

# UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



## CAMPUS LEÓN DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES DOCTORADO EN ARTE Y CULTURA Generación 2017-2021

Título de la investigación:  
**“LA OBRA DE JOSÉ BEDIA:  
TRANSFORMACIÓN DEL  
TRATAMIENTO DE *LA GEMELIDAD O  
LO JIMAGUA* DENTRO DE LA  
TEMÁTICA AFROCUBANA EN LA  
HISTORIA DE LA PLÁSTICA CUBANA”**

PRESENTA:  
MARÍA TERESA ACOSTA CARMENATE

DIRIGE:  
DRA. MARÍA EUGENIA RABADÁN VILLALPANDO

FEBRERO · 2022

## **AGRADECIMIENTOS**

Dar gracias sublimes es AGRADECER. No existe nada que una servidora haya hecho que no amerite el acompañamiento de personas extraordinarias. Mi madre Diosdada Carmenate es el primer ejemplo, que mientras trabajaba terminó sus estudios de primaria y secundaria, que laboró de domingo a domingo para tener una casa, que dejó todo atrás por mirar los ojos de su hija y de su nieto cada día que pudiera. Por tanto, yo no hubiera llegado tan lejos sin su ejemplo de perseverancia. A mi hijo Vladimir Tavira Acosta por enseñarme a amar, a reírme y a admirar a alguien más que a mí misma, por querer ser como él: talentoso y lúcido. Esta tesis está repleta de tenacidad y perspicacia, dos categorías que no le son ajenas a la academia.

Tres grandes luceros no pueden faltar: las Doctoras Hazel Santiso, Alma Elisa Delgado y Agustina Larrañaga. La primera me guió por el camino de los grados académicos, me enseñó a verme y a vislumbrar este trayecto. La segunda ha sido una compañía abrazadora; ha creído profundamente en mí, sin ella no hubiera terminado este doctorado. Agustina, que combina su inteligencia sobrehumana con su corazón infinito, que ha pulido mis palabras y las ha ordenado; siendo capaz de respetar mi voz porque posee la escucha más hermosa del mundo. Zenia Torre, una hermana, un ombligo, un hombro, que no solo ha cuidado de lo mío como suyo, sino que siendo mío lo cuida más, sin ella y su hijita Keyla mi vida sería un desastre.

La Dra. Maria Eugenia Rabadán, sin su dirección llena de caminos brillantemente pautados; mis travesías y finales no hubieran tenido este sabor a triunfo. A los que han acompañado y creído en mi proyecto; que sin lugar a dudas han hecho surgir en la investigación: un poco de sobrenatural y de terrenal. Infinitamente a: José Bedia, José Bedia Jr., Alejandra Olvera, Ioulia Akhmadeeva, Reynaldo Thompson, Nicolas Rey, Manuel Coca, Lidia, Delia, Analvis Somoza. A mi familia y amigos en Miami, a mis amigos en Morelia y la Ciudad de México. Al Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura y la Universidad de Guanajuato por su apoyo en todo momento; al Instituto de Antropología de La Habana y especialmente al Dr. Jesús Guanche; al Centro de Estudios de la Cultura Cubana de la Florida International University, Miami, y su líder el Dr. Jorge Duany. Finalmente, a mi esposo Nelson Mitjans, que me ha sostenido en mis delirios de lograr mis sueños y los ha amado tanto como yo.



# Índice



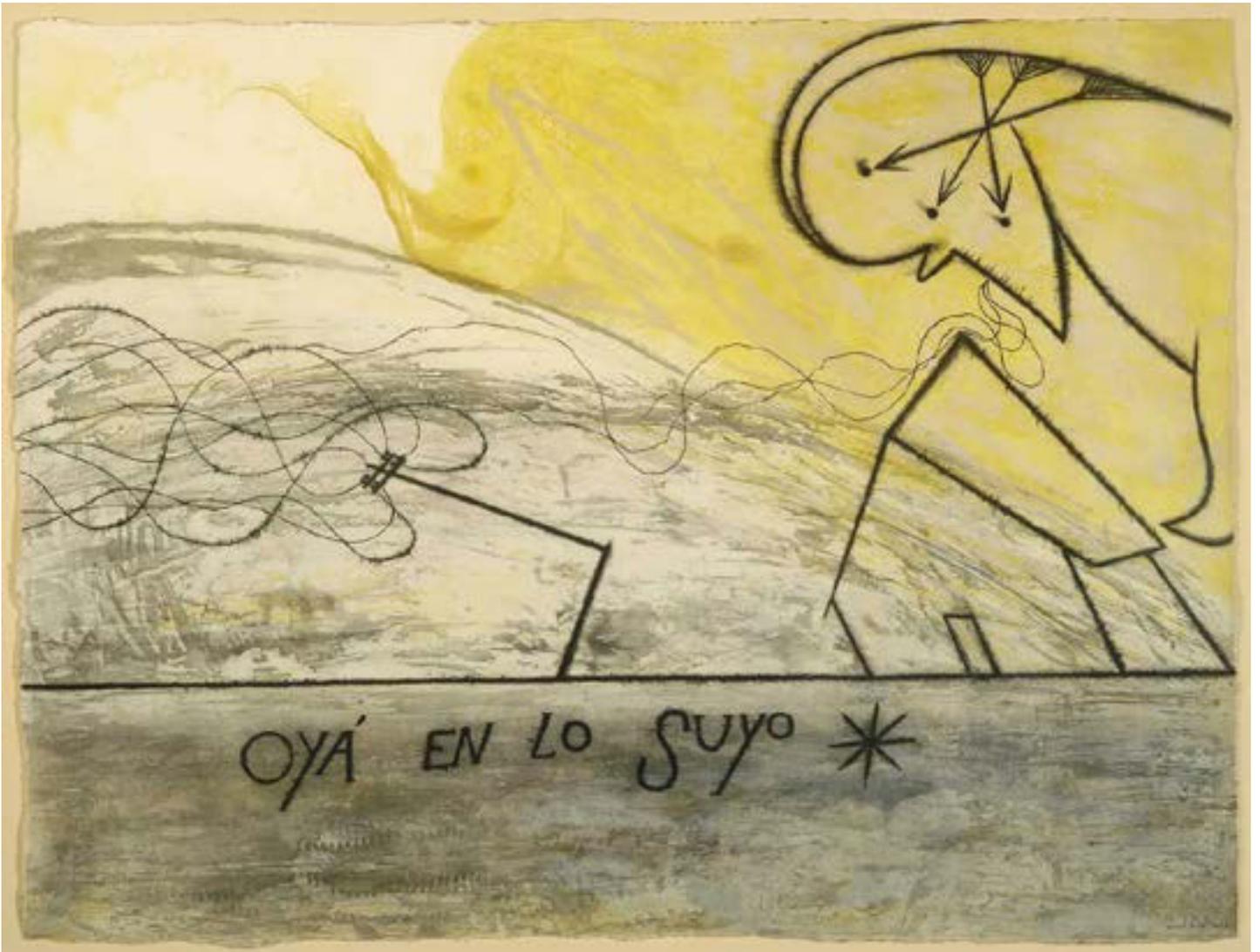
## Índice

<b>I. Estado del Arte.....</b>	<b>23</b>
El problema de lo diásporo.....	23
El problema de las imágenes.....	32
El problema de La Gemelidad o Lo Jimagua.....	39
El problema bediano.....	41
El problema de lo iconológico.....	43
<b>Capítulo II. Pensamiento africano.....</b>	<b>52</b>
II.1. Arte, cosmogonía y pensamiento de diferentes culturas africanas: coincidencias conceptuales, formales e iconográficas.....	60
<b>Capítulo III. Acercamiento a los conceptos de transculturación y gemelidad.....</b>	<b>69</b>
III.1 Transculturación en las artes visuales.....	70
III.2. Lo Jimagua o La Gemelidad.....	96
<b>Capítulo IV. Pintura cubana y afrocubanidad.....</b>	<b>129</b>
IV.1. Apreciación histórica del comportamiento de lo negro en la pintura cubana.....	129
IV.2. Símbolos y conceptos africanos en la plástica de Cuba.....	141
El motivo de Lo Jimagua o La Gemelidad.....	163
<b>Capítulo V. El mundo plástico de José Bedia.....</b>	<b>212</b>
Las formas en la obra de José Bedia.....	212
Lo icónico en Bedia.....	237
La Gemelidad o Lo Jimagua bediano.....	243
¿Qué piensa Bedia sobre lo taíno y lo jimagua?.....	244
Otros ámbitos de La Gemelidad o Lo Jimagua: la simetría bediana.....	249
Análisis iconológico de obras seleccionadas.....	256
<b>Conclusiones.....</b>	<b>272</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>284</b>



