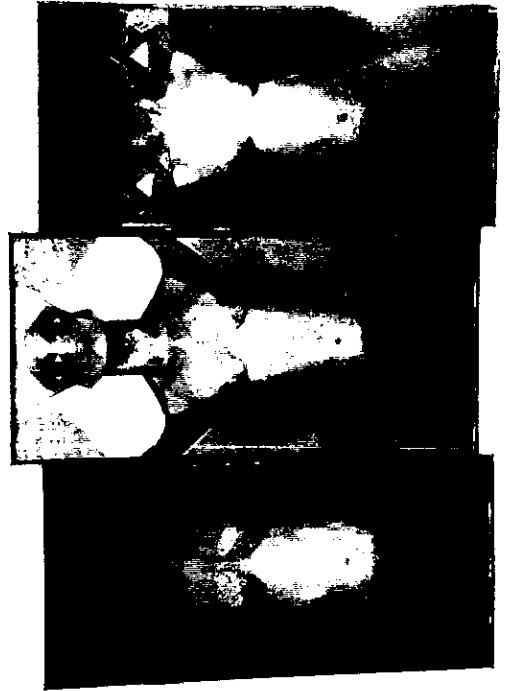
Ilustración 50.- Autor: Carlos Mérida  
Título: *FEBO AL OCASO*  
Año: 1979  
Técnica: Óleo s/tela  
Medida: 80 X 60 cm.  
Colección Elba Podesta de Holm, E. U. A.

Ilustración 51.- Autor: Wifredo Lam  
Título: *MALEMBO (Dios de la Encrucijada)*  
Año: 1943  
Técnica: Óleo s/tela  
Medida: 158 X 125 cm.  
Colección Joseph Shapiro, Chicago, U. S. A.

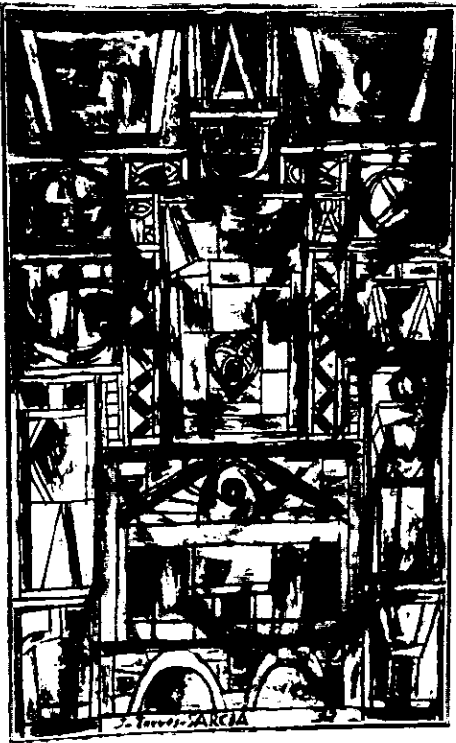
36



37



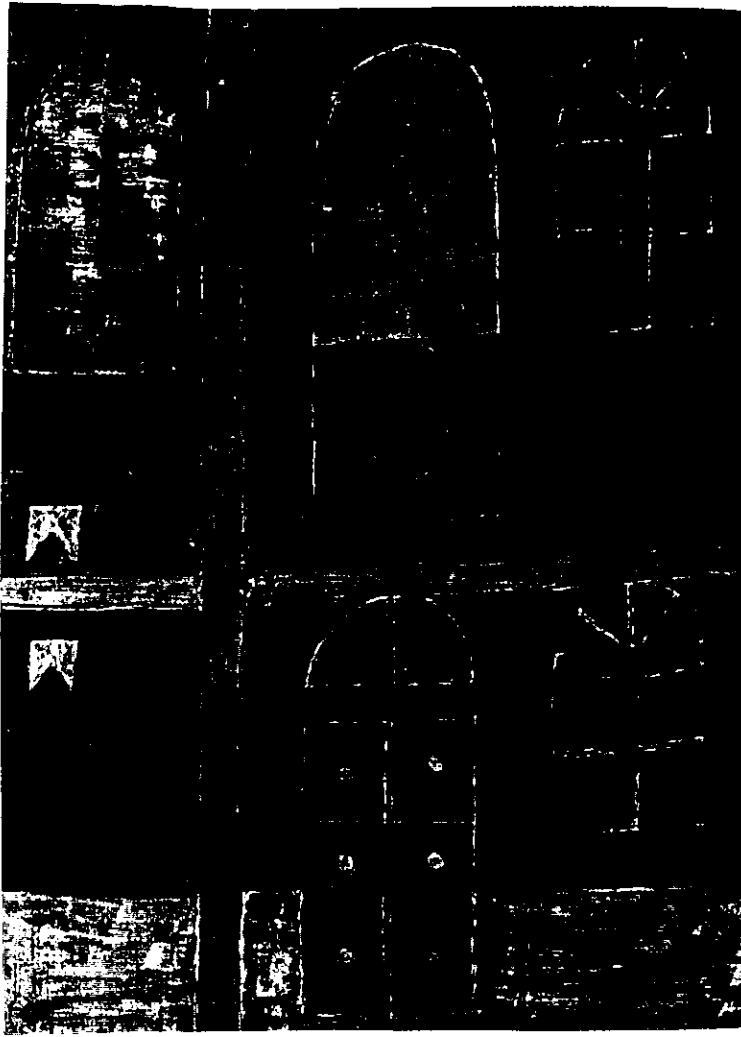
38



39







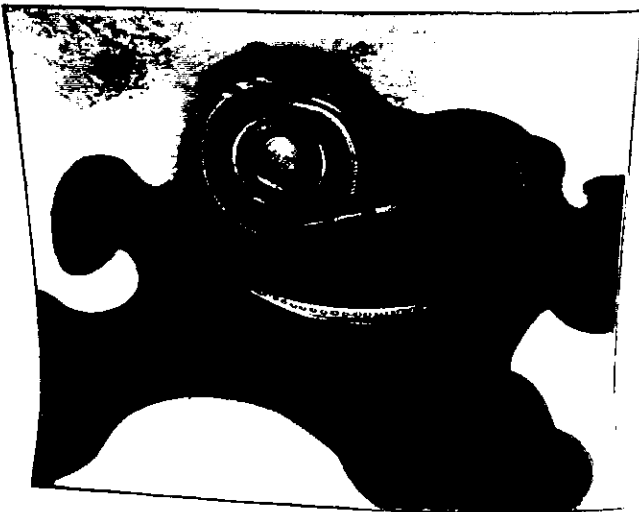
45



47



46





48



49



51



50



## VIII.- ARTE INDÍGENA (cerámica y plumaria )

Ilustración 52

**MÁSCARA CARA-GRANDE-YPÉ** (*Ritual mágico y lúdico*)

*Tribu Tapirapé, (Amazonía Central) mosaico de plumas araracanga y guacamaya azul fijada con cera de abeja.*

Ilustración 53

**TESTERA**

*Tribu Kaa pór-Urubú*

Ilustración 54

**INDUMENTARIA CEREMONIAL DE NIÑO**

*Tribu kaiapó-Xikrin / Tocantins-Xingú*

Ilustración 55

**CORONA PARA DANZA**

*Tribu Karajá - Goiás*

Ilustración 56

**ADORNOS DE PLUMAS**

*Tribu Urubú - Pará*

Ilustración 57

**CAPACETE**

*Tribu Palikur*

Ilustración 58

**TRAJE DE CORTEZA POLICROMADO**

*Tribu Tukano - Amazonas*

Medida: 155 cm.

Ilustración 59

**FIGURA EN CERÁMICA**

*Tribu Karajá - Goiás*

Ilustración 60

**PUÑOS DE HACHA**

*Tribu Marajoara*

Medida: 127 X 241 cm. (el mas largo)

Ilustración 61

**ULURÍ** (*tanga pintada*)

*Tribu Marajó / Pará*

Medida: Largo 137 cm.