## Anexos 295

1. Tabla (2) sobre aportes de motivos, iconos y arquetipos a la temática afrocubana detectados en la obra de José Bedia
2. Trabajo de campo en La Habana, Cuba
3. Trabajo de campo en la ciudad de Miami, Florida, Estados Unidos
4. Fotos de trabajo de campo en Miami, Florida, Estados Unidos. Warehouse (estudio y galería personales de José Bedia). Diciembre del 2018. (Fotografías tomadas por una servidora)
5. Bitácoras de trabajo y libros que inspiran su trabajo de la imagen sobre la Gemelidad o lo Jimagua
6. Obsequio del artista y fotografía de José Bedia con una servidora. (2018-2019)
7. Entrevista al artista en su casa de Coral Gables, Miami, Florida, Estados Unidos. Diciembre 2018
8. Casa del artista José Bedia. Miami, Florida
9. Visita al Pérez Art Museum y Down Town de Miami, Florida. Obras en exhibición de José Bedia. (2018-2019)
10. Participación en mesa redonda sobre la obra de José Bedia “The Mystical Artwork of José Bedia. A panel discussion”. (Panel bilingüe) Martes 3 de marzo de 2020. FIU Modesto A. Maidique Campus/Graham Center. Convocado por The Cuban Research Institute (Florida International University). Miami, Florida. (Fotografías tomadas por: Nelson Mitjans Sarria)
11. Consulta sobre imágenes a Jose Bedia, con atención de su hijo (manager) José Bedia Jr.
12. José Bedia. Breve biografía





# Introducción



## Introducción

Ocurren varios fenómenos cuando miramos una imagen. Por eso, sobre ellas han privado los axiomas, tipos y polivalentes interpretaciones, trayendo como resultado la no existencia del punto medio. Esto es un problema de índole geohistórico y un estado de arbitrariedad, ya que las imágenes están “fuera de las cosas”. Es así como la Iconología contemporánea[1] refiere la idea que hemos tenido y forjado sobre las imágenes[2].

Iconólogos contemporáneos como Thomas Mitchell escriben libros sobre imágenes sin contener imágenes; es decir, que escribe un libro sobre las preguntas y respuestas a la idea de ¿qué es una imagen? y no con el objetivo de restaurar el imaginario sino, más bien, con el de preservar nuestra herencia moderna de la no representación, e indicarnos, por tanto, que conceptos como *Image and Picture* son el resultado histórico de lo perceptivo, aquello que, incluso iconológicamente, expresa otras posibles construcciones culturales de la imaginación[3].

La revisión de teorías y metodologías referentes a la eterna discusión sobre el problema de la imagen permitirán en este recorrido enfrentar desde la visualidad bediana un diálogo teórico, en donde la obra en sí misma puede ser una forma de comprender un problema como este. ¿Cómo lo resuelve José Bedia?, ¿cómo su propia obra es una propuesta teórica? Al decir de Mitchell (1986) en su libro *Iconology: Image, Text, Ideology* las palabras y las imágenes ya no tienen nada que ver en la actualidad con lo que desde la Ilustración se planteaba y permeó durante mucho tiempo, una especie de medio que traslucía el entendimiento de la realidad; lo cierto es que ahora mismo se tendría que decir que tanto las palabras como las imágenes son incógnitas. Podemos considerar que las imágenes tienen un carácter ambiguo y que pueden aludir a conceptos que son totalmente abstractos; por lo tanto, aquello que pareciera literalidad en la obra de Bedia, en contexto tiene contenidos ininteligibles, y esos contenidos pueden ser descifrados a partir de la Iconología; siempre y cuando estos contengan un sentido histórico-visual o histórico-cultural.

Las imágenes contemporáneas son formas del lenguaje que tienden a ser engañosas. En este sentido Nelson Goodman reduce toda forma simbólica y acto de percepción a una interpretación o construcción culturalmente relativas, y elimina toda diferencia esencial entre los signos, proponiendo investigar nuevas conveniencias de vincular imágenes y palabras (Mitchell, 1986). La obra bediana desafía estos vínculos, estableciendo semejanzas y diferencias, traduciendo sus antinomias y fértiles convivencias artísticas. El propio artista detalla al arte contemporáneo como una entelequia que no desciende sobre la realidad[4], con ello realiza una crítica a artistas contemporáneos, que conducen a un delirio de subjetividades que no se articulan. Michel Foucault (2015) en *Las palabras y las cosas* puntualiza que la articulación puede darse como la doble posibilidad entre un hecho y el relato de ese hecho, y cuando analiza *Esto no es una pipa*, de René



Magritte, muestra que domina la articulación, para prescindir de la histórica dicotomía entre signo e imagen y así dirigir su trabajo hacia la conexión sintáctica entre los conceptos y no entre las formas (Foucault, 1997), cuestión que Bedia, en su sistema de relaciones, no establece como sintácticamente imposible, ya que en muchas ocasiones, concepto y forma tendrán una relación inherente.

Los elementos pictográficos e ideográficos, que Mitchell trata desde Wittgenstein, operan la imagen verbal y gráfica en la obra bediana, replanteando así la lectura entre los vínculos actuales de la palabra, idea e imagen. Bedia reconoce, en su forma de entender imágenes, que la palabra no es la entidad y viceversa, pero la imagen, contenida desde la palabra que construye imágenes, es posible de habitar en un mismo espacio visual (no lejos de Magritte, que hace convivir palabra e imagen, enfatizando la hipótesis). La obra bediana se acompaña visualmente con frases en modo de cuestionamientos o afirmaciones, trazando una especie de taxonomía, a su vez que la obra es la muestra de un sistema, una respuesta a su propio ser transcultural. La obra de arte es un mundo en sí, y por ello, pensando desde José Fernández Arenas (1986), habría que: "... prescindir de ideas abstractas y de cánones estéticos para prestar más atención al dato histórico artístico de la obra misma" (p. 19).

Es así como el tema general de esta tesis se aborda, por ello, frente al dilema del estudio del arte africano y sus influencias en las creaciones trasatlánticas, el enfrentamiento a la imagen y a la constitución del objeto o de los objetos se dificulta. La temática afrocubana aparece en 1943 con *La Jungla* de Wifredo Lam y desde entonces se ha intentado describir cuáles son los "motivos"[5] que la acompañan. Esta investigación determina otros motivos, arquetipos o iconos que se anexan a la misma. El proyecto de investigación de inicio *La conceptualización de símbolos afrocubanos en la obra de José Bedia* se transfiguró por el rastreo de esos símbolos; permitiendo descubrir una importante conceptualización que se ha denominado La Gemelidad o Lo Jimagua. Por tanto, se realizó un acercamiento a la obra bediana como documento que visualiza estructuras iconológicas sobre el trabajo de la imagen, y el recorrido histórico-visual del motivo que se denomina La Gemelidad o Lo Jimagua dentro del tema afrocubano en las artes visuales de Cuba. La Gemelidad o Lo Jimagua no ha sido descrito en estas multiplicidades o la manera en la que ha ido transformándose. La obra de José Bedia, partiendo de este sentido gemelar, ha trabajado con analogías iconográficas que hablan no solo de interrelaciones culturales sino de modos en las que un icono puede ir adquiriendo otras características.

Siendo así, el problema clave de la investigación es correspondiente con la inmovilidad de motivos, iconos y arquetipos[6] en los que se ha establecido la temática afrocubana; sin que se detecten otros a la larga lista, no solo como elementos nuevos, sino como abecés que se han ido transformando, en una manera que se denomina iconológicamente: *synthetic image or icon development* (desarrollo sintético de imágenes e iconos). Esta inmovilidad se define no solo en la estática



de su nomenclatura sino en la diacronía de algunos de sus elementos iconográficos. El elemento eje sobre el que se abocan los estudios es La Gemelidad o Lo Jimagua. Lo anterior cede a entender de qué forma ha sido tratada y con qué elementos se trabaja: iconos, arquetipos, motivos y, fundamentalmente, esto perfija el aporte que José Bedia hace a la temática afrocubana en las artes visuales con relación a este tópico.

Desde *Crónicas Americanas*, en 1980, de Bedia, se anuncia lo que pasaría con la integración de los novísimos cubanos o los llamados Volumen I para la misma época, colectivo al que el artista perteneció. Los integrantes de este grupo muestran por primera vez una forma de la cultura cubana desde la visión etnográfica y antropológica, que permitió responder lo que en 1940 Fernando Ortíz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* plantease como conversación: gastronómica, histórica, económica, artística y cultural al entramado simbólico de lo transcultural. Volumen I, al modo del arte contemporáneo, distingue aquellos fragmentos de lo cubano que no aparecían como relevantes en el marco de lo institucional: lo indígena, lo africano, la cultura popular. Bedia, desde *Crónicas...*, encapsula en cajas con tapas de cristal lo que parece ser una bitácora, esa manera en la que un etnógrafo o antropólogo realiza sus apuntes sobre lo que observa, descubre e interpreta.

Tales caminos lo introducen en el estudio de las culturas ancestrales americanas y, siendo él mismo practicante del Palo Mayombe, práctica mágico-religiosa más antigua de Cuba, visualiza nuevas posibilidades iconográficas para temáticas como la afrocubana en las artes visuales. Estos estudios, tanto continentales como insulares, lo colocan en la circunstancia de lo geográfico: lo particular y lo general, como maneras de entender lo propio y lo compartido. De esta forma, su conducta transcultural, que es también una conducta geográfica, le permite crear en el trabajo de la imagen entrelazados que no necesariamente son semánticos. El uso del fragmento como un modo de entender las unidades es considerable en su *Image*, que es, iconológicamente, a decir de Tomas Mitchell, un Imaginario. De esta forma es que se perciben imágenes duales que parten de dos maneras: el pensamiento transcultural y la presentación iconográfica. En este sentido se nombra *Gemelidad o Jimagua*.

### **Objetivo General**

Describir y analizar los principales elementos que establecen un cambio de tratamiento del motivo de La Gemelidad o Lo Jimagua en la obra de José Bedia dentro de la temática afrocubana en la historia de la plástica cubana.

### **Objetivos Particulares**

- Detectar elementos culturales coincidentes que permitan la comprensión y posicionamiento de un pensamiento africano en las culturas de origen afro en Cuba.



- Comprender el concepto de transculturación y sus implicaciones en las artes visuales cubanas.
- Desarrollar el concepto de La Gemelidad o Lo Jimagua a partir de la cosmogonía, el pensamiento y la visualidad de culturas yoruba, conga y taína.
- Describir cronológicamente las obras y los autores que han tratado la temática de la “afrocubanidad” en el ámbito de la plástica en Cuba.
- Identificar los elementos formales, conceptuales o iconográficos-iconológicos en la plástica cubana que abordan el tema de La Gemelidad o Lo Jimagua, haciendo énfasis en la obra de José Bedia.

Además de los objetivos, fueron planteadas las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Qué características del pensamiento africano se heredan para la construcción de la afrocubanidad?
- ¿Cuáles han sido los acercamientos a la transculturación en las artes visuales cubanas?
- ¿Qué significados de ese proceso transcultural han sido tomados en cuenta dentro de la plástica cubana?
- ¿A qué le llamaremos Lo Jimagua o La Gemelidad?
- ¿Cuáles autores se han acercado al tema de Lo Jimagua o La Gemelidad y de qué forma lo han hecho?
- ¿Cuáles son los significados obtenidos dentro de la obra de José Bedia que permiten hablar de cambios en el motivo de La Gemelidad o Lo Jimagua?
- ¿Cuáles son los aportes que la visualidad bediana realiza a la temática de la afrocubanidad?
- ¿La obra plástica del artista cubano José Bedia plantea un cambio en el tratamiento del motivo de Lo Jimagua o La Gemelidad dentro de la historia de la plástica en Cuba con influencia afro?

Se nombra Gemelidad y no Gemelaridad puesto que se intenta definir un tipo de pensamiento relacionado con la herencia tradicional africana en las prácticas artísticas-culturales en la isla; siendo que puede resultar un sinónimo de Dualidad, sin que describan lo mismo. Jimagua es una palabra de origen taíno, cultura ancestral caribeña que suele tener definiciones no tan claras, como se denota en la tesis. El término *jimagua* ha pasado a la lengua coloquial cubana con el significado de gemelos, incluso se usa como sinónimo en las prácticas mágico-religiosas en la isla, cada una de ellas posee representación de gemelos, que tendrán sus propias denominaciones de la región africana a las que se encuentren apegadas.

El fenómeno visual en el que se establecen “motivos” predominantes en el arte cubano, fundamentalmente en las Artes Visuales desde la primera mitad del siglo XX hasta la fecha, permitió considerar que la construcción de la afrocubanidad como temática es consecuencia históri-



ca, por un lado, del tratamiento de “el negro” como figura del panorama social y sus prácticas de corte religioso y, por otra parte, del propio devenir de las influencias europeas y americanas en la construcción de la visualidad. En este ámbito de influencias, se imponen desde elementos yoruba y congos, en cuanto a lo afro, como de culturas aborígenes isleñas y continentales precolombinas. En este sentido, se busca que los caminos planteados reafirmen la hipótesis: la obra plástica del artista cubano José Bedia plantea un cambio en el tratamiento del motivo de Lo Jimagua o La Gemelidad dentro de la historia de la plástica en Cuba con influencia *afro*.

En el proceso se descubrieron otras necesidades vitales para que la exploración fuese ineludible. La Gemelidad o Lo Jimagua terminó por ser un concepto no preciso, ya que los estudios sobre los “motivos” en la temática afrocubana hablaban del tratamiento de deidades de una forma general, a la par de otros elementos, pero no se consideraba el trabajo sobre lo dual una posible representación icónica que se mueve hacia motivos y arquetipos en variados ejemplos. Los gemelos o *Ibeyis* entraban únicamente en la categoría de deidad y no como una iconografía particular que lleva el peso de una multiplicidad de trabajos de la imagen; por lo tanto, el estudio sobre ellos solo pudo ser rastreado desde disciplinas como la Antropología, Arqueología y Etnografía, para entender su representación y presentación. De la misma forma hubo dificultad con el término *jimagua*, agregando a su estudio a la Lingüística para edificar la relación histórica entre Gemelidad y Jimagua, dentro del contexto cubano.

Es en este tenor que la investigación busca sostenerse en tres grandes contribuciones:

- Definición de pensamiento tradicional africano heredado en las diásporas.
- Estudio de los procesos transculturales en la producción de imágenes en el arte cubano.
- Nuevo repertorio de iconos, motivos y arquetipos a la temática de la afrocubanidad.

Dentro del marco teórico, los acercamientos a la Iconología como método de análisis de la obra de arte pueden conducir, desde la propia imagen, a la ubicación de los contenidos y las formas, no solo en su sentido histórico-contextual (visuales o culturales) sino a los sistemas propios del artista en la construcción de sus imágenes. Por otra parte, cabe reflexionar, desde Mitchell, que las imágenes poseen semejanzas y diferencias que permiten trazar una genealogía; es por eso que plantea, en sentido general, que pueden ser: gráficas, en las que se encuentran las pinturas, las esculturas y los diseños; ópticas, como espejos y proyecciones; perceptivas, que se relacionan con las apariencias o los datos sensibles; las mentales, que son los sueños, los recuerdos, las ideas; y las verbales, que se entienden como metáforas, descripciones, etcétera (Mitchell, 1986). En ese sentido, la obra bediana está compuesta de imágenes que pueden clasificarse como gráficas, perceptivas, mentales y verbales que se encuentran en una posibilidad de aproximación, esta evidencia tiene una concordancia inalterable que va de lo contenido a lo recipiente.



Entre los puntos más relevantes y no necesariamente periféricos de esta tesis está el recorrido sobre “lo africano”. En el entendido de que su descripción permite comprender este motivo señalado como La Gemelidad o Lo Jimagua; dentro de la temática afrocubana. La nomenclatura Arte para los objetos africanos se establece desde principios del siglo XX por parte del crítico de arte Karl Einstein. Lázara Menéndez (2013) lo destaca como un africanista y como el primero en dedicarle un libro al arte africano en absoluta exclusividad. La *Negerplastik*, de Einstein, publicado en 1914, en Leipzig es el primer texto teórico que da al arte africano un estatuto de arte de primer orden. Este libro sigue siendo una de las obras maestras del siglo XX para ser leído y entendido como un manifiesto del arte moderno, especialmente del Cubismo. Otros textos sobre el tema son *De Afrikanische Plastik* publicado en Berlín en 1920, donde habla sobre la iconografía de la escultura africana. El último texto es a propósito de la exposición en la Galerie 1930 Pigalle, París, que es considerado un verdadero espectáculo del conocimiento etnológico del autor. De ahí que podamos partir de que estamos frente a producciones artísticas y no a productos que solo puedan ser estudiados desde el punto de vista etnográfico, como sucedió durante todo el siglo XIX[7].