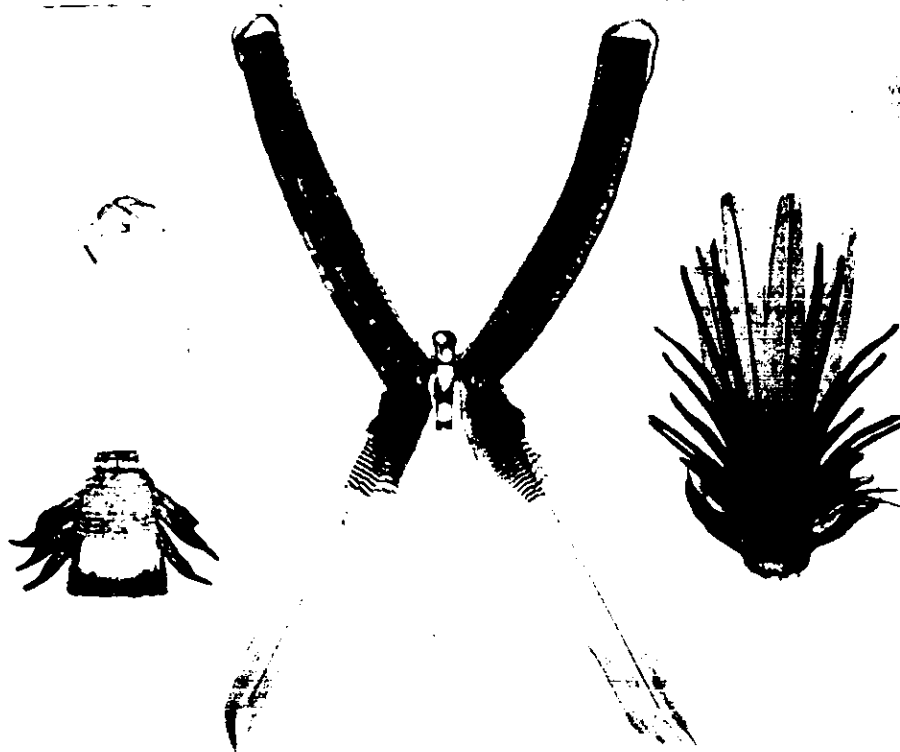
53



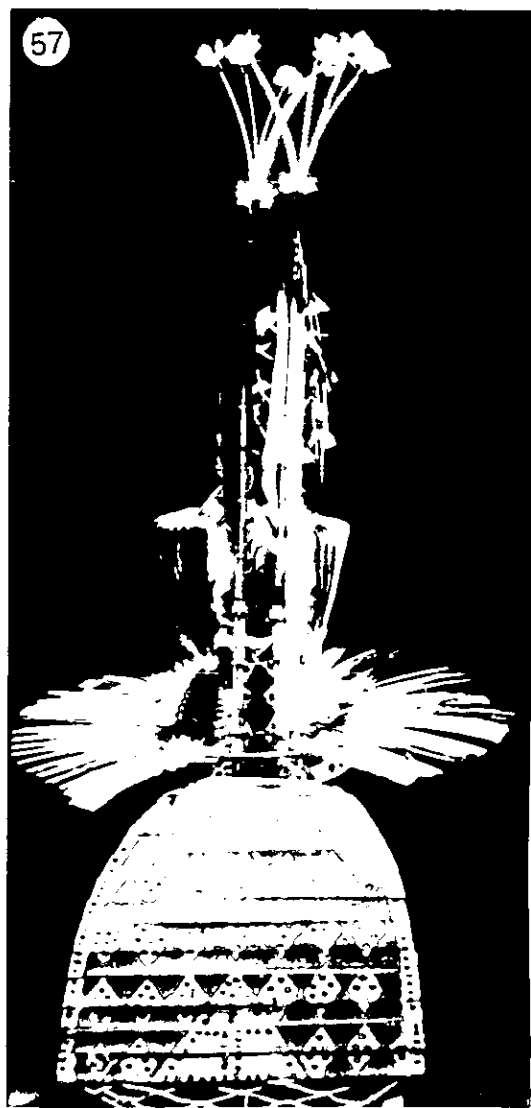
55



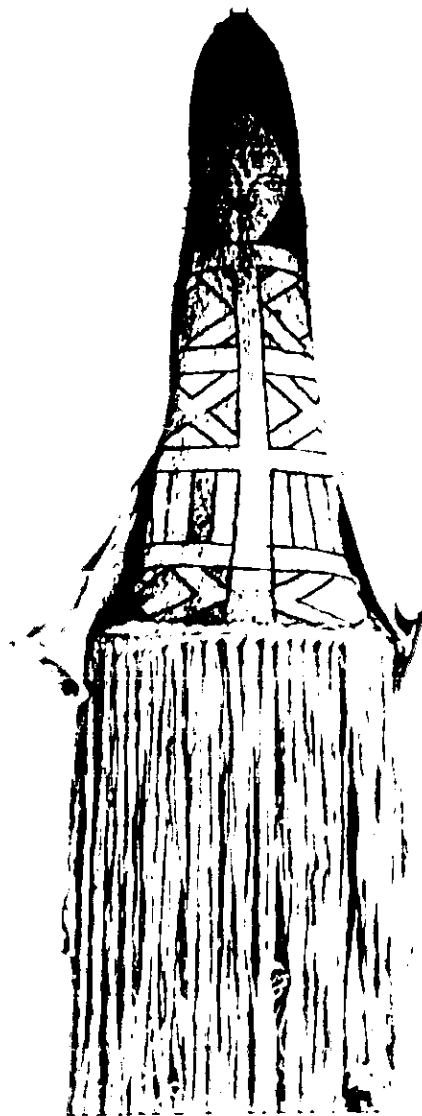
56

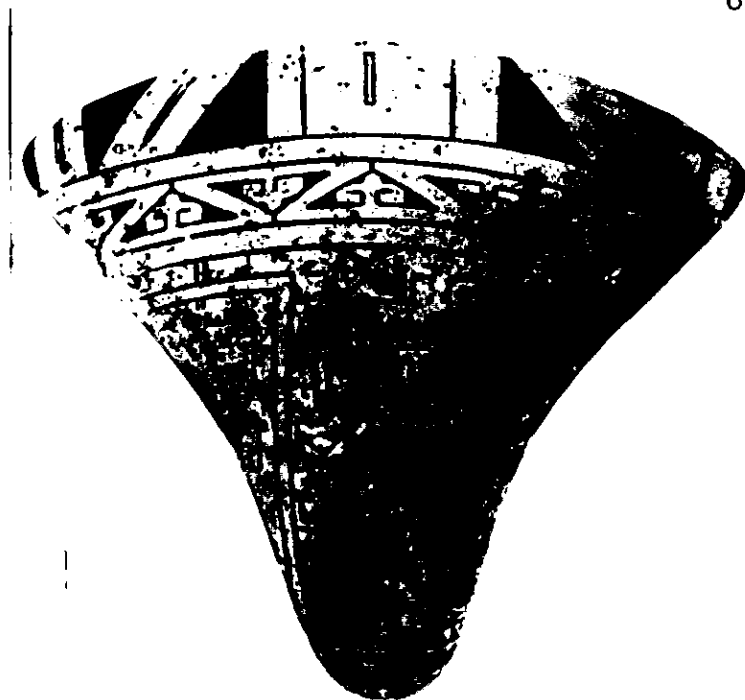
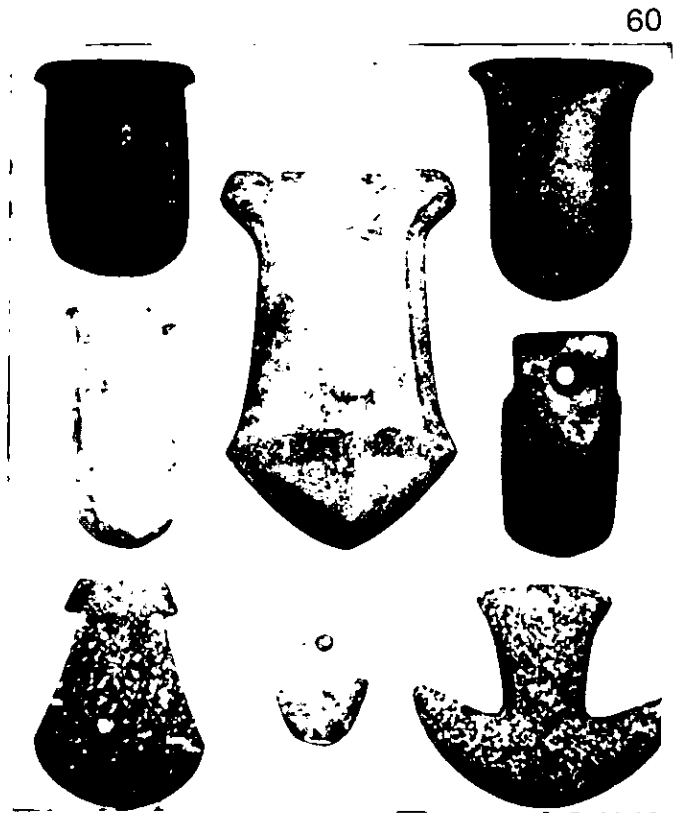


57



58





**IX.- CANDOMBLÉ - obras de:**

**Carybé, Héctor Julio Páride Bernabó (1911- Lanus/Argentina- 1997 Salvador Bahía).**

Ilustración 62 - Título: *ALABES* (Tocadores de Instrumentos del Candomblé)  
Técnica: Acuarela

Ilustración 63 - Título: *PADE* (Ritual de iniciación en la ceremonia del Candomblé)  
Técnica: Acuarela

Ilustración 64 - Título: *RITUAL PARA OXÓSSI* (Candomblé del Gantois-Bahía-Salvador)  
Técnica: Acuarela

Ilustración 65 - Título: *OXALUFÁN* (dios de la creación)  
Técnica: Acuarela

Ilustración 66 - Título: *EGUN* (Culto de los ancestrales)  
Técnica: Acuarela

**Tatti Moreno ( Octavio de Castro Moreno Filho, 1944 Salvador Bahía).**

Ilustración 67 - Título: *XANGO* (San Jerónimo), *Señor del Río, Fuego y Trueno*  
Técnica: escultura latón dorado sobre fierro  
Medida: 50 cm. alto

Ilustración 68 - Título: *OXALUFA* (Señor de Bonfim) Dios Supremo  
Técnica: Escultura latón dorado s/fierro  
Medida: 70 cm. de alto

Ilustración 69 - Título: *BABA ABAOLA* (Padre)  
Técnica: Escultura latón dorado s/fierro  
Medida: 70 cm. de alto

Ilustración 70 - Título: *EXU*, (Creador de los Orixás) el diablo  
Técnica: Escultura latón dorado s/fierro  
Medida: 50 cm. de alto

Ilustración 71 - Título: *OGUM* (San Antonio) dios herrero, señor de la guerra  
Técnica: Escultura latón dorado s/fierro

Ilustración 72 - Título: *OSSANHE* (San Benedito) médico, farmacéutico  
Técnica: Escultura latón dorado s/fierro

62



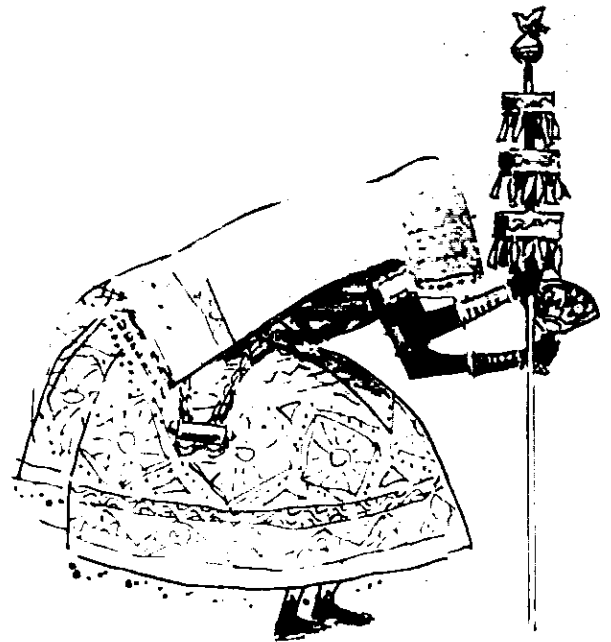
63



64



65



66



67



68

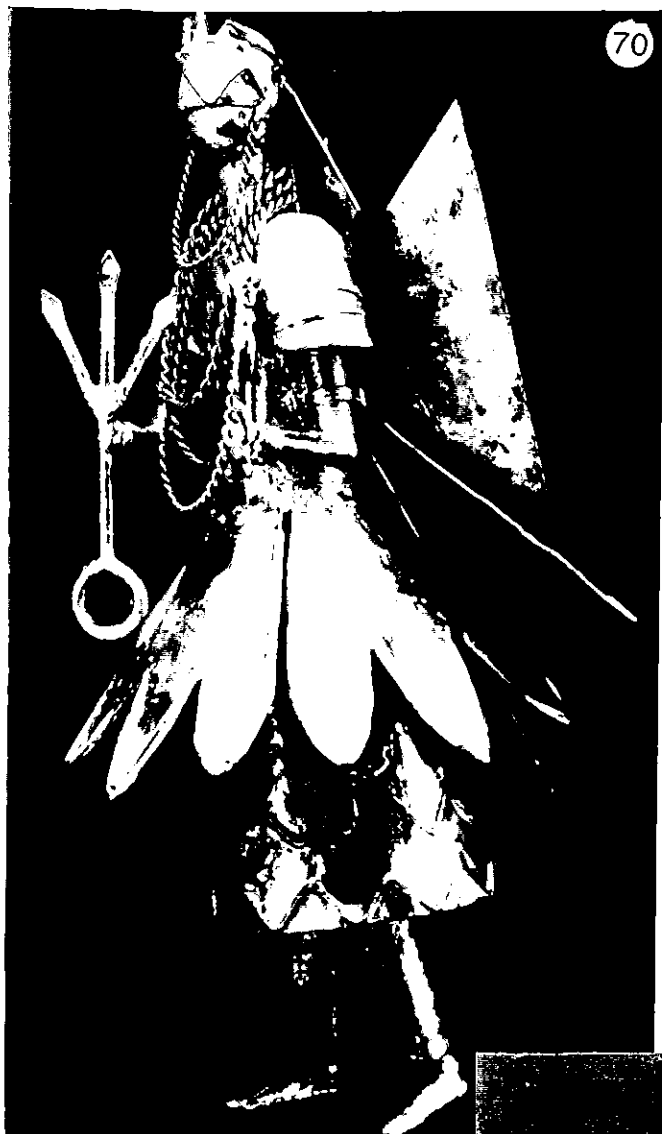


69





70



71



72



## X.- CUADRO INFORMATIVO

Ilustración 73 - MARCAS INDIVIDUALES (Signos)

*Tribu Kaditwéu (Sur de Brasil)*

Marcas de propiedad en forma de signos, del autor Boggiani.

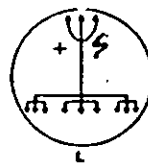
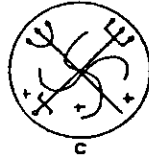
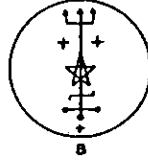
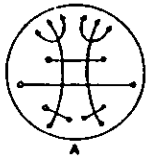
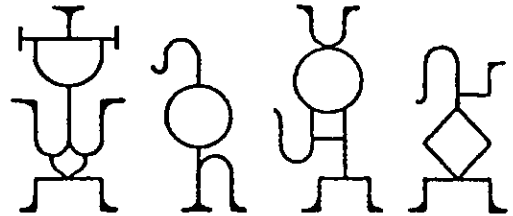
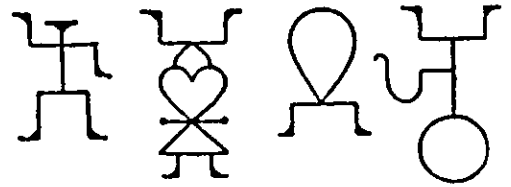
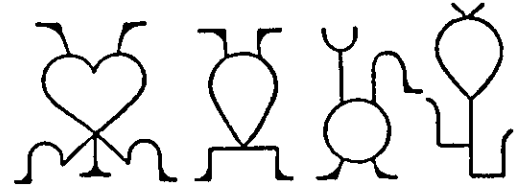
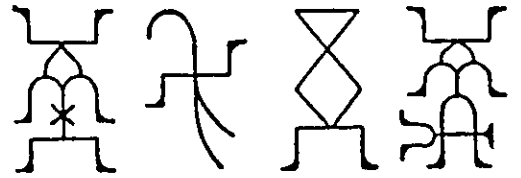
Publicado en: Abstracción en el arte de los indios brasileños- Ed. Spala Ltda., Río de Janeiro - Brasil 1979 Pág. 90

Ilustración 74 y 75 (estampa V y IX) RISCADURA-UMBANDA

*Linhas cruzadas de Exú*

Fuente - Libro: 7 brasileños y su universo/Los caminos del Exú - autor Napoleao Figueiredo, editorial Minas gráficas, MEC., D. F. Brasil 1974, págs. 89 y 93.