Las formas del arte africano pueden ser entendidas desde la Prehistoria y lo tradicional, esto último nos coloca en las formas de vida y la función que realiza en la comunidad, y aunque parezcan asuntos relacionados con otras disciplinas, son aspectos que también le importan a la Historia del Arte. El arte africano no puede ser visto fuera de la Historia del Arte, su universo visual proyecta diversos estadios, presentando diferencias con el arte prehistórico occidental, pero como estilo o iconografía y no como otra cosa. Las coincidencias de tipo temático o formales desde el arte parietal africano con el europeo también funcionan con el desarrollado en Oceanía y en América; no por ello la denominación cambia (arte parietal o arte mobiliario), sino el contexto y conceptos que enmarcan dichas formas y tópicos sobre los que el arte universal ronda. La propia Menéndez (2013) puntualiza:

La lectura analítica de una pieza reclama penetrar los límites lingüísticos y geométricos con la finalidad de determinar posibles niveles de referencia contextuales y constantes formales, las herramientas, los instrumentos y los procesos de producción desarrollados por los artistas africanos son la consecuencia de múltiples experiencias que consolidará largas tradiciones nutridas de disímiles contactos culturales (p. 19).

Y es importante que se aclare que la Iconología ha resuelto estos problemas de la Historia del Arte, donde los límites son determinados muchas veces por otras conductas metodológicas. Sin embargo, sin que una no se sostenga en otra, las metodologías del arte han podido contestar algunas preguntas que han venido a resolver aspectos complejos como el del arte no-occidental. Las pautas que estableció Einstein atrajeron la mirada hacia elementos contrarios sobre lo que se entendía como formas artísticas “correctas”, se encontraba frente a algo original y lo destaca, y



puso en este encuentro una asimilación de distinto manejo del volumen, el carácter extravagante de las piezas y al negro como alguien provisto de cultura (Menéndez, 2013).

El paso a la Iconología contemporánea que Thomas Mitchell (1986) ha llamado “iconología crítica” busca más allá de los significados históricos y mira hacia aspectos “meta”, es decir, contenidos reflexivos, donde la imagen y el lenguaje se encuentran, la imagen mental con la intervención de la memoria o contenidos cosmogónicos, donde lo imaginario está fuera de lo real. Mitchell aclara: “[...] la distinción que ofrece el inglés vernáculo entre *images* y *pictures*” (Mitchell, 1986, p. 11). *Images* es lo mental: lo imaginario, y *pictures* lo matérico: la pintura o la foto. Es esto lo que la Iconología actual toma en cuenta para el análisis de la imagen. Se agrega a la conversación el sentido iconográfico, aportando desde la Historia del Arte esa construcción de *Images* en las Artes Visuales cubanas que devienen, al menos en las especificaciones establecidas, de “motivos” derivados de las influencias de culturas: yoruba y conga, en la visualidad imaginaria y material de las Artes Visuales cubanas del tiempo ya expresado[8].

La revisión de estos aspectos, sin que estén acabados, tiene una especie de independencia, una vez que aquellos, que en su conformación cultural poseen una parte sustancial relacionada con África, se remiten de inmediato al reconocimiento de sus trasfondos singulares para entender la producción simbólica en la que las piezas cruzan y se entrecruzan dentro de un sistema de relaciones. Estos sistemas proveyeron nuevas formas de cultura en países de América, con énfasis en Cuba. Las aportaciones de las culturas africanas, algunas con mayor presencia, como se ha especificado, debido a una circunstancia histórica relacionada con las diásporas desde el siglo XVI, fueron revaloradas no solo por antropólogos o etnógrafos sino por los propios artistas latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, es importante en la Historia del Arte el ordenamiento temático que permita la identificación de los elementos que contienen esa forma distintiva. Reafirmar la temática afrocubana como una genealogía de “lo cubano” intenta mostrar los propios saberes autónomos de la Historia del Arte.

La temática afrocubana dígase entonces distinta de “lo afrocubano” en este momento, porque dentro de las Artes Visuales la temática no es categoría (refiero categoría estética, haciendo distinción con las demás categorías). La temática usada como sustantivo define iconográficamente ciertas convenciones identificables en cuanto a forma y contenido; sin embargo, temática dentro de un sistema puede referir, en el estimado “afrocubano”, a una temática religiosa dentro del género de “lo afrocubano”, en donde existen “motivos” (es decir, rasgos que se repiten, en una o en varias obras).



Lo que se quiere apuntar es que “lo afrocubano” no solo abarca la religión, por eso se distingue “temática afrocubana” no solo como género religioso o incluso temática religiosa (en dependencia de cómo se coloque el sistema). Es importante para definir dicha excepción, exponer y observar, más adelante, la multiplicidad visual de su carácter como temática propia de las Artes Visuales cubanas. Esto puede ser movable históricamente, pero lo que importa es que podamos comprender una sistematización, un orden, una clasificación genealógica. Lo anterior permite hablar de distinciones en las Artes Visuales en Cuba, de tiempos y de la apreciación de “motivos”. Es por eso por lo que no es lo mismo referir la presencia de negros en la pintura cubana que la aparición de la temática afrocubana en la misma. Es la temática afrocubana una suerte de definición de lo transculturado, y al modo de Adelaida de Juan, de percibir una muestra de identidad.

La combinación del estudio etnográfico con el estudio científico de la Historia del Arte es una posibilidad que se estrecha para el análisis de obras que poseen estructuras de tipo no-occidental. El estudio etnográfico considera a la cultura de los pueblos como un sistema de relaciones sociales interconectadas en el orden material y espiritual. El método científico de la Historia del Arte valora la producción artística en relación directa con la realidad socioeconómica de cada área cultural (Guanche, 2013). La Iconología de Mitchell, así como la aplicación del método iconográfico-iconológico de Panofsky, en el sentido dialéctico que se propone, está justificada a partir de esta visión de estudio[9].

Es importante aclarar que siendo la iconología el rastreo minucioso del icono, es decir, todas aquellas circunstancias en las que el icono persiste históricamente, la aplicación del método ha sido posible desde los primeros momentos de la tesis. Cada detalle encontrado que sugiere descripciones o explicaciones del objeto de estudio (La Gemelidad o Lo Jimagua) permitió ir trabajando a la par con la obra bediana, encontrada por diferentes vías: libros, fotografías enviadas por el artista vía *WhatsApp*, buscadores y páginas de internet y fotografías realizadas in situ (su casa, galería, taller, museos y espacios al aire libre). Esta investigación partió de una exhaustiva revisión bibliográfica en sus dos primeros años de 2017-2018 con apuntes que abonaron a todos los capítulos sugeridos. Las lecturas convinieron, en cuanto al estudio del objeto, que era necesario realizar un rastreo y construir significados al mismo. Tales limitaciones fueron solventadas con trabajo de campo durante un trayecto de 5 años: Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, Ciudad de México, Instituto de Antropología de la Habana, Cuba y Miami, Florida, Estados Unidos.

En el caso del primero, se da cuenta de la visita realizada al Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México por motivos del proceso de investigación para la recopilación de datos del estado del arte. Esta visita fue por invitación del Curador de la colección Rufino Tamayo, Juan Carlos Pereda, previamente a esta visita solicité una cita vía telefónica y correo elec-



trónico, por estos medios se me informó de la presencia de un archivo sobre la exposición que el pintor cubano José Bedia había realizado en el Museo, amablemente el Mtro. Pereda me dio la oportunidad de sugerir el día que mejor me conviniese para ir a revisar estos datos y realizar el trabajo de campo solicitado. Mi visita se realizó el día 17 de febrero de 2017 a las 11 de la mañana. La revisión de los archivos lo efectué en las oficinas del Departamento de Curaduría[10].

Lo que se obtuvo de esta investigación son varios aspectos importantes para el proceso del estado del arte, en una primera instancia es la relación de obras, la cronología de muestras, colecciones y crítica realizada al trabajo de Bedia en esos diversos momentos. Por otro lado, se pudo tener un panorama más amplio para la selección de las obras que se analizaron posteriormente y, por último, se conocieron diferentes criterios y conceptos en los que su obra ha sido colocada por distintos especialistas.