73



ESTAMPA V

74

- A - Ponto de Exu Tronqueira
- B - Ponto de Exu Tranca-Rua
- C - Ponto de Exu Vira-Mundo
- D - Ponto de Exu Vira-Mundo
- E - Ponto de Exu Sete Chaves
- F - Ponto de Exu Sete Cruzes
- G - Ponto de Exu Sete Cruzes
- H - Ponto de Exu Sete Encruzilhadas
- I - Ponto de Exu Pomba
- J - Ponto de Exu Sete Encruzilhadas
- L - Ponto de Exu Sete Pedras
- M - Ponto de Exu Pimenta

ESTAMPA IX

75

- A - Ponto de Exu da Capa Preta
- B - Ponto de Exu Calunguinha do Mar
- C - Ponto de Exu Caveira
- D - Ponto de Exu Caveira
- E - Ponto de Exu Marabô
- F - Ponto de Exu Marabô
- G - Ponto de Exu Mangueira
- H - Ponto de Exu Marabô
- I - Ponto de Exu Mangueira
- J - Ponto de Exu Mangueira
- L - Ponto de Exu Sete Sombras
- M - Ponto de Exu Tatá Caveira

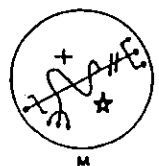
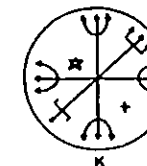
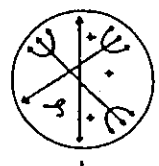
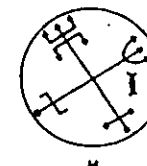
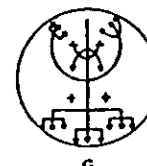
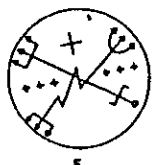
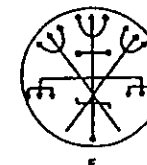
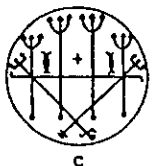
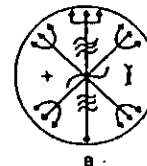
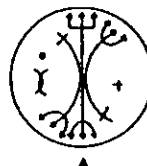


Ilustración 76 ORIXÁS - (Cuadro Informativo)

Orixá	Colores	Metales	Animales	Día de la Semana	Aspectos de la Naturaleza	Aspectos Sociales	Saludos
EXU	Rojo y negro	Bronce	Gallo, cabra y perro	Lunes	Puertas, pasillos, calles y caminos	---	---
OGUN	Azul	Hierro	Carne - gallina de Guinea	Martes	Caminos	Guerra y metalurgia	¡Ogunyié!
OMULÚ	Negro y blanco	----	Cabra, gallo y puerco	Lunes	Tierra y sol, enfermedades y epidemias	Médico de los pobres	¡Atotó!
XANGÓ	Rojo y blanco o sólo rojo	Cobre	Gallo, carnero y cangrejo	Miércoles	Rayo y fuego	Justicia	¡Kavo Kabiesile!
YANSAN	Rojo y blanco o solo rojo oscuro	Cobre	Cabra y gallina	Miércoles	Viento y tempestades	----	¡Eparrei!
OXOSSI	Azul verdoso o verde y amarillo	Bronce	Carnero y gallo	Jueves	La luna	La caza	¡Oké!
NANAN	Azul	----	Cabra y gallina de Guinea	Lunes o sábado	Aguas profundas y tranquilas	----	¡Saluba Nan!
YEMANJÁ	Rosa y azul claro	Plata	Paloma y oveja	Sábado	El mar	La pesca	¡Odoiyá!
OXUN	Dorado	Latón	Cabra y gallina	Sábado	Agua dulce	El amor	¡Ora Yeyé o!
OXUNMARE	Los siete colores del arcoiris	----	Gallo y cabra	Viernes	El arco-iris	----	¡Aó moboi!
OSSAIM	Verde y blanco	----	Cabra, gallo y paloma	Sábado	La floresta	----	¡Eué ó!
OXALÁ	Blanco	Aluminio	Cabra blanca y paloma	Viernes	El firmamento	----	¡Epa babaé! ¡exe hé!

*“En el Candomblé, los Orixás reciben saludos de sus hijos en las ceremonias, estas son sus principales formas utilizadas*

*Sumario Informativo: Los Orixás en Brasil/Leal, Eneida, Spala Editorial Ltda., Río de Janeiro/Brasil, 1988, pág. 183.*

## XI.- CARTAS

### TARJETA PERSONAL DE RUBEM VALENTIM. SÃO PAULO (07-06-1991)

Ilustración 77

*Altar Sacral Emblemático*

Año: 1977/1988



TARJETA PERSONAL DE RUBEM VALENTIM. SÃO PAULO (07-06-1991)

Linguagem não Verbal: Símbolo.  
Rubem Valentim  
"Altar Sacral Emblemático" -- 88  
Bené Fonteles  
"Xangô"  
Panorama de Arte Atual Brasileira - 88  
Museu de Arte Moderna de São Paulo

S. Paulo. 07. 6 - 1991.  
Caro Maria Helena.

Recebi com muita satisfação a sua monografia - Tese. Estou ao seu inteiro dispor no que possa ajudá-la. Gostei de conhecer a sua prima Helena que ficará em contacto directo consigo pelo qual ~~carregará a Voz: catálogos~~ e material disponível etc.

Mantenha-me informado de tudo a respeito do que Voz pretende. - A monografia Tese tem informações da maior importância. Meditar e Sintetizar - Condensar. Exercer-me para Lucia.

Um abraço amigo e carinhoso do "Prouro a claridade, a luz da luz" Rubem Valentim

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS PELA NATUREZA  
Atença: o mais importante é a linguagem - Símbolo.  
Rubem Valentim  
Adeu Adeu do que Tende

Linguagem não Verbal: Símbolo. Linguagem não Verbal: Símbolo. Linguagem não Verbal: Símbolo.

Foto: Arnaldo Falduto

## CARTA PERSONAL DE LÚCIA VALENTIM

Ilustración 78

São Paulo y Río de Janeiro

28 octubre/24 diciembre 1992.

Ma Helena querida

fezto com a proceçães  
vai um beijo e um abraço  
muito reconhecido.

Espero que agora este pa-  
pel seja certo. Devo seguir  
para Brasília dia 3 ou 4  
próximos. Espero que tudo  
corra bem e esteja muito  
bonito. De Brasília escreve-  
rei com muita calma.

Carinhosamente  
Lucia Valentim

Cláudia - ve notícias !!  
S.P. - 28 de outubro, 1992.



Querida Maria Helena

Ueste dia de Natal penso em você e lhe envio, com muito carinho, um grande abraço e um sorriso, carregado de agradecimento por tudo o que você conseguiu realizar, com tanto amor e empenho, pelo nosso Rubem Valentim. Foi muito bom ter o seu trabalho e acho que, lá de cima, de onde tudo se pode observar, o Rubem também estará comovido lhe enviando, com as suas melhores vibrações um "ché (AXE)" carinhoso, pedindo ao Pai que tudo aconteça, para você, de um modo feliz, com muita LUZ neste 1993.

Aqui também trabalhamos bastante. Com a Exposição aí no Museu N. de la Estampa, somamos 9 exposições, sendo 5 ao mesmo tempo, em Brasília. Isto nos exigiu todas as forças, já nós tão jovens e muito desgastadas pelos anos de angústia que foram 91 e 92.

Estou lhe enviando, separadamente, um pacote com notícias do que se fez por aqui. Mas tarde escreverei com tranquilidade. Separei duas serigrafias, desta coleção que foi para o México, e guardo para você, como lembrança deste nosso esforço de exposições.

Desejo lhe muito êxito, alegria, saúde e felicidade nesta sua linda vida mexicana.

Com um beijo de  
Lucia Valentim.

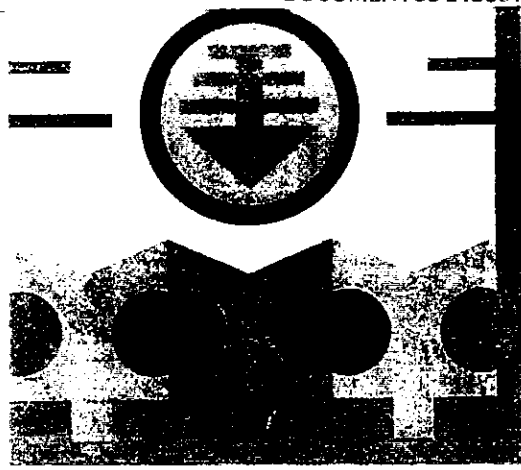
Rio, 24.12.92

# II ENTREVISTA A MARÍA HELENA LEAL LUCAS

**E**l pasado 8 de noviembre fue inaugurada en el Museo Nacional de la Estampa una exposición del pintor, escultor y grabador brasileño Rubem Valentim

*problemas que hubo para realizarla.*

El proyecto nació del mismo R.V., cuando se enteró que yo estaba en México realizando



Obra de Rubem Valentim, Sin título 1989, serigrafía

## PLÁSTICA LA "RISCADURA BRASILEÑA" DE RUBEM VALENTIM

ANTONIO ESPINOZA

(Salvador, Bahía, 1922-Sao Paulo, 1991). Integrada por 17 serigrafías (3 de 1987 y 14 de 1989, todas sin título), *Rubem Valentim y la riscadura brasileña* estará abierta al público hasta el próximo 8 de diciembre. Con motivo de la muestra, platicué con la pintora brasileña María Helena Leal Lucas (Sao Paulo, 1947), quien reside en México desde 1986, tiene la Maestría en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y actualmente realiza su tesis de doctorado sobre la obra de Rubem Valentim, asesorada por Jorge Alberto Manrique en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras. María Helena fue la principal promotora de la exposición. He aquí la entrevista.

*María Helena, hablemos un poco de la muestra, qué instituciones participaron en el proyecto y cuáles fueron los*

estudios y pensaba hacer una tesis sobre su obra. Cuando viajé a Brasil en octubre de 1991, no pude verlo pues se encontraba hospitalizado (dos meses después murió de cáncer). La que me hizo la propuesta de un intercambio de serigrafías fue su esposa, Lucía Alencastro Valentim de Souza. De regreso en México, hablé con mi director de tesis, el maestro Manrique, quien me facilitó el contacto con Beatriz Vidal, directora del Museo Nacional de la Estampa, quien a su vez me proporcionó el espacio. La muestra es un homenaje póstumo al maestro que este año habría cumplido 70 de vida. Participaron en el proyecto el Conaculta, el INBA, el Museo Nacional de la Estampa, la Secretaría de Relaciones Exteriores, Estampa Artes Gráficas y Pinacoteca 2000, así como la embajada de México en Brasil y la de Brasil en México. Uno de los problemas fue que la si-

tuación económica-política que ha estado viviendo en mi país, provocó retrasos en la realización del proyecto. Otro problema fue la elaboración del catálogo; para que saliera a tiempo, doné una obra mía a la imprenta como parte del pago. Las invitaciones tuvieron que rehacerse pues hubo un error en el nombre de Valentim (n en lugar de m). Esto redujo el tiempo para una buena divulgación de la muestra. Todas las obras fueron donadas al museo por la viuda del maestro.