Las diferentes actividades realizadas en La Habana, Cuba, del 1 de octubre al 31 de octubre de 2017, permitieron abonar datos sobre variados tópicos de esta tesis. La invitación a esta estancia fue hecha por el Instituto Cubano de Antropología, específicamente por iniciativa del Dr. Jesús Guanche y gracias al apoyo, mediante un estímulo económico de 6,000.00 pesos, que la Universidad de Guanajuato aportó. En el Plan de Trabajo se me sugirieron variadas visitas y acciones, algunas de estas fueron modificadas por la ausencia de algunos académicos, protocolos previos que atrasaron el proceso de la visita, y problemas de salud presentados por pandemia de Zika, Dengue y Chikungunya. Sin embargo, la obtención de información ha sido relevante y sustancial al proceso de investigación para la elaboración de algunos de los capítulos:

- La primera visita fue a la exposición “Sin Máscaras”, dedicada al arte afrocubano contemporáneo. Esta exposición se ubicó en el segundo piso del Museo de Bellas Artes. El curador fue Orlando Hernández, quien reunió a una enorme cantidad de artistas cubanos, entre los que se puede mencionar Wifredo Lam y José Bedia. Es interesante además que dentro de la colección y exposición se encuentren artistas cubanos que no siempre tocan la temática afro, sino de vez en cuando, así que hace a la muestra, además, una curiosidad. Otra de las cuestiones relevantes es que se hayan invitado conferencistas especialistas en estos temas. Esta exposición en particular representa un importante documento histórico sobre las celebraciones de cabildos y establece la temática de temas cubanos de influencia afro dentro del ámbito de la fotografía cubana. Por otro lado, se encontraba el trabajo pictórico de cuarenta artistas cubanos.
- Casa del Dr. Guanche, 2 de octubre. En esta breve visita se conversó sobre los semblantes del término “afrocubano” y la necesidad que existe de revisar el concepto a partir del establecido por Fernando Ortiz en los años cuarenta y que es el de transculturación. Se recomendó la lectura de uno de sus artículos de reciente publicación para comprender las contradicciones históricas y conceptuales del término “afrocubanidad”.



- Instituto Cubano de Antropología, 3 de octubre, se realizó un diálogo con el Dr. Guanche, en el que me sugirió otro tipo de encuentros, como entrevistas a practicantes de las distintas religiones de origen afro en el país y me contactó con la investigadora Yaniela Morales Cortina, del Departamento de Etnología, quien es asesorada del Doctor, para que a través de ella pudiera obtener documentos que hablasen del tema afro y sobre todo de los gemelos, ya que el trabajo de investigación de la doctoranda es sobre la revista *Anales del Caribe*.
- Casa de las Américas, 6 de octubre. Se revisó literatura sobre el tema de los *Ibeyis* en las revistas *Anales del Caribe*, *Del Caribe*, *Arte Cubano* y *Catauro*. La información me fue proporcionada vía USB.
- Entrevista realizada en su casa del Cerro, el día 8 de octubre, al *Babalawo* Ivan Villegas Estrada, *Oddi Changó Awori Orunmila Iwori Meyi*. La obtención de esta información fue a través de 8 videos. Los datos relevantes de estas conversaciones refieren a la historia de la propia religión de origen afro en Cuba, comportamiento del sistema de adivinación Ifa, la presencia de los gemelos en la Regla de Ocha y en el Ifa, así como el pensamiento de la dualidad complementaria.
- Museo de Bellas Artes, se contactó a la curadora del Museo Corina Matamoros, permitiéndome el acceso al Centro de Información para revisar todo lo archivado sobre José Bedia. Se tomaron fotografías de los catálogos y datos variados sobre el pintor.
- 10 de octubre. Sociedad Yoruba. Se visitó el Museo de los Orichas, del que se prohíbe tomar fotos, la información rescatada permitió saber que existen dos tipos de representaciones de gemelos, los que son a nivel de deidad y otras a nivel más profano. Otra de las situaciones importantes de esta visita es haber encontrado bibliografía que no se puede conseguir en otros espacios, como lo es el *Tratado de Palo Monte*, que contiene información relevante sobre santos y firmas, además de tres documentos: los *Orichas en Cuba*, *Oyá ceremonial* y *Manual del Palero*.
- 19 de octubre de 2017. Entrevista realizada en 7 videos al Dr. Orlando Gutiérrez Boza en su casa (presidente de la Asociación Abakuá, perteneciente al Consejo Supremo de la Asociación *Abakuá*, *Awó de Orunmila*, *Tatandi Bilongo* en Palo Monte y *Nasakó* de una potencia *Abakuá*). Se obtuvo información sobre la historia de los Abakuá, la representación de los gemelos en esta Sociedad, información sobre otros aspectos de la Regla de Ocha y el Palo Monte.

La información obtenida en la Estancia Académica abona aspectos relacionados con cuatro de los perfilados capítulos de esta tesis. En una primera fase, las entrevistas aportan datos para lo relacionado con el pensamiento tradicional africano y la representación de los gemelos, desde el punto de vista histórico, de la práctica religiosa y la presencia física de los mismos. Los libros aportan teoría básica y profunda sobre temas relevantes en cuanto al léxico, la práctica y las representaciones sobre todo de tipo gráfica. La revisión de catálogos y obra dedicada a José Bedia permite conocer otros aspectos de su trayectoria, sobre todo la ubicada dentro del contexto cubano y la opinión de especialistas y la suya propia sobre la construcción y producción de su trabajo.



La visita a la ciudad de Miami, Florida, en Estados Unidos, fue gracias a una atenta invitación que José Bedia me realizara con previo acercamiento de mi parte. La intención era realizarle una entrevista. Las siguientes actividades llevadas a cabo a finales de diciembre de 2018 incluyeron:

- Visita a sus dos estudios y análisis de las obras producidas recientemente.
- Visita a su muestra personal de *Collection Suites* en el Doral, donde también había pinturas y esculturas.
- Múltiples visitas a su casa, donde tuve acceso a su colección personal de objetos tribales que forman parte de su más fuerte inspiración.
- Revisión de catálogos e imágenes, en este caso, ayudado por su hijo, José Bedia Jr. (quien funge como su representante)
- Entrevista personal sobre su trayectoria y carrera, además de sus influencias y el sentido de su trabajo (esto incluyó fundamentalmente su trabajo, obra y estudio sobre lo dual, lo gemelo, lo jimagua). También sus comentarios y puntos de vista con respecto al arte contemporáneo en general y sobre el arte cubano y las nuevas tendencias (evidencia en videos y fotos).

Finalmente, el contenido de esta tesis se resume del siguiente modo. En el capítulo 1, sobre el estado del arte, se abordaron 5 tópicos que resumen los aspectos más relevantes a nivel teórico y metodológico de la tesis. El tema sobre el *problema de lo diásporo* se acerca a conceptos que acompañan al objeto de estudio como: la afrocubanidad, el sincretismo, la transculturación, el arte africano y su significación histórica dentro del trabajo visual en Cuba. El segundo tópico aborda el *problema de las imágenes* en cuanto a la representación en arte y el trabajo de la imagen desde diferentes posturas teóricas. Por otro lado, *el problema de la gemelidad o lo jimagua* se muestra desde diferentes caminos anegados a un tipo de pensamiento divergente del dualismo y la dualidad, así como sus contenidos, lingüísticos e históricos en sus formas de presentación en el trabajo de la imagen. El siguiente tópico sobre *el problema bediano* resume algunos planteamientos teóricos que distintos autores han realizado sobre el trabajo de José Bedia y ciertos preceptos sobre su sistema de trabajo artístico. Por último, se aborda la metodología de trabajo en *el problema de lo iconológico*, no solo en su sentido estructural sino en otras referencias metodológicas que ayudan a entender al objeto de estudio dentro de obra bediana.

En el capítulo 2, sobre pensamiento africano, puede observarse la exposición de diferentes pensadores del continente, que se apoyan en la antigua metafísica, en las grandes cosmologías y en el respeto por el animismo. Son teóricos que hacen frente al modelo occidental y establecen criterios desde ambas esferas del conocimiento occidental-no occidental, lo cual permitió una definición más abundante sobre el tipo de pensamiento que se hereda en las prácticas mágico-religiosas trasatlánticas. Se aborda el tema de la muerte y también la producción de objetos artísticos, lo anterior para identificar la complejidad del sistema de relaciones dentro del ámbito del continente negro y su trascendencia en las diásporas.



En el capítulo 3, el ensayo de Fernando Ortiz *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar*, con una edición de 1963, ayudó a responder la pregunta ¿qué se entiende por transculturación? La comprensión del término abonó al posterior análisis de la obra de José Bedia. Gracias a la antropología del arte se estableció una relación entre el término, su significado y obras que corresponden a la plástica occidental y a la cultura de origen de la producción artística de José Bedia, para entender ciertos principios en los que estos productos son presentados. El motivo de La Gemelidad o Lo Jimagua se examinó desde las representaciones artísticas, antiguas y modernas africanas, con el apoyo de variados autores y sus diversos acercamientos al tema. El acercamiento residió en lo antropológico, con un método descriptivo de los significados en las distintas culturas de origen, y algunas reglas con las que el concepto es construido, para ello se utilizó la literatura oral y escrita, así como acercamientos de tipo etnográfico, para describir costumbres y tradiciones de variadas culturas que trabajan con el tema.