*¿Cuándo conociste a Rubem Valentim? Cuéntanos como era.*

Conocí a R. V. en 1973, cuando tomé el curso de historia del arte que impartía en Brasilia para los arte-educadores. Era una persona muy talentosa que hablaba con mucha convicción y que hacía sentir su personalidad y buena vibra en todo lo que decía; era un amigo y un maestro que me tocaba por su amor, autenticidad, sensibilidad, y lo admiraba por sus ideas y actitudes ante la vida: estaba contra el imperialismo y el servilismo llegados de fuera.

*En el siglo XX, ha habido varios pintores brasileños que han destacado a nivel internacional: Lasar Segall, Cândido Portinari y Emílio Di Cavalcanti, entre otros. Rubem Valentim, según parece, no llegó*

*a destacar tanto a ese nivel. ¿A qué atribuyes esto?*

Creo que el problema de R. V. fue su posición ideológica, que nunca fue congruente con la política de los gobiernos militares brasileños. Esta actitud frenó hasta cierto punto el alcance de su prestigio a nivel internacional, pero esto fue principalmente en Latinoamérica, porque en Europa, Asia, África y Estados Unidos, logró penetrar con suficiente reconocimiento. Cabría recordar que con el golpe militar (1964), "los buenos" (R.V. entre ellos) se quedaron en la calle y todo desarrollo fue interrumpido por 20 años.

*¿Qué lugar ocupa Rubem Valentim en la pintura brasileña?*

Desde el punto de vista del sentido de *brasileidad*, R.V. es considerado en el país como el tercer artista más importante, cronológicamente hablando. La primera fue Tarsila do Amaral y el segundo Alfredo Volpi. Como ellos, R.V. logró rescatar y valorar las raíces culturales de Brasil.

*El lenguaje plástico de Rubem Valentim incluye, por un lado, la abstracción geométrica y, por el otro, toda una serie de signos y símbolos propios de las culturas que conforman Brasil. ¿Podrías hablar-nos un poco de su obra?*

R. V. partió de lo genuinamente brasileño, como sería la iconografía afro-amerindia del noroeste. Sus composiciones son bastante disciplinadas, jugando con distintas formas simbólicas, la mayoría propias del *candomblé* (ritual africano con mezcla amerindia y cristiana); un lenguaje poético-visual que sintetizó su interés como artista. R. V. partió de su realidad personal y de la realidad brasileña para lograr una expresión plástica universal; concentró, transformó y sintetizó los signos y símbolos que forman parte de la vida espiritual y social del brasileño. Me gustaría destacar el aspecto de religiosidad que lo distingue de otros artistas geométricos y el misticismo que encontramos en su obra constructivista. Por ejemplo, en esta serie ("Altarejos, emblemas y mandalas") las composiciones simbólicas semejan *tótemes* o fetiches que nos llevan a un mundo mágico de colores y al mismo tiempo fantástico y poético.

*Todo esto se encierra en el concepto "riscadura brasileña", con el que Rubem Valentim definió su proyecto artístico... ¿Es así?*

Así es, como el mismo título de la muestra. "Riscadura" significa "trazo", lo que quiere decir que R.V. tenía como proyecto un "trazo brasileño", una marca, una huella que revelara la realidad de su país. Este proyecto lo inició hacia 1955-56, cuando realizó los primeros trabajos que perfilaron el lenguaje plástico que lo caracterizó. ◀



Domingo 5 de diciembre de 1992

NUMERO 133

# El Nacional DOMINICAL



En nuestra portada el escritor Eduardo Lizalde. Foto: Jorge Claro León

**ENTREVISTA 4**

La poesía y sus entrañas  
ROBERTO GARCÍA BONILLA

**DEL RINCÓN 10**

La importancia del cocktail party cultural  
ALEJANDRO SANCIPRIÁN

**CAMBIOS 12**

Un nuevo código genético  
SHARON BEGLEY

**...VERSO A VERSO 15**

Ernesto  
Dos sueños  
LUIS GONZÁLEZ DE ALBA

**LAS MUJERES LE HACEN AL CUENTO 16**

Lección 23  
BEATRIZ ESCALANTE  
Domicilio desconocido  
FIDELA CABRERA

El tren de las ocho  
MARTHA CERDA

**FRAGMENTARIA 18**

Hasta el fondo  
RAFAEL MULIA ÁLVAREZ

**CALEIDOSCOPIO**

**SANTO OFICIO 22**

Ligas mayores  
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ S.

**DIVA 23**

Talina Fernández  
RODRIGO RODRÍGUEZ

**APARIENCIAS 24**

Luces que no brillan  
CARMEN CORONA DEL CONDE

**CINE 25**

Yuppie menso y el psicópata encimoso  
LEONARDO GARCÍA TSAO

**ROCK 26**

Rock & roll para los ojos  
ÓSCAR SARQUIZ F.

**ARCILLA 27**

Ruth Beltrán,  
la prueba de fuego  
INGRID SUCKAER

**RADIO Y T V 28**

Patadas en el cinecopio  
FERNANDO MEJÍA BARQUERA

**ARGOS 29**

Hanif Kureishi  
IKRAM ANTAKI

**PLÁSTICA 30**

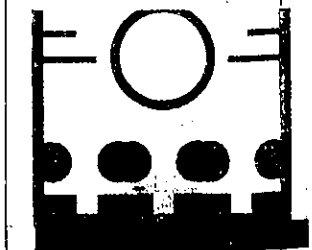
La "riscadura brasileña"  
de Rubem Valentim  
ANTONIO ESPINOZA

**HORÓSCOPOS 31**

LORELEI Y CASIOPEA

**CASCAJO 32**

MANUEL FALCÓN



Director General Encargado:  
Antonio Davila Aguilar

Editor:  
Eduardo Lizalde

Editorial:  
Amelinda y Ricardo Real

Director de Diseño:  
Ada Ueda Martell

Coeditor:  
Luisa Germá

Editorial:  
Jacobo Rojas

Gráfica:  
V. Labor

de Esporan No. 8, 2do. piso,  
c/ta Tabacalera, C.P. 06030.  
546 04 85 • 535 02 70

### XIII.- GLOSARIO

**Abaluaie:** Lo mismo que Omulú (*ver*); *orixá* sincretizado con san Lázaro.

**Abebé:** Abanico de Oxún, diosa de la belleza, del encanto personal y la riqueza; segunda mujer de Xangó; su animal litúrgico es la cabra; su metal es dorado, como el latón.

**Acto Institucional # 5:** El Presidente Marechal Artur da Costa y Silva lo firma el 13-12-68, y con ello la dictadura se desenmascara. El Congreso Nacional entra en receso y el país se hunde en la dictadura. Finaliza el 13-10-1978. La Ley de Amnistía es aprobada por el Congreso Nacional el 28-08-1979.

**Adjáni y Alamo:** Nombres comunes de varones; denotan cualidades de valentía, destreza, vigor y fuerza.

**Alfabeto Kitónico:** Solución gráfica al servicio de los objetivos didácticos del artista Rubem Valentim; construcción simétrica de emblemas que formalmente aparecen en sus obras.

**Antropofagia:** Escrito por Oswald de Andrade y publicado en 1928, con el planteamiento de *devorar* las influencias externas y redescubrir la realidad brasileña, haciendo una lectura crítica de lo importado. El Manifiesto Antropofágico es el principal documento teórico del Movimiento Modernista de Brasil. *Sólo la antropofagia nos une. Socialmente, económicamente, filosóficamente*, se dice en el manifiesto.

**Atabaque:** Tambor, instrumento musical para la ceremonia del candomblé, fundamental en la marcación del ritmo. Tiene forma cónica, y está hecho con una única piel, fijada y estirada por un sistema de cuñas de madera.

**Axé:** Lo mismo que Mana, son encarnaciones de fuerzas que existen en el candomblé.

**Axis-mundi:** Pilar cósmico, símbolo de dos fuerzas complementarias que se equilibran alrededor de un eje. Árbol cósmico universal.

**Bantú:** Grupos de negros (los más numerosos) que fueron llevados de África, (Angola y Mozambique) para Brasil como esclavos.

**Bororó:** Tribu que ocupó el Brasil central, Paraguay y la parte meridional del valle de los ríos Araguaia, Rojo y San Lorenzo en el estado de Mato Grosso. La organización social de la tribu permanece en fase totémica. Las habitaciones de sus casas forman un círculo alrededor del *bororó* (patio central).

**Brasilindio:** Indio generado por mestizaje de europeo con indio; la mayoría, de lusitanos (portugueses) con mujeres indias. En su mayor parte se encuentran en Sao Paulo.

**Caboclo:** Resultado del proceso de aculturación en la región amazónica; producto del mestizaje del indio con el blanco. A partir de finales del siglo XIX y principios del XX, con la extracción de látex y la vida pastoril de la región, en el candomblé toma la función de *padre-de-santo*. En la Umbanda es el guía que da consulta para resolver los problemas. Se incorpora en los mediunes. Tiene marcas, formas y estilos propios. Se materializa en el espíritu por una metamorfosis. Nombre dado a los indios en la Umbanda, con una idea romántica de la naturaleza, vista como fuente de emanación de cualidades que se vinculan al estado *salvaje, primitivo*.

Son personajes altivos, orgullosos, indomables. Al coboclo se le ha llamado *señor de las selvas*.

**Caipiras:** Brasileños rurales del sureste y centro del país, marginados por el latifundio, en un horizonte cultural limitado de aspiraciones. Campesinos, blancos y mulatos, trabajadores de haciendas cafetaleras paulistas, o autónomos rurales.

**Calota:** Objeto en forma de media esfera.

**Candomblé:** Religión afrobrasileña. Culto clandestino adoptado por prisioneros de guerra esclavos que provenían de la región del golfo de Benin y de los reinos de Ketu y Savé cuyas naciones fueron embarcadas en Lagos, Badagri y Puerto Nuevo, en esa parte de África. Danza religiosa en Cuba ligada a la santería.

**Caraiba:** Etnológicamente deriva de Karai, pasando al portugués bajo la forma de caraiba. Eran considerados individuos extraordinarios, portadores de magia y hechizo. Hombre-dios, santo y/o santidad.

**Cariocas:** Nacidos en Río de Janeiro, Brasil.

**Concretismo:** Movimiento apoyado en la matemática como idea de estructura, empleando características ópticas en la distribución de los elementos pictóricos para construir una nueva realidad aparece en la década de los cincuenta. En 1956 fue publicado el Plano Piloto de la Poesía Concreta, y se crea el movimiento concreto en Sao Paulo, el cual repercute, además en la poesía de Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, incluso en las artes plásticas (Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lavand, Luis Sacilotto, Mauricio Nogueira Lima, Lothar Charoux e Casimir Fejer). Las exposiciones fueron realizadas en Sao Paulo (1956 y 1959) en Río (1957). Waldemar Cordeiro, teórico del grupo entre otro, afirmó: "La precisión del arte no es una precisión artesanal, sino de significados. Forma no es contorno ni envoltura".

**Conjuración minera:** (1789) Revuelta de los mineros contra la explotación colonial. Tiradentes es el principal líder en la ciudad de Oro Prieto, Minas Gerais, Brasil.

**Constructivo:** Cuando parte de la estructura y llega a la forma por la geometría: lo constructivo extrae de lo propio la creación con su genuina tradición prehispánica con base en la estructura y determina la índole de los símbolos de la obra artística. En 1930, el uruguayo Joaquín Torres García utiliza el término y plantea su teoría del Universalismo Constructivo, con características planas, de organización geométrica con elementos figurativos esquemáticos y simbólicos precolombinos de las Américas. Funda la Asociación de arte constructivo cuando regresa a Montevideo en 1935 y el Taller de Arte Constructivo, que tiene como miembros a Alpay, Gonzalo Fonseca, José Gurvitch, Francisco Matto y Manuel Pailós. Torres García rechaza la imitación de la naturaleza "arte es creación" pero también los resultados de la abstracción fría y mecánica. En los campos definidos por las verticales y horizontales de sus cuadros, incorpora signos figurativos geometrizados.