En cuanto al tema de *Lo Negro* en la pintura cubana, el método atribucionista consiente establecer de forma ordenada a los autores y la clasificación de sus obras cronológicamente, lo cual nos permite comprender en qué momento irrumpe en la escena plástica cubana la temática de la afrocubanidad. Para la aplicación de este método es conveniente aclarar que solo se trata con los casos relevantes, y estos casos son los que se ordenarán para comprender estos cambios tanto en los motivos como en las temáticas, haciendo énfasis en el tratamiento del “motivo” de La Gemelidad o Lo Jimagua. Estos aspectos se encuentran dentro del capítulo 4, denominado: Pintura Cubana y Afrocubanidad.

Al llegar a la obra de Bedia, en el capítulo 5, y por ende al propio artista en cuestión, algunos métodos nos acercaron al entramado de significados de su plástica. En cuanto a las formas y los conceptos en la obra de José Bedia, se realizaron distintos análisis, desde la iconología contemporánea de Thomas Mitchell y desde Erwin Panofsky, quien en su libro *Estudios sobre iconología*, con una edición de 1998, plantea un método iconográfico que consiste en una metodología para el análisis de símbolos en la obra artística. Se trata de un análisis adecuado de la obra del autor con la temática seleccionada, en relación con los diferentes contextos en los que los símbolos se ubican. Además, los acercamientos analíticos que han realizado diferentes autores sobre el trabajo de Bedia dilucidaron sus formas de trabajo de la imagen. Por otro lado, el método filológico abonó una orden del trabajo sobre el tema de La Gemelidad o Lo Jimagua, y conforma las influencias contenidas en las obras y formas en diversos artistas visuales cubanos y la de José Bedia; tal método nos llevó por mejores caminos para comprender los aportes y las transformaciones del objeto de estudio.

El acercamiento a estos vínculos comprendidos desde variados autores recaerá fundamentalmente en el trabajo de la imagen bediana y en el énfasis sobre el motivo de Lo Jimagua o



La Gemelidad y las diferentes maneras en las que puede verse. Bedia, como establece Kevin Power (2004): “[...] su contexto cultural híbrido y fluido del caribe, del cual es parte y producto” (p.125), permite comprender lo que es la imagen en África subsahariana, una herencia visualmente idéntica que equivale a la figura con la palabra[11].

---

### Notas:

- [1] En esta tesis se trabajará la Iconología como método que establece el sentido o acercamiento a las representaciones que aparentan o simbolizan aspectos: culturales, morales, naturales o religiosos y se apoyará en lo iconográfico en cuanto a la descripción de estas representaciones estructuradas en imágenes, básicamente: iconos, motivos y arquetipos. La Iconología e Iconografía no solo se involucran con religiones occidentales sino con otras que han sido llamadas “paganas” y aspectos también de tipo profano o civil.
- [2] Al decir del cuento: “Érase un hombre ciego de nacimiento. Nunca había visto el sol y preguntaba cómo era a la gente que lo había visto. Alguien le dijo que el sol tiene la forma de un plato de latón. El ciego golpeó un plato de latón y escuchó su sonido. De ahí en adelante cuando oía el sonido de una campana pensaba que era el sol. Más tarde le dijeron que la luz del sol era como la de una vela; el ciego palpó una vela y creyó que tal era la forma del sol y así cuando más adelante tocó una gran llave pensó que se trataba del sol” (Ruiz Limón, 2006, p. 56).
- [3] “[...] un libro sobre visión que parece escrito por un autor ciego para un lector ciego. Si contiene alguna revelación sobre imágenes materiales, reales, es el tipo de revelación que podría tener un oyente ciego escuchando la conversación de dos videntes hablando sobre imágenes. Mi hipótesis es que tal oyente podría observar patrones en estas conversaciones que serían invisibles para el participante vidente” (Mitchell, 1986, p. 21).
- [4] En el 2012, el crítico de arte Dennys Matos entrevista a José Bedia en su estudio por motivo de su exposición Transcultural Pilgrim: Three decades of work by José Bedia, que se realizó en el MAM, de Miami. Fue una exposición con carácter de retrospectiva. Estas aseveraciones pueden constatarse en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=opDHPKpr\\_xY](https://www.youtube.com/watch?v=opDHPKpr_xY)
- [5] Se refiere en Iconología a los elementos que acompañan o estructuran una temática dentro de la Historia del Arte.
- [6] En esta tesis se entendió icono como un elemento o idea que guarda relaciones de identidad como también sus aspectos formales y relaciones de semejanza. Al arte le importan estas dos cualidades del icono: lo identificable y lo parecido. Para los griegos Icono era Eikon, es decir: imagen. El arquetipo para el arte es un patrón del que se derivan elementos e ideas, que por sí mismos constituyen un modelo cultural, tanto local como universal. El arquetipo básicamente tiene connotaciones simbólicas, ya que modela personajes e ideas que explican formas de ser, lo que socialmente puede ser identificado desde aspectos negativos o positivos. Puede ser entendido como una particular medida del mundo, un modo de explicarlo o como un medio de desciframiento de ciertas miradas en la cultura popular. Un ejemplo pueden ser las representaciones duales en la humanidad, que han sido previstas



- en las Artes Visuales de todos los tiempos como formas icónicas de la imagen y a la vez formas arquetípicas que significan el pensamiento de la dualidad o dualista tan característicos de la cosmogonías no occidentales y occidentales respectivamente. El motivo se utilizó en esta investigación como el catálogo de elementos repetidos que conforman o aluden una determina temática dentro del arte.
- [7] Menéndez con relación a este punto, señala: “Es sabido que la vanguardia artística europea de principios del siglo XX poco conocía de los significados atribuidos a los especímenes africanos que recorrían el espacio parisino. Al seguir los itinerarios de la historiografía y sucesivas acciones curatoriales, se pone de manifiesto que, aun en el presente, el trasfondo cultural africano, con mucha frecuencia, no es tomado en consideración. En el mundo artístico la pieza suele deslizarse de su genealogía y lo más sintomático es que, como afirma James Clifford, “la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondition para la apreciación artística”” (Menéndez, 2013, p. 11).
- [8] Mitchell (1986) menciona: “Desde el punto de vista de la iconología, la noción de imagen visual no es una redundancia, sino un reconocimiento tácito de que también hay imágenes verbales y acústicas. La iconología está, por lo tanto, tan interesada en los tropos, las figuras y las metáforas como en los motivos visuales y gráficos, [...] en los gestos formales, [...] tiempo de escucha [...] en el espacio estructural como en las imágenes en una pared o en una pantalla. En la formulación clásica de Erwin Panofsky (que se restringe a la imagen visual), la iconología incluye el estudio de la iconografía, el estudio histórico de los significados de imágenes específicas, y va más allá de eso para explorar la ontología de las imágenes como tales y las condiciones bajo las cuales las imágenes adquieren significación histórica” (p. 11).
- [9] El propio Guanche (2013) refiere: “[...] valoración específica de los componentes del etnos (la lengua, el territorio, la comunidad económica, la modalidad psíquica, la cultura, la autoconciencia étnica, la relativa correlación de comunidad racial, la religión y el Estado) para determinar cuál o cuáles de ellos desempeñan un papel preponderante en un área cultural concreta, y como la creación artística manifiesta, mediante la esencia del lenguaje por imágenes y a través de un reflejo estético peculiar a la vez que variable, todo el complejo sistema de relaciones sociales de cada comunidad étnica” (p. 27).
- [10] El archivo comprendía una carpeta organizada de la exposición que llevó por nombre “Crónicas Americanas” y tuvo un período de muestra del 25 de junio al 23 de agosto de 1998, el contenido de este es el siguiente: 7 fotografías de la conferencia de prensa, 12 fotografías de la inauguración, 20 fotografías de la museografía, 49 fotografías de las obras de 6x6 en blanco y negro, 49 fotografías de las obras a 35 mm. Un elemento extra (fuera de la carpeta): catálogo de la exposición.
- [11] La ausencia durante muchos siglos en el continente africano de la escritura fonética le remitió importancia a incisiones y pinturas sobre superficies que varían desde la roca al cuerpo. El lenguaje visual es también de tipo gestual y corporal, sumando a las figuras, los objetos, las danzas y los símbolos gráficos. Sobre el suelo, algunas culturas, como la yoruba o la Dogón, trazan grafías y formas geométricas, que son síntoma de escrituras que portan significados, al modo de ser de los ideogramas que no diferencian la imagen de la escritura.