**Constructivismo:** (1913), Proceso que va de la imagen-idea a la imagen-objeto. Surge influenciado por la ciencia y por las máquinas, y explora las virtualidades y las ambigüedades de la geometría. Empleado por primera vez en Rusia por Wladimir Tatlin; en un estilo racional geométrico, mecánico, técnico y dinámico. Busca relaciones ópticas y pluridimensionales. Los hermanos escultores Pevsner y Gabo, y autores del Manifiesto Realista (1920), en el cual se encuentran apenas

algunos de los principios básicos del constructivismo, emplean materiales industriales, elimina la masa y el pedestal. Gabo dijo que "el arte no es apenas placer, es un actividad creadora de la conciencia humana de la cual deriva toda creación espiritual". Para él, el espacio es el elemento real de la visión. Firmado por Rodchenko y Stepanova, el Manifiesto del Productivismo, (1924) apareció como respuesta al Manifiesto Realista; en él se afirma "la necesidad de sintetizar los componentes ideológicos y formales a fin de orientar el trabajo de investigación hasta una actividad práctica". El productivismo pretendió elevar a la praxis social las especulaciones puramente estéticas del constructivismo.

**Chaco:** Palabra de origen quechua; significa campo de caza, región de campiñas, de pastos naturales. Recibe este nombre en la región del sureste de Brasil, en Mato Grosso, que colinda con Paraguay, Bolivia y Argentina.

**Dendé:** Aceite con olor a nuez-de-cola (obiyo o robó), usado para *alimentar* los instrumentos que son bautizados para el uso en la ceremonia del candomblé.

**"Directas-ya":** Slogan de la campaña nacional, post-régimen militar, para convocar a elecciones directas ...la presidencia de la República de Brasil en 1984.

**Design:** Diseño, *risco*, plan, trazo.

**Despacho:** Mandar un encargo por medio de un mensajero espiritual en la ceremonia del candomblé.

**Embira:** Fibra natural, semejante al henequén.

**Estructuralismo:** Organización y disposición interna de los elementos en un todo por las relaciones mutuas que les dan significado. La metodología estructuralista investiga las relaciones del hombre con el mundo, son las estructuras culturales, sociales y míticas, buscando el entendimiento de la producción artística. Aparecen en los años sesenta.

**Exú:** Dueño de las encrucijadas, comanda el camino y da inicio a las cosas. Elemento de ligación espiritual. Estos entes son maestros en contornar situaciones difíciles. Seres amorales, o con ambigüedad moral; buenos mediadores capaces de quebrar cualquier nudo o problema; excelentes abridores de camino. Nadie ignora su fuerza y peligro potencial. Pueden ser negros, diablos, malandros, obreros, gitanos, etc. (las categorías son sacadas del cotidiano de las gentes, recreándolas a partir de la misma matriz). Tienen compromiso con las tinieblas. Su obligación ritual se realiza en panteones y encrucijadas. Espíritu originario del mundo marginal.

**Farofa:** Comida a base de harina de yuca y/o maíz. Acompaña el platillo fuerte en la comida. Alimento de los dioses del candomblé.

**F.E.B.:** Fuerza Expedicionaria Brasileña; contribuyó con su acción en la Segunda Guerra Mundial (1944). Su comandante fue el Marechal Mascareñas de Morais.

**Grupo Frente:** (1954-1956) Líder fundador, Iván Serpa. Artistas cariocas con un lenguaje estructural de la nueva plástica, como si se tratara de un *organismo vivo*. La mayor parte de los integrantes del grupo salió de su curso en la M.A.M.: Aloísio Carvão, Décio Vieira, Helio y César Oiticica, Joao José, Vicent Ibberson, Carlos Val y Elisa Mantins da Silveira. Su primera exposición fue realizada en la Galería del Instituto Cultural Brasil en Estados Unidos en junio de 1954, con la presentación de Ferreira Gullar. La segunda exposición se presentó en el M.A.M., en junio de 1955. A partir de 1959, el núcleo del Neoconcretismo carioca se compone de sus participantes.

**Guaraní:** Tribu indígena del sur y suroeste de Brasil. Se encuentra también en Paraguay y en la costa atlántica de América del Sur.

**Hijos-de-santo:** Tienen su identidad emblemática construida por las *líneas* de sus respectivos espíritus. Se envuelven en trabajos para el santo, y se esfuerzan para servir a todos.

**Ibejí:** Considerados como duendes, representados en forma doble. En África, son entidades que presiden el nacimiento de gemelos. En Brasil la entidad se mezcló con el *Ere*, el estado psíquico o trance que antecede a la posesión del *Yaó*.

**Ibirí:** Hechizo que tiene *Nanan*.

**Ifá:** Responsable por las adivinaciones. En el *candomblé* del Brasil representa lo mismo que *Orumilá* (ambos son adivinos). Testigo del destino de las personas. En él se encuentran todos los secretos de las adivinaciones. Su consulta es hecha por el sacerdote consagrado a él: *babalaoó*.

**Iyá Tebexé:** Encargada de los cánticos en las ceremonias del *candomblé*.

**Japú:** Pájaro café y negro, con cola amarilla. Los indígenas utilizan su cola como adorno. Simboliza al sol.

**Javahé:** Tribu indígena que vive en la isla de Bananal, región del río Araguaia, en Goiás. Son agricultores, hacen escultura de madera y cerámica.

**Junina:** Referente al mes de junio. Fiestas de los santos.

**Kadiwéu:** Tribu sobreviviente de los antiguos Mbayá, Guaikurus y Terena (Aruak); sociedad estratificada en *señores* y *cautivos*; legendarios indios caballeros, valientes combatientes y traicioneros de carácter bélico. Arte gráfica altamente desarrollada a través de la pintura corporal.

**Kaiapó-Kikrin:** Tribu que vive en el estado de Pará, en las márgenes del río Itacaiunas.

**Karajá:** Tribu indígena que vive en la isla de Bananal, en Goiás; se dedican a la pesca. Hacen esculturas de madera y cerámica. Conocidos por las *litxokó*, muñecas de barro (antes juguetes de los niños).

**Kardecismo:** Espiritualismo de Alan Kardec, médium y vidente francés.

**Kitónico:** O uránico. Urano es el dios del cielo. Simboliza el ciclo de los desarrollos. *Khthon* era el nombre dado a la tierra, madre de los titanes. El epíteto *ctónico* se da a seres fabulosos (dragones) o reales (serpientes) de origen subterráneo, de naturaleza a menudo terrible, ligados a las ideas y a las fuerzas de la germinación y la muerte. *Khthonios* está ligado a lo subterráneo, a sus fuerzas y sus divinidades. Embriagador, fecundo.

**Lay-outs:** Proyectar en público, publicado afuera.

**Legión:** Líneas de cada entidad que se identifican con los santos católicos. Cada legión tiene su guía; en total son siete, con una progresión infinita en el sincretismo (santos católicos, negro, indios, caboclos, blancos, etcétera).

**Liber:** Árbol de la Amazonia, conocido como *tapa* o *tucuri*; se utiliza para indumentaria cotidiana, ritualística, decorativa, y de división de las *malocas*, o casas.

**Luso-Brasileño:** Aportuguesar, lusitano.

**Macumba:** Fuente de poder que rompe y quiebra cualquier problema con la invocación de entidades espirituales. Tipo de hechizo infalible que se hace para defenderse de la maldad. Asociado con la magia para intimidar a la gente. Tiene el valor del *servicio y/o trabajo*, con determinado fin *y/o mandinga*, como *despacho*.

**Madre-de-santo:** Jefe de culto, que reinterpreta los mensajes para los iniciados hijos y/o hijas del candomblé.

**Mamelucos:** Los portugueses asociados con los indios dieron pie a los mamelucos. Eran indios que se organizaban para capturar a otros indios selváticos, para venderlos y liquidar los *quilombos*. El término viene de una casta de esclavos que los árabes tomaban de su país, para criar y adiestrar en sus casas-criaderos. Tenían talento de mando. Los jesuitas españoles los llamaron mamelucos, serviciales del rey, horrorizados por la falta de humanidad de esa gente al castigar a su propia raza.

**Manifiesto Pau-Brasil:** Oswald Andrade. Publicado en Río de Janeiro (1924), buscaba expresar a través del arte la nueva realidad urbana e industrial de la ciudad. Se opone a la copia, y está por la invención y la sorpresa. En él se define una *poesía* de la exportación.

**Manifiesto Regionalista:** Gilberto Freire. Divulgado en Recife (1926), defendía una articulación Interregional entre el nordeste y el Brasil, con el objetivo de congregar elementos de la vida y de la cultura nordestina, con estudios, eventos y promociones de interés regional, social, económico y cultural.

**Manifiesto Ruptura:** Waldemar Cordeiro. Divulgado en 1952 en Sao Paulo; buscaba la renovación de los valores esenciales del arte visual: espacio, tiempo, movimiento y materia.

**Marajoara:** Isla de Marajó, situada en la región del río Amazonas, junto con la isla Pacoval, en el lago Arari, dentro del Marajó. Cultura arqueológica, nombre de la penúltima fase del desarrollo de la cerámica (de una serie de cinco); tecnología elevada. Los Aruak son una tribu de Marajó.

**Muiraquita:** Piedra de leyenda en forma de sapo o rana. Poderoso amuleto o fetiche, símbolo de poder, suerte y felicidad. Piedra rosa y de nefrita o jadeíta verdosa en el área de la Amazonia.

**Nagó:** Denominación dada por los franceses a los negros que hablaban el dialecto *yoruba*; eran inteligentes y preferidos por su robustez y mansedumbre. Tuvieron gran influencia en la implantación de los rituales.

**Nanan:** Orixá femenino más antiguo del candomblé, preside las aguas tranquilas de las profundidades. Fue llamada también Santa Ana, madre de la Virgen María.

**Neoconcretismo:** Ferreira Gullar (1959). Necesidad de expresar la realidad con lenguaje estructural. Rompe con el concretismo (artistas cariocas) por su nacionalismo exacerbado.

**Ogún:** Orixá guerrero, que en Brasil preside las guerras y la metalurgia. Vencedor de las demandas, de gran bravura; durante la lucha se junta a la imagen de un *cuerpo cerrado*, inmune a los ataques del mal. Es comparado con San Antonio.

**Olorún:** Dios de la creación. La palabra Orún significa mas allá. Olorún es el *Señor del más allá*.

**Omulú:** Orixá de la tierra y también del sol; además, orixá de los enfermos de epidemias. Sincretizado con San Lázaro.

**Orixá:** Nombre de las divinidades del candomblé. En la Umbanda, son *caboclos*. Son divinidades intermediarias entre el dios supremo y los hombres. Se identifican con varios dominios de la naturaleza: selva, cascada, agua, cantera, etc. El mundo natural se divide en dominios regidos por sus respectivas divinidades. Como los santos en el cristianismo, están relacionados con determinados dominios en la

Tierra. Vinculados a ellos, siguen los espíritus de diversas *líneas*, que subdividen en *reinos* y *falanges*. Santos y orixás son divididos en 7 *líneas*. Las variaciones se desdoblan en su filiación, afirmando su filiación con sus atributos.

**Oxalá:** Es el orixá sincretizado con el Señor del Bonfim. Representa la creación. Dios supremo. También llamado Obatala, el rey del trapo blanco.

**Oxé:** Insignia de Xangó, hacha de doble filo que recuerda el hacha cretense.

**Oxóssi:** Orixá ligado a las actividades de la caza. Sincretizado con San Jorge en Bahía.

**Oxún:** Orixá femenino de las aguas dulces, y el arcoiris. Recuerda la vanidad, representa la sexualidad y preside el amor.

**Padé:** Ceremonia de permiso, para la realización del ritual del candomblé.

**Padre-de-santo:** Señor de su terreiro y/o madre-de-santo.

**Pajelanza cabocla:** Proceso de aculturación en un solo cuerpo de creencia, formado de reminiscencias africanas, catolicismo, chamanismo indígena, kardecismo y teosofismo.

**Palikur:** Grupo indígena de la región del bajo Oyapock, en el territorio del Amapá y en la Guyana francesa.

**Pau-Brasil:** Árbol conocido por los indígenas como *ibirapitanga*. De él se extrae pintura color rojo; su madera es utilizada en construcciones.

**Paulistas:** Nacidos en el estado de Sao Paulo, cuya capital lleva el mismo nombre.

**Paxoró:** Bastón de cobre, insignia de Oxalá.

**Pegí:** Santuario del candomblé.

**Pomba:** Estatuaria que se usa para trazar en el piso (simbólicamente) como testigo del que fue designado por *la fuerza misteriosa de la escritura astral*.