# I. Estado del Arte



## I. Estado del Arte

### El problema de lo diásporo

Nelson Aboy Domingo en su libro *Orígenes de la Santería Cubana. Transculturación e identidad cultural* relaciona el concepto de diáspora con “inmigración forzada” aunado a las etiquetas: esclavitud, emigración, extradición, discriminación cultural y racial. En el caso cubano hablamos de dos momentos históricos relacionados con diásporas : la que resulta de la trata negrera hacia las colonias trasatlánticas, desde el siglo XVI y las masivas y recurrentes a partir de 1959 a la fecha, consecuencia del cambio socio-político en la isla. A decir de Joel James Figarola (2009): “Los conceptos no escapan a los determinantes históricos dentro de los cuales fueron formulados”.

Al mismo tiempo, es Figarola (2009) quien determina que la construcción cultural cubana se estructura por la resignación y el cautiverio, que es lo mismo que resistencia y liberación, de ahí que lo que esta tesis abordará como “mezcla” provocada por esa “inmigración forzada” (diáspora) coincide con lo que Fernando Ortiz y Figarola asumen como transculturación y sincretismo, que no son más que intercambios y concurrencias que se comportan en un toma y daca que confronta aquello que otros tienen y otros no poseen pero que permiten la lógica interna de la autenticidad:

Para mí la transculturación remite a movimiento y el sincretismo a resultado. Tanto la una como el otro no tienen exclusivamente el catolicismo como uno de sus términos. Tanto la una como el otro están presentes dentro del ámbito estricto de los sistemas mágico-religiosos cubanos. Sería un cierto sincretismo interno (...). La experiencia (...) precede a la historia. Desde este punto de vista la ley fundamental de la cubanía (...) nunca hubiera tenido razón de ser o vigencia social de no mediar la experiencia de la esclavitud (Figarola, 2009, p. 14-15).

Ivan Bargna (2000) afirma en su libro *Arte Africano* que el proceso sincrético entre el cristianismo y las tradiciones africanas se establece desde África y no comienza en el proceso diásporo. La llegada del cristianismo al occidente africano puede ubicarse históricamente desde el siglo XV, aunque ya su presencia en países como Egipto, Túnez y Etiopía se instaura desde principios de la era. El arte cristiano en África es desde entonces ubicable con los coptos (Bargna, 2000). África subsahariana, penetrada por lo católico, no pudo desterrar las imágenes representativas de las fuerzas diversas en las que las culturas del occidente basan su entendimiento del mundo. Fueron catalogadas desde la vista ajena como garabatos de potencias hostiles y, por supuesto, satánicas. La resistencia africana a la conversión de la mirada, incluso la mirada estética, replantea la fórmula de convencimiento religioso en el continente por parte del europeo. Bargna (2000) sobre este aspecto explica:



Si los misioneros tratan de hacer de Eshu Elegba -divinidad del panteón yoruba y Fon- el sinónimo de Satanás y de Yemoja, diosa de los mares y los ríos, la homóloga de la virgen, los africanos verán en Santa Bárbara una manifestación de Shango -el dios del trueno- y en Santiago, el rostro de Ogun, el dios del hierro y de la guerra. Tanto la iconografía africana -que es destruida- como la cristiana -que es difundida- se convierten en arma y terreno de una contienda de interpretaciones contrapuestas, una de tendencia exclusiva y otra sincrética (p. 234).

La dificultad también está en las decisiones sobre el arte africano, o lo que se le ha llamado así en su definición occidental del término, afectando considerablemente a las Artes Visuales. Las colecciones sobre el arte de África están regidas por museos, galerías y especialistas, y los trabajos de investigación alrededor de las piezas se establecen desde distintas disciplinas que abonaron información estereotipada, basadas en la interpretación, que parten de la Estética histórica. Bargna (2000) refiere: “[...] en realidad, cuando contemplamos arte africano, no tenemos que tratar con puntos de partida ni con puntos de llegada, sino con diversos momentos de un devenir inconcluso” (p. 153). Esto es importante cuando observamos los conceptos tradicionales heredados en las distintas manifestaciones de las diásporas, porque ahí también es posible determinar sus nuevas interpretaciones y, por tanto, lo agregado o lo compendiado.

Aunque los objetos africanos llegaron a Europa desde el siglo XV por comerciantes portugueses, estos no fueron reconocidos como artísticos hasta principios del siglo XX, justo con la presencia del crítico de arte Carl Einstein[12], quien por primera vez le llamaría arte africano. En muchos de sus escritos lo plantea como un arte de primera línea y tuvo ante él una mirada vacía de prejuicios, aunque su atisbo aún de tipo etnográfico lo llevó a errores como llamar fetiche a una escultura. Estos objetos han tenido un recorrido en distintos campos semánticos. En el siglo XV, en pleno Renacimiento, fueron exhibidos en los famosos gabinetes de curiosidades, y se les llamaban “objetos curiosos”, funcionaban como cosas “culturalmente neutras”. Más adelante fueron objetos de desprecio: fetiches o diabólicos. En el siglo decimonónico se convirtieron en objetos de documentación, primero como naturalistas, luego como indígenas o fósiles, testimoniando el estadio primitivo de la humanidad dentro de la concepción espacial del tiempo, propio de la teoría evolucionista. Con la creación de los imperios coloniales y de los museos etnográficos, estos tomaron la categoría de objetos de estudio (Bargna, 2000).

La palabra “arte” es antepuesta en los finales del siglo XIX y principios del XX, también en estado de metamorfosis. El recorrido fue de “arte primitivo” a “arte negro”, después fue considerado “arte tribal” y, finalmente, con la pertinencia de Einstein: “arte africano”. La occidentalización del término no define una realidad objetiva, ya que es la expresión de un período histórico determinado, es decir, la traducción de lo ajeno en lo propio, algo así como la comparación entre “su arte” y “nuestro arte”. Es intercultural, más bien, ya que la receptividad occidental es la condición de su efectividad.



Los objetos venidos de África irrumpieron en las vanguardias europeas con atribuciones formales, y vale la pena resaltarlo, ya que los significados culturales, es decir, el trasfondo de esas piezas, no será lo relevante en la hechura de las obras. Es importante distinguir que no es que existiese desinterés en el conocimiento de sus orígenes y tampoco debe ser atribuido a la ignorancia de los vanguardistas, sino a un comportamiento natural en la producción de arte. Estos aspectos tienen que ver con el encuentro histórico entre la Antropología y el Arte desde principios del pasado siglo. El Arte incorporó ciertas temáticas, preguntas o formas de preguntarse y los propios modos de mirar de la Antropología a lo visual-artístico. El auge de la Antropología provee la mirada antropológica. La conversación entre ambos aspectos no había sido posible porque los discursos entre ambas disciplinas resultaban antagónicos[13].

Adolfo Colombres (2014) ha visualizado una teoría americana para el arte que no invalida a la Historia del Arte occidental ni sus posturas teorizadas por siglos, sino que a la par de estudiosos de la realidad del arte americano, como Juan Acha y Ticio Escobar, señala que importan sus referentes para la detección y comprensión de las otras maneras. Esas formas no son contrarias sino agregados entendibles en prácticas o sistemas. Se sabe que los estudios antropológicos del arte han reafirmado las coincidencias simbólicas y conceptuales entre diversas culturas: africanas, oceánicas, asiáticas y americanas[14]:

... los campos del arte y la política... con los presocráticos... definido en el año 1750 un cuerpo teórico sistemático al que Baumgarten denominó Estética, afirmándolo como una rama legítima de la filosofía, no fue aprovechada por Occidente para avanzar hacia una teoría de validez universal... sin abrir ventanas a la alteridad (Colombres, 2014, p. 19).

Es un modo de entender el pensamiento occidental, ubicado alrededor del siglo XVI, legitimando a lo pictórico por encima de lo escultórico y, así, demeritar la forma de lo informe de las creaciones africanas (Menéndez, 2013). La movilidad unidireccional de la visión que ha sido: formal, iconográfica y conceptual provocada históricamente por el comportamiento de la Estética en el orden de un pensamiento filosófico, parece no involucrar otros pensamientos que acentúan cosmogonías o entendimientos del mundo. No es por gusto que algunos especialistas latinoamericanos se enfoquen en las respuestas a un problema como lo transcultural.