**Pomba-gira:** Versión femenina del malandraje, que compone la imagen de una mujer ligada a la prostitución.

**Puntos riscados:** Representación gráfica de las entidades que actúan en las casas de culto. Del fetiche, se modifica a la estatuaria cristiana para simbolizar la escultura en fierro o en talla. También son dibujos, pintados, estampados, *preparados* por los padres y madres-de-santo. Se usan en el monedero, colgando como collares y/o en la pared de los terreiros.

**Pracinhas:** Soldados brasileños que lucharon para la gloriosa escala de victoria por la libertad mundial.

**Prieto-viejo:** Originario del dominio del mundo civilizado. Se presentan en el cuerpo de los medium como figuras de viejos encorvados por el peso de la edad, hablando con errores y fumando pipa. Grandes hechiceros, espíritus de *luz*, consejeros con base moral, medium. Son los que establecen con sus señores una relación de lealtad, como humildes sirvientes en la casa grande y en el área doméstica. Son llamados padres y abuelos. Aprendieron *mandingas* para la defensa de los señores blancos. Son bondadosos, humildes, generosos y paternales.

**Quilombos:** Grupos de negros esclavos que se fugaban de las *senzalas* en busca de libertad. Aparecen en gran cantidad a principios del siglo XVII. Desafiaban a los blancos. Buscaban repetir la vida original. Tenían un líder, venerado como rey por sus seguidores. El gobierno era hecho por un consejo de viejos experimentados, asesorados por generales. Fue un desafío para la

ostentación del blanco y su arrogancia. De los más importantes fue el quilombo de Palmares, situado en el actual estado de Alagoas. Se situaban en lugares de densa floresta paralela a la costa. Eran poblaciones de entre 10 y 30 mil habitantes.

**Riscado:** Varias *líneas*, (espíritus respectivos) de un mismo riscado; proceso de mezcla y cruces de varias doctrinas que son reinterpretados en la Umbanda, con señales transpuestas para la divinidad de acuerdo con la experiencia y concepción de vida, relacionado con el estatus en la sociedad a la que pertenece.

**Riscadura brasileña:** Design, estructura que revela la realidad brasileña y la expresión propia de Rubem Valentim, término del orden sensible. Su trazo personal.

**Sambaquis:** O sernambis, de la cultura Marajoara; son urnas funerarias, representantes de los primitivos más antiguos que poblaron el país. En Santa Catarina, Paraná, arte lítica; fechado entre 7 a 8 mil años en 1954.

**Santarém:** Región de la Amazonia (río Tapajós) donde la cerámica fue desarrollada hacia el año de 1200 a 1300 de nuestra era; grupo indígena Tapajós, con obras de gran valor estético, de estilo florido.

**Servicios:** Trabajo espiritual, invocación de la divinidad conjurada, materializada por los creyentes. Tienen significación de poderes para desarrollar algo a través de proceso místico por los iniciados.

**Taboca:** Jícara hecha de la corteza del fruto de la Gũira; su fibra sirve para trenzado después de descortezada.

**Tapirapé:** Grupo indígena de lengua Tupí. Habita el Brasil central, cerca de los ríos Tapirapé y Araguaia, en el noreste del estado de Goiás.

**Terreiro:** Local lejos de la ciudad, donde surgieron los primeros espacios para el candomblé.

**Testera:** Faja frontal emplumada. Cinta de tela y/o de *liber*, en que se colocan en la cabeza pieles con plumas. La parte interna es revestida con una leve capa de látex (resina del caucho); es una ornamentación para la cara.

**Teules:** Dioses, palabra náhuatl.

**Umbanda:** Religión oriunda del sincretismo entre el candomblé, la religión católica, el kardecismo y la cultura indígena. Segmentación, dispersión, multiplicidad se combinan con la unidad, doctrina y jerarquía. El uno y lo múltiple en tensión y posesión. Los espíritus son llamados santos protectores. *Cierran los cuerpos*, de sus clientes y adeptos contra el enemigo.

**Urubú:** Tribu indígena del alto Xingú. Pájaro del orden de los falconiformes; se utiliza la pluma de los pichones para la decoración indígena.

**Waurá:** Tribu indígena del Xingú, estado de Mato Grosso.

**Wayana:** Pueblo indígena que pertenece a la familia lingüística Karib. Actualmente viven en los ríos Paru en el este y Litani en el norte del estado de Pará, y en la Guyana Francesa.

**Xangó:** Orixá, señor del fuego y del trueno. Responsable por la justicia, es quien castiga. El rayo es el arma poderosa que usa, una piedra de rayo igual las hachas neolíticas. Poseedor de gran astucia.

**Xaxará:** Escoba de paja; herramienta del dios de la rubiola, Omulú.



**Xingú:** Nombre del río y parque nacional indígena. Región comprendida entre los ríos Suiá-Misu, al norte; Paranatinga al sur; Ronuro al oeste y Culiseu-Culuene al este; predominan los campos, *cerrados*, floresta de galería y lagunas.

**Xikrin:** Indios Kaiapó, del grupo lingüístico Je. Viven en Pará, en las orillas del río Cateté y del Bacajá.

**Yansán:** Orixá femenino; señora del rayo y de las tempestades, sincretizada con Santa Bárbara. Mujer de Xangó-Oya.

**Yaó o Yauó:** Iniciado en el candomblé; sacerdote.

**Yemanjá:** Orixá femenino de los mares, sincretizada con Nuestra Señora de la Concepción o Nuestra Señora de las *Candeias*. Domina las aguas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana*, F. C. E., México, D. F. 1981.
- *Las culturas estéticas de América Latina*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.
- AMADO, Jorge, VERGER Pierre y WALDOLOIN Rego. *Iconografía de los dioses africanos en el Candomblé de Bahía*, Sao Paulo, Brasil, Editorial Raíces Artes Gráficas, 1980.
- AMARAL, A. Aracy. *¿Arte para qué?*, Sao Paulo, Brasil, Editorial Nobel, 1987.
- Coordinadora de la Compilación del Libro: *Modernidad, arte brasileño del siglo XX*, Gráfica Editora Hamburg, S. P., Brasil, 1988.
- *Proyecto constructivo brasileño en el arte (1950 - 1962)*, Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Secretaría de Cultura, Ciencia y Tecnología. Sao Paulo, MEC, FUNARTE, SEC, Sao Paulo y Río de Janeiro, Brasil, 1977.
- ARISTOS. *Diccionario ilustrado de la lengua española*, Editorial Ramón Sopena S. A., Barcelona España, 1974.
- AYALA, Walmir. *Vicente inventor*, Editorial Record, Rio de Janeiro - Brasil 1980.
- BAYON, Damián, et al., *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Edit., 1987.
- BENTO, Antonio. *Abstracción en el arte de los indios brasileños*, Río de Janeiro, Brasil, Editorial Spala, Ltda., 1979
- BLAUBERG I., *Diccionario de filosofía*, Ediciones Quinto Sol, México, D. F. 1992.
- BOLIVAR Botia, Antonio. *El Estructuralismo: De Lévi - Strauss a Derrida*, Editorial Cincel - Kapelusz, Bogotá - Colombia, 1990
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo (vértice y ruptura)*, Editorial FUNARTE, MEC, SEC, Brasil, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*, Editora Siciliano - Sao Paulo, Brasil - 1994.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblé de Bahía*, Editorial Civilización Brasileña, Río de Janeiro, Brasil, 1978.
- CARDOZA y Aragón, Luis. *Carlos Mérida, color y forma*, Ediciones Era, S. A. de C. V., México, D. F., 1992.
- CAZENEUVE, Jean. *Sociología del rito*, Amorrortu editores, Buenos Aires - Argentina, 1972.
- COLOQUIO Internacional de Historia del Arte XVII. *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. Tomo III, edición a cargo de Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juan Gutiérrez Haces, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM - México, D. F. , 1994.
- CHEVALIER Jean y GHEEBRANT Alain, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona - España 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileño*, Editorial Lemos, Sao Paulo - Brasil, 1999.
- CHONG LOPEZ, Chungtar. *Consideraciones, sobre la Interrelación de las artes, en función de la educación artística* - (Tomo I) Una visión

- psicopedagógica – tesis de maestría en artes visuales – ENAP – UNAM México, D. F., 1996.
- DE ANDRADE e Silva, Waldemar. *Leyendas y mitos de los indios brasileños*, Pancron Industria Gráfica Ltda., S. P. Brasil – 1990.
- DEBROISE, Olivier. *Diego de Montparnasse*, Editorial F. C. E., México, D. F. 1979.
- DIECHER, Susanne. *Piet MONDRIAN, 1872 – 1944 composición sobre el vacío*, Editorial Benedikt Taschen Köln, Alemania, 1995.
- DOCKSTADER J., Frederick. *Arte indígena de la América del Sur*, Editorial Press Service Inc. New York, E. U. A., 1967.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, S. A. Barcelona, España 2000.
- EHRENZWEIG, Antón. *El orden oculto del arte*, Editorial Labor, S. A. España 1973.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas en Centro-Oeste, Cuiaba*, Editorial U. F. M. T. / MAEP, Brasil, 1979.
- FIGUEIREDO, Napoleão, et al., *Los caminos de Exú en 7 brasileños y su universo*, Brasilia Depto. de Documentación y Divulgación, M. E. C., Minas Gráfica Editora, Brasil, 1974.
- FERNANDEZ, Justino. *Orozco forma e idea*, Editorial Porrúa, S. A., México, D. F., 1975.
- FOUCHET, Max – Pol. *Wifredo Lam*, Ediciones Cercle D'Art, París –Francia, 1976.
- FUENTES, Carlos. *Por un proyecto incluyente*, Editor Instituto de estudios Educativos y Sindicatos de América, México, D. F. 1997.
- GONZALEZ Cruz Manjarrez, Maricela. *La polémica Siqueiros – Rivera*, Publicado por el Museo Dolores Olmedo Patiño, México, 1996.
- GONZALEZ Mello, Renato. *Orozco ¿pintor revolucionario?* Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM. México, D. F. 1995.
- HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Editorial Alianza, Madrid, España, 1987.
- HIJAR, Alberto, et al. Ensayo: Nueva democracia, víctimas de la guerra, victimas del facismo, Libro: *Los murales del palacio de bellas artes*, INBA – México, D. F. 1995.
- HJALMAR, Stolpe. *Diseños indígenas de la Amazonia*, Publicaciones Dover, Inc. New York – USA., 1974.
- IRVING, A. Leonard. *La época barroca en el México colonial*, F. C. E., México, D. F., 1990.
- JUNG, Carl Gustav, et al. *El hombre y sus símbolos*, Editorial Paidós – Barcelona – España, 1995.
- *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Editorial Trotta, Madrid, España, 1999.
- KANDINSKY, Vassily, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Premia, S. A. México – D. F. 1985.
- KARIN, Thomas, *Diccionario de arte actual*, Editorial Labor, S. A. Barcelona – España, 1978.

- KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*, Editores Amorrortu/Buenos Aires, Argentina 1973.
- , *Vigencia y caducidad de las tradiciones cristianas*, Editorial Amorrortu Buenos Aires, Argentina 1971.
- LAPOUJADE, María Noel. *Filosofía de la imaginación*, Editorial Siglo XXI – México, D. F. 1988.
- LAUDE, Jean. *Las artes de África negra*, Editorial Labor, S. A., Barcelona – España, 1968.
- LEAL, Eneida. *Los Orixás en el Brasil*, Spala Editorial Ltda., Río de Janeiro, Brasil, 1988.
- LEAL Lucas, María Helena. Tesis de maestría en Artes Visuales: *Aplicación práctica de las consideraciones sobre la interrelación de las artes, en función de la educación artística, (tomo II)* ENAP – División de Estudios de posgrado – UNAM – Mex. D. F. 1989.
- LEVI – Strauss, Claude. *Mito y significado*, Editorial Mexicana, 1989.
- LOPEZ Austin, Alfredo. *Los mitos del Tlacuache*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1996.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Estudios de psicología primitiva*, Ediciones Altaya, S. A., Barcelona - España, 1995.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA – México, D. F. 2000.
- MAY, Rollo. *La necesidad de mito*, Editorial Piadós, Barcelona España 1992.
- MIRCEA, Eliade. *Mito y realidad*, Editorial Labor, S. A. Colombia – 1994.
- *Tratado de historia de las religiones*, Editorial Era, S. A. de C. V. México, 1972.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid – España, 1992.
- MORAIS, Frederico, et al. *Arte en Brasil, documento / debate*. Editado por el Museo de Arte Contemporáneo de Campinas, Sao Paulo, Brasil, 1975.
- MOYSSEN, Xavier. *Diego Rivera, textos de arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, D. F., 1986.
- *La iconografía en el arte contemporáneo*, Coloquio Internacional de Xalapa, ensayo: "El Héroe en la obra de Diego Rivera", Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM – México, D. F., 1982.
- MORENO, Tati. *Esculturas del artista*, Editorial Fundación Waldomiro Gomes, Belém, Brasil, 1987.
- NICOLA, Norberto y FERRARO DORTA, Sonia. *El arte plumaria del indígena brasileño*, Publicación Internacional, Cámara Brasileña del Libro, Sao Paulo, Brasil, 1979.
- PAULME, Denise. *Las esculturas del África negra*, F. C. E., México, D. F., 1986.
- PAZ, Octavio y LASSAGNE Jacques. *Rufino Tamayo*, Ediciones Polígrafo, S. A., Barcelona, España 1982.
- PONTUAL, Roberto. *América Latina – geometría sensible*, Ediciones Jornal do Brasil, M. A. M. Río de Janeiro y empresa Light, GBM – Brasil, 1978.

- PEDROSA, Mario. *Académicos y modernos*, Editorial USP, Sao Paulo, Brasil, 1998.
- RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena – lenguaje visual*, Editorial Itatiaia Ltda. y USP – S. P. Brasil, 1989.
- *Diccionario de artesanato indígena*, Editorial Itatiaia, Ltda. Belo Horizonte Brasil, 1988.
- *Arte del trenzado de los indios de Brasil, (un estudio taxonómico)*, FUNARTE, Museo Paraense Emilio Goeldi y CNPQ – Brasil, 1985.
- RIBEIRO, Darcy. *El pueblo brasileño, la formación y el sentido de Brasil*, Editorial Schwarcz Ltda. Sao Paulo – Brasil 1995.
- RIBEIRO, Leonideo. *Las artes plásticas en Brasil*, Editorial Sud América, Vol. 1, Río de Janeiro, Brasil, 1952.
- ROMERO Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900 – 1974)*, F. C. E., México, D. F. 1978.
- SCHADEN, Egon. *La mitología heroica de las tribus indígenas de Brasil*, MEC., Río de Janeiro, Brasil – 1959.
- SPERBER, Dan. *¿Qué es el estructuralismo?*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1975.
- TAVARES De Araujo Olivio. Introducción de: *Alfredo Volpi, grandes artistas brasileños*, No. 3, Editora Art Ltda, Sao Paulo – Brasil, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *Símbolismo e interpretación*, Editorial Monte Avila Latinoamericana, S. C. Caracas – Venezuela – 1992.
- *Teorías del símbolo*, Editorial Monte Avila Latinoamericana, S. C., Caracas – Venezuela – 1991.
- TORRES GARCIA, Joaquín. Tomo 1 y 2, *Universalismo constructivo*, Editorial Alianza Forma, Madrid – España 1984.
- TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*, Siglo XXI Editores, S. A. México, D. F., 1973.
- TURNER, Victor. *La selva de los símbolos*, Editorial Siglo XXI, España 1980.
- VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro – brasileño*, Editorial Brasiliense, Vol.2, Sao Paulo, Brasil, 1979.
- VERGER, Pierre. *Noticias de Bahía – 1850 Baianada1*, Fundación Pierre Verger y Corrupio Ediciones y Promociones Culturales Ltda, Bahía – Salvador, Brasil, 1999.
- ZEA, Leopoldo y MAGALLON, Mario. *Latinoamérica, cultura de culturas*, F. C. E., Instituto Panamericano de Geografía e Historia – México, D. F. 1999.

## HEMEROGRAFÍA Y CATALOGRAFÍA

- ACHA, Juan, "Tradición y contemporaneidad en el ambiente del tercer mundo" Catálogo de la *III Bienal de la Habana – Cuba*, 1989.
- ARAUJO, Adalice. Catálogo: *BR 80*, Instituto Cultural Itaú, S. P. Brasil, 1992

- PEDROSA, Mario. *Académicos y modernos*, Editorial USP, Sao Paulo, Brasil, 1998.
- RIBEIRO, Berta G. *Arte indígena – lenguaje visual*, Editorial Itatiaia Ltda. y USP – S. P. Brasil, 1989.
- *Diccionario de artesanato indígena*, Editorial Itatiaia, Ltda. Belo Horizonte Brasil, 1988.
- *Arte del trenzado de los indios de Brasil, (un estudio taxonómico)*, FUNARTE, Museo Paraense Emilio Goeldi y CNPQ – Brasil, 1985.
- RIBEIRO, Darcy. *El pueblo brasileño, la formación y el sentido de Brasil*, Editorial Schwarcz Ltda. Sao Paulo – Brasil 1995.
- RIBEIRO, Leonideo. *Las artes plásticas en Brasil*, Editorial Sud América, Vol. 1, Río de Janeiro, Brasil, 1952.
- ROMERO Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900 – 1974)*, F. C. E., México, D. F. 1978.
- SCHADEN, Egon. *La mitología heroica de las tribus indígenas de Brasil*, MEC., Río de Janeiro, Brasil – 1959.
- SPERBER, Dan. *¿Qué es el estructuralismo?*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1975.
- TAVARES De Araujo Olivio. Introducción de: *Alfredo Volpi, grandes artistas brasileños*, No. 3, Editora Art Ltda, Sao Paulo – Brasil, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *Símbolismo e interpretación*, Editorial Monte Avila Latinoamericana, S. C. Caracas – Venezuela – 1992.
- *Teorías del símbolo*, Editorial Monte Avila Latinoamericana, S. C., Caracas – Venezuela – 1991.
- TORRES GARCIA, Joaquín. Tomo 1 y 2, *Universalismo constructivo*, Editorial Alianza Forma, Madrid – España 1984.
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*, Siglo XXI Editores, S. A. México, D. F., 1973.
- TURNER, Victor. *La selva de los símbolos*, Editorial Siglo XXI, España 1980.
- VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro – brasileño*, Editorial Brasiliense, Vol.2, Sao Paulo, Brasil, 1979.
- VERGER, Pierre. *Noticias de Bahía – 1850 Baianada1*, Fundación Pierre Verger y Corrupio Ediciones y Promociones Culturales Ltda, Bahía – Salvador, Brasil, 1999.
- ZEA, Leopoldo y MAGALLON, Mario. *Latinoamérica, cultura de culturas*, F. C. E., Instituto Panamericano de Geografía e Historia – México, D. F. 1999.

## HEMEROGRAFÍA Y CATALOGRAFÍA

- ACHA, Juan, "Tradición y contemporaneidad en el ambiente del tercer mundo" Catálogo de la *III Bienal de la Habana – Cuba*, 1989.
- ARAUJO, Adalice. Catálogo: *BR 80*, Instituto Cultural Itaú, S. P. Brasil, 1992

- AYALA, Walmir. Artículo: "Hice del quehacer mi salvación" Revista **Cultura** No. 29, Bello Horizonte, Brasil, 1978
- "El sentido brasileño" Revista: **Ventura** – Editorial Spala, R. J. – Brasil 1988.
- BARJA, Wagner. "Los guardianes de símbolos", Catálogo de la exposición **Valentim (1922 – 1992)**, F. C. D. F., Brasilia – Brasil, 1992.
- BAUDOT, Georges. Artículo: "La brujería española importada a México por Fray Andrés de Olmos". Revista **Arqueología mexicana**, Vol. VI, Núm. 34, México, D. F. 1998.
- BEUTTENMULLER, Alberto. Texto: "El lenguaje semiótico tatuado en la memoria", del catálogo de la exposición : **Templo de Oxalá**, publicado por la Fundación Cultural del D. F., Brasil 1977.
- "Rubem Valentim El lenguaje semiótico tatuado en la memoria". Catálogo: **Mito y magia en el arte de Rubem Valentim**, publicado por la F. C. D. F. – BSB. – Brasil – 1978.
- BILLETER, Érika. "Francisco Toledo – un sueño zapoteca" Catálogo galería Arvil: **Francisco Toledo**, Editorial AMCAA, México, D. F. 1996.
- CATÁLOGO DE LA **BIENAL 22, de Sao Paulo**, salas especiales curador Nelson Aguilar, 1994, editado por la Fundación de la Bienal de Sao Paulo – Brasil – 1994.
- CATÁLOGO DE LA **BIENAL XXIV, de Sao Paulo**, curador Paulo Herkenhoff, editorial Marprint Gráfica, Ltda.– Brasil 1998.
- CATALOGO: **Siqueiros en colección del Museo Carrillo Gil**, curador Edgardo Ganado, México, D. F. 1996.
- CARNEVALI, Gloria. **Herbin: su pensamiento y su obra**, Catálogo del M.A.C., de Caracas – Venezuela – exposición homenaje a Herbin, 1978.
- CHIMET, Irodan. Presentación del catálogo de la exposición: **Pinturas emblemáticas – 1988**, editado por la galería Versailles – Río de Janeiro, Brasil – 1988.
- CONDE, Teresa del y ESPINOZA, Antonio. Artículo "Diálogo sobre Francisco Toledo" en Memoranda, revista del ISSSTE, año 1, No. 5, México, D. F., Marzo – abril de 1990,
- REVISTA **Cultura**, Números 17-21-29- (1975 – 1978), publicación MEC, Brasilia, D. F., Gráfica Editorial Belo Horizonte M. G. Brasil.
- EDER, Rita. Artículo: "Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina", revista **Artes Visuales**, SEP – INBA, 1976/79, No. 11-20, México, D. F.
- ESPINOZA, Antonio. Artículo "La riscadura brasileña de Rubem Valentim", entrevista a María Helena Leal Lucas en **Domical, suplemento de El Nacional**, No. 133 Año 3, 6 diciembre México, D. F. 1992.
- Artículo: "Francisco Toledo: el artista y el mito" En sábado suplemento cultural, **Periódico Unomásuno**, nueva época, Núm. 1198, 9 de septiembre, México, D. F. 2000.
- FERREIRA, María da Gloria. Catálogo: **Arte y cuerpo**, FUNARTE, Inap – Río de Janeiro, Brasil – 1985.
- FERREIRA, Gullar. Presentación del Catálogo: **Primera exposición individual de Rubem Valentim**, en la Petite Galerie, Río de Janeiro, Brasil, 03-04-1961.

- FIGUEIREDO, Aline. Catálogo de la exposición: **Variaciones metafísicas visuales de Rubem Valentim**, editado por la F.C.D.F. – Brasilia – Brasil – 1980.
- FOLLETO sobre la exposición: **Wifredo Lam**, Centro Cultural del Arte Contemporáneo, A. C., Fundación Cultural Televisa, A. C., México, D. F., junio – octubre, 1992.
- FONTELES, Bené. Catálogo: **Los primeros Valentims. La gente nunca lo olvida**, F.C.D.F. – Brasilia – Brasil – 1992.
- FONTELES, Bené Y Barja Wagner. Catálogo: **Rubem Valentim, artista de la luz**, Ediciones Pinacoteca de Sao Paulo – Brasil – 2001.
- GUILLEN, Nicolás. Artículo: “Un son para Portinari”, revista: **Brasil – Cultura**, No. 58, año XI, diciembre 1986, editada por el sector cultura de la embajada de Brasil en Buenos Aires Argentina, 1986.
- REVISTA **Icaro de la Folha de Sao Paulo**, publicación Varig, núm. 19, Sao Paulo – Brasil – 1980.
- JAYME, Mauricio. Catálogo: **Rubem Valentim panorama de su obra plástica**, M.A.M. – Río de Janeiro 1975, editado por la F.C.D.F. / G.D.F. / SEC – Brasilia – Brasil 1975.
- LEIBOVITZ, Annie. Catálogo: **Proyecto , “Dos retratos del arte”**, editado por el M.A.C. de Sao Paulo – Brasil, 1991.
- MATA, Rodolfo. Artículo: “Haroldo de Campos, premio Octavio Paz”, Revista: **Letras Libres**, abril 99, año 1 No. 4. México, D. F.,
- MORAIS, Frederico. “El Templo de Oxalá”, del catálogo sobre la **exposición conmemorativa posmortem de R. Valentim**, editado por la F.C.D.F. / G.D.F. / Brasilia – Brasil – 1992.
- Catálogo sobre la exposición: **Rubem Valentim construcción y símbolo**, Río de Janeiro, enero – marzo de 1994, Brasil.
- PEDROSA, Mario y UMBRO Applonio. Catálogo de la exposición: **31 objetos emblemáticos y relieves emblemas de Rubem Valentim**, publicado por el Gobierno del Distrito Federal – S.E.C. – F.C.D.F. – Brasilia, 1970.
- PONTUAL, Roberto., **Fuente y refinamiento, Periódico del Brasil, Cuaderno B** Página 4, Rio de Janeiro, Brasil, 1975.
- REBOLLO Goncalves, Lisbeth. Artículo: “El imaginario brasileño de Di Cavalcanti” Revista: **Art Nexus** No. 33, julio – septiembre, Bogotá, Colombia, 1999.
- ROBINSON, William H. “Diego Rivera y la vanguardia parisina, 1913 – 1917”: Catálogo: **Diego Rivera Arte y Revolución**, Landucci editores S. A. de C. V. Y Leonardo Periodici, SRL., Milán – Italia – 1999.
- ROCHA, Wilson. Presentación del catálogo: **Artistas contemporáneos de Bahía en el MAC**, edición del MAC., Sao Paulo, Brasil – 1983.
- ROSSETI Batista, María. Presentación del catálogo de la exposición: **Nus**, de Anita Malfatti, celebrada en la galería Sinduscon, Sao Paulo – Brasil, editorial. Batagliesi Carvalho, & Hirata, Sao Paulo Brasil, 1995.
- SHOEPF, Daniel. Catálogo: **Arte plumario de los indios de Brasil**, publicado por el Museo Etnográfico de Genève – Bélgica 1985.



- SMITHERS, Salvador y URIBE Hernández, Eloisa. Ensayo: "Ritmos de la vida", Catálogo : **México eterno, arte y permanencia**, publicado por CONACULTA – Editora Espejo de Obsidiana ediciones – Mex. D. F. 1999.
- TAVARES de Araújo Olivio. Presentación del catálogo de la exposición : **Circuito paulista de arte contemporáneo**, publicado por Miragem, escritorio de arte, Sao Paulo, Brasil – 1990.
- TIBOL, Raquel. Art. "Orozco hacia el 2000", revista: **Proceso** No. 1208, diciembre 26 de 1999, México, D. F.

## CONFERENCIAS, COMENTARIOS, MANIFIESTOS

- DE CAMPOS, Haroldo. Conferencia: "Sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas dominadas periféricas", Catedra Guimaraes Rosa – Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, D. F. 25-3-1999.
- FERNANDEZ García, Martha, Conferencia "El arte colonial mexicano", celebrado el día 22 octubre 99, en La Antigua Escuela de Medicina – UNAM . México, D. F.
- PASTOR Alba, María. y MAC'LEOD, Murdo Coloquio: **Formas de asociación religiosa Hispanoamericana durante la época colonial**, conferencias realizadas el 3 y 4 de mayo de 1999 en el Instituto Mora de la ciudad de México, D. F.
- RUBIAL, Antonio. Conferencia: "Templos y conventos mendicantes del siglo XVI", dentro del ciclo El hombre y lo sagrado II, Centro Cultural Isidro Fabela, 25-02-1998, México – D. F.
- SEBASTIAN. Comentario de este escultor mexicano sobre la obra del artista guatemalteco: Carlos Mérida, en la Mesa redonda celebrada el día 10 de febrero del 2000 en la Biblioteca Nacional de Educación en México, D. F., con motivo de la exposición: **Carlos Mérida, hombre y artista**.
- VALENTIM, Rubem. Manifiesto: "**Aunque tardío: declaraciones, redundantes, oportunas y necesarias**", divulgado en Río de Janeiro – Sao Paulo y Brasilia D. F./ Brasil en 1976.

Fotografía: Humberto Martínez Rentería y Pedro Cuevas (in memoriam)

© Registro de la Dirección General de Derechos de Autor.

No.

Impreso en México – D. F. 2001.

- SMITHERS, Salvador y URIBE Hernández, Eloisa. Ensayo: "Ritmos de la vida", Catálogo : **México eterno, arte y permanencia**, publicado por CONACULTA – Editora Espejo de Obsidiana ediciones – Mex. D. F. 1999.
- TAVARES de Araújo Olivio. Presentación del catálogo de la exposición : **Circuito paulista de arte contemporáneo**, publicado por Miragem, escritorio de arte, Sao Paulo, Brasil – 1990.
- TIBOL, Raquel. Art. "Orozco hacia el 2000", revista: **Proceso** No. 1208, diciembre 26 de 1999, México, D. F.

## CONFERENCIAS, COMENTARIOS, MANIFIESTOS

- DE CAMPOS, Haroldo. Conferencia: "Sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas dominadas periféricas", Catedra Guimaraes Rosa – Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, D. F. 25-3-1999.
- FERNANDEZ García, Martha, Conferencia "El arte colonial mexicano", celebrado el día 22 octubre 99, en La Antigua Escuela de Medicina – UNAM . México, D. F.
- PASTOR Alba, María. y MAC'LEOD, Murdo Coloquio: **Formas de asociación religiosa Hispanoamericana durante la época colonial**, conferencias realizadas el 3 y 4 de mayo de 1999 en el Instituto Mora de la ciudad de México, D. F.
- RUBIAL, Antonio. Conferencia: "Templos y conventos mendicantes del siglo XVI", dentro del ciclo El hombre y lo sagrado II, Centro Cultural Isidro Fabela, 25-02-1998, México – D. F.
- SEBASTIAN. Comentario de este escultor mexicano sobre la obra del artista guatemalteco: Carlos Mérida, en la Mesa redonda celebrada el día 10 de febrero del 2000 en la Biblioteca Nacional de Educación en México, D. F., con motivo de la exposición: **Carlos Mérida, hombre y artista**.
- VALENTIM, Rubem. Manifiesto: "**Aunque tardío: declaraciones, redundantes, oportunas y necesarias**", divulgado en Río de Janeiro – Sao Paulo y Brasilia D. F./ Brasil en 1976.

Fotografía: Humberto Martínez Rentería y Pedro Cuevas (in memoriam)

© Registro de la Dirección General de Derechos de Autor.

No.

Impreso en México – D. F. 2001.

## Curriculum Vitae



**María. Helena Leal Lucas**, Nace en Sao Paulo, Brasil, obtiene la licenciatura en Artes Plásticas Educación Artística en la Facultad de Artes de Brasilia, Fundación Brasileña de Teatro -D. F. Brasil; y la Maestría en Artes Visuales-Pintura, en la ENAP/UNAM, México D. F., Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F. Realizó otros estudios sobre arte en París - Francia, en la Universidad París I, Panthéon Sorbonne, Escuela del Louvre, Unión Central de Artes Decorativas y en el Centro Internacional de Estudios Pedagógicos- Universidad Francia en Sévres. Maestra de Educación Artística-Artes Plásticas- Supervisora y Orientadora-Artes Plásticas, en la Fundación Educacional del D. F., Brasilia (1966 a 1986) B. S. B. Brasil.

Desde 1977, ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas (Brasil-España, E. U. A., Canadá, Puerto Rico y Argentina) como en el Museo Universitario del Chopo (UNAM), Academia de San Carlos, Claustro Sor Juana Inés de la Cruz, Poliforum Siqueiros, Exconvento del Carmen, Centro Cultural Santa Teresa la Antigua, Toma del Balmori, Palacio de Minería, Galerías Azteca, Casona S. H. C. P., Víctor Navarro, 100 Artistas contra el Sida, I y II, Encuentro de Artistas Plásticos de Iberoamérica, V Centenario Muestra de Pintura Hispanoamérica - F. C. E., Galería del Centro Médico Nacional Siglo XXI, Centro Libanés -Museo Casa del Risco - MUCA UNAM y Centro Cultural San Ángel.

En el interior de México: en los estados de Querétaro, Guadalajara, Colima, Puebla, Toluca, Edo. de México, Otumba, Tenango del Aire, Guanajuato, Tuxtla Gutiérrez, Zacatecas, Taxco, Chilpancingo y Acapulco.

### Exposiciones Individuales

- 1991 **BRASIMEX** -Sala del Museo ENAP/UNAM México, D. F. **"ABISMO DE MIS COLORES"** -Centros de Estudios Brasileños de la Embajada de Brasil-México, D. F.
- 1992 **SAUDADES** -Galería Libertad- Querétaro, Gro. -México.  
**MOMENTOS DE ARRAIGO** - Galería de la Universidad de Colima- Portal Morelos, Colima, Méx.
- 1993 **LA AMAZONIA Y OTROS SUEÑOS** -Instituto Chiapaneco de Cultura- Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Méx.
- 1994 **AMATE VS. PAPOULA** -Museo Guillermo Sprattling, Taxco, Gro.
- 1995 **1º. ARTE PURA DE CAMPOS DE JORDAO** -Hotel Quatre Saisons - Pico de Itapeva, S. P. Brasil.  
**BANCO DO BRASIL** -Agencia Brooklin Paulista - Sao Paulo -S. P. Brasil  
**3º. ARTE PURA** -Centro de Eventos do Colegio São Luis- S. P. Brasil.

### Distinción

- 1986 **Becada por el Gobierno Mexicano** para hacer estudios de Maestría en Artes Visuales - Academia de San Carlos, Posgrado ENAP/UNAM- México, D. F.
- 1987 **Diploma de Aprovechamiento**, por haberse distinguido entre los tres primeros lugares de Maestría en Artes Visuales (Pintura) en la Escuela Nacional de Artes Plásticas dado por el Señor Rector de la UNAM, 1990, México.
- 1989-1991 **Acreditadora de Licencia** (por concurso remunerado) para estudios de Doctorado en Historia del Arte por la (F. E.D. F.) Brasilia-Brasil) en la Facultad de Filosofía y Letras -UNAM, México, D. F.
- 1992 Representante por Brasil en el marco de las celebraciones del **V Centenario del Encuentro de Dos Mundos**, con la Impresión de su obra para billete de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública, México D. F.
- "La Sevilla del 92 , Pabellón de la Expo 92"** Concurso de Pintura Ibarra Sevilla -España.
- 1993 Artista invitada en el **1er. Festival Internacional de Arte y Cultura Negra -FEINACUM/CEM-UNB** Espacio Cultural del Teatro Galpão Brasilia, D. F. -Brasil.
- 1996 Artista invitada **V Salón Artes Plásticas -AVARÉ** - Sao Paulo, Brasil.
- 1997 Artista invitada **1º. Bienal de los Ángeles** -Puebla/Galería de Arte Universidad Iberoamericana - Golfo Centro- Puebla, Pue.
- 2000 Artista invitada - **2º. Jornada Mundial de Arte Público y Muralismo** -Pintura Mural: "Grito de la Tierra", Mar de Plata, Argentina.

### Premios

- 1994 Excellence IN ART student/Binney & Inc - Programa Liquitex. División Internacional Easton, Pennsylvania - U.S.A.
- 1998 Premio "Amatista" (2o. Lugar) **1º. Bienal Latinoamericana de Pintura y Tapicería** -"Panche-Be" Centro Cultural Brasil-España, Espacio Arte Miró - Porto Alegre- R. G. S. Brasil.
- 2001 Medalla de Bronce, **1er. Salón de Artes de la Riviera, Bertioga, S. P., Brasil**

Dirección: Calle Boston No. 17 Depto. 7 C. P. 03810 Col. Nápoles, México, Teléfono y Fax: 5563 0134  
<http://www.m3w3.com.mex/sorngap> e-mail: chungmahe@hotmail.com

**MARIA HELENA LEAL LUCAS**

México D. F. Noviembre 2001