Casualmente, entre 1940-1943, al mismo tiempo que Wifredo Lam mostraba *La Jungla*, principio detonante de una nueva temática en las artes visuales; Luis de Soto y Sagarra en su *Filosofía de la historia del arte* y Fernando Ortiz en *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar* aparecían en la escena teórica cubana hablando, el primero, de conceptos filosóficos que mostrasen otras multiplicidades de análisis de la Historia del Arte en Cuba. Así fue como acercó “mundividencia”, que corresponde a la visualidad que posee el artista sobre su entorno y “estilos dialectales”. Ortiz, en



una disertación de tipo histórica, antropológica, artística y cultural define lo que sucede en los intercambios de fragmentos de la cultura dentro de los procesos trasatlánticos, dejando entrever que las mezclas no son simples actos sincréticos sino un aglutinamiento de posibilidades: lingüísticas, religiosas, gastronómicas, gestuales, artísticas, visuales, etcétera, que permiten hablar de un producto nuevo, y en ello queda implícito un proceso de transculturación y no simples aislamientos en los que parece definirse el sincretismo.

La mundividencia de un pueblo es el elemento racial que se correlaciona con la psicología de las formas en la visualidad, tales son referencias teóricas de Wilhelm Worringer en su libro *Abstracción y Proyección sentimental*. Las formas dialectales son como rastros, huellas o evidencias de un estilo en otro, de una forma en otra o un desarrollo sintético de la imagen que percibe iconográficamente ciertas relaciones. De ahí que el estilo, a decir de Soto (2013), pueda entenderse no solo como: “(...) evolución formal, (...) expresión de forma y contenido (...) [sino] como resultado de factores diversos, índice de la evolución histórica de la cultura” (p. 85).

Argeliers León (2013), con su libro *Introducción al estudio del arte africano*, plantea el pensamiento en devenir con relación al análisis de las formas en los objetos artísticos africanos. Del análisis de esta lectura interesa sobre todo lo relacionado con los yoruba y congos. Uno de los aspectos importantes para analizar el arte contemporáneo en las diásporas con clara influencia africana es lo que llamaría “actitud”, esto refiere al modo en el que te colocas antes de la creación misma o de la generación del producto (obra terminada). Esta actitud se impone desde lo que León (2013) hace llamar “arte analítico” y esto difiere, para el propio autor, de un arte realista: “[...] no tiene como fin producir una realidad [...] sino responder, en cada obra, a una peculiar y particular convergencia (no síntesis) de elementos reales que existen (viven) en la imaginación (formas de la memoria artística) del individuo desarrollado como artista” (p. 20). El acercamiento a los discursos sociológicos en la Historia del Arte se origina en la necesidad que se le concede a la creación artística que nace como reflejo de la formación social que la produce. Esa creación se convierte en el ejercicio de producción de objetos que comunican desde el creador anónimo que no construye discursos personales, que más bien refiere a los cánones del mensaje tradicional; es por eso por lo que el objeto debe cumplir con el mismo objetivo en cada receptor. No existe interpretación, como posibilidad receptiva, al menos no es su intención[15].

Toda la primera mitad del siglo XX tuvo una cierta y distinguida mirada al “otro” que bien pudiera identificarse con tres etapas, que no deben ser evolutivas, sino referentes de un sistema en el que la imagen comienza a ser interpelada por la Antropología y la Etnografía. “El otro” en las vanguardias artísticas fue el artífice salvador del hastío en el que el Arte perduraba, ayudó en la construcción de la mirada hacia otras formas, proporciones y composiciones, y más adelante parece distinguirse en otras, aquellas que aún se someten a la dominante y al subordinado. *El alegato sociocultural*, donde incluso la plástica latinoamericana desarrollaría tempranamente muchos de



sus discursos, ejemplos contundentes es el “Manifiesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, publicado en la *Revista de Antropofagia*, en mayo de 1928, allí la evocación no busca una simetría y sí la reafirmación de un Yo geográfico, un Yo americano, es decir, no somos los otros, los otros son ellos. Carla Pinochet Cobos (2016) plantea: “Progresivamente, los rostros múltiples de la alteridad -los indígenas, los negros, las mujeres, los homosexuales- comenzaron a alzar la voz contra la hegemonía del hombre blanco y obligaron al mundo del arte a interrogarse sobre sus propias prácticas y convenciones” (p. 91).

En este contexto, la pintura cubana hará su inmersión en los temas de la esclavitud y el muralismo mexicano determinará sus improntas historicistas, para reafirmar la identidad nacional con los alcances de una raza de bronce, donde el dominador no puede sostener sus discursos hegemónicos. El tercer momento puede ser entendido como: *el otro habla*. Es el otro manifestándose en sus diferentes ámbitos, no hay una exigencia, hay una imposición histórica que termina siendo necesaria, porque los artistas van hacia las estructuras y utilizan los métodos y las herramientas de la Antropología y la Etnografía, y la imagen deja de contraerse sobre sí misma y comienza a crear discursos heterogéneos.

Los otros aspectos se relacionan, por un lado, con la mirada hegemónica sobre nuestras propias construcciones del arte y, por el otro, esa mirada, que también ha sido de ida y vuelta, ha establecido la construcción relacionada con Image y Picture (Mitchell, 1986) en el arte contemporáneo latinoamericano. Camnitzer, al respecto, en julio de 1979, en la *Revista Marcha*, escribió un artículo titulado “Arte colonial contemporáneo”, en el que menciona que Alan Solomon, quien fuera el comisario estadounidense dentro de la Bienal de Venecia (Bienal en la que por cierto Rauschenberg lograría el gran premio y el envío de su obra se realizó en avión militar (Camnitzer, 1988), llegó a comentar lo siguiente:

[...] un grupo de artistas de Rosario, Argentina, trabajaba según las pautas neoyorquinas con solamente un par de semanas de atraso. El pintor Frank Stella decía: “Si somos los mejores está bien que nos imiten”, una frase con tono de presidente norteamericano. Al mismo tiempo, artistas de la colonia se quejaban seriamente del costo prohibitivo de los plásticos y del cromado con que según ellos los ponían fuera de la competencia internacional. Y también, el E.A.T (Experimentos en Arte y Tecnología) está abriendo sucursales en países subdesarrollados, en general a pedido de los propios artistas. El resultado, inevitablemente, sería el perfeccionamiento de la imaginiería metropolitana (p. 241-242).

No diremos que el arte y la naturaleza son un todo indisoluble, porque no se pretende reafirmar filosofías atenienses ni puntos de vista estéticos sobre las obviedades de la mirada sensible al mundo. Es un hecho y se entiende que siendo el arte una posible representación de las cosas y la negación de esas mismas cosas, siendo el arte desafinado a los objetos útiles y afinado a la



utilidad de los objetos como principio estético e intelectual de la propia naturaleza humana, se pueda reinventar sus estructuras artísticas; no solo por tiempo sino porque no miramos igual, nuestras miradas son también geográficas. También es cierto que la identidad es una estrategia movida por juegos ideológicos, diría Power (1996) “un modo de preservar la cultura”. La identidad continental es equivalente a *americanidad* y al momento en que el arte latinoamericano se impone; aunque como estrategia del otro dominante, terminó por ser una necesidad o instinto de preservación. Al final de cuentas la identidad, aunque instrumento ideológico de poder, legitima al arte. Cuando nos encontramos frente a las zonas geográficas no hegemónicas, la idea de integración se agudiza, como pudo haber sido el caso del panafricanismo (este intento de unidad cultural africana) que es semejante al caso de lo latinoamericano. Y cada una de estas posibles facultades han construido a la imagen bediana frente a una de las tantas preguntas que cada proceso transcultural se hace.

Álvaro Villalobos y Cinthya Ortega (2012) abordan los conceptos de hibridación y transculturación como fragmentos o comportamientos dentro de lo intercultural y cómo estos pueden ser vistos en la producción artística. Tales, se observan en lo formal, lo conceptual y el pensamiento de sus creadores. La hibridación en las artes visuales se comporta como cruces, mezclas e intersecciones reflejados por medio de las formas, los contextos y conceptos. Mencionan a Nelson García Canclini quien define a la hibridación como: “(...) combinación de estructuras y procesos que en la cultura existían de forma separada, y que juntos forman nuevas organizaciones, la mayor de las veces con prácticas y sentidos novedosos” (p. 34). La hibridación es un concepto relacionado con la biología que se ha colado en las ciencias sociales (por su carácter de crear nuevas cosas gracias a las mezclas). Villalobos y Ortega refieren que Fernando Ortiz hablaba de mezcolanzas[16] en la transculturación, y que están dadas por el encuentro entre componentes desiguales que permiten un tercer elemento. Este tercer elemento es algo que posee viveza y es tangible, y mencionan: “Este tercer elemento no genera una nueva civilización, ni un nuevo arte sino una variante compleja de la fase inicial; en este caso lo transcultural se ve como una realidad, que se va gestando en un proceso integrador no formado completamente” (p. 42). Ante esto surge la siguiente pregunta: ¿o es el resultado complejo de una serie de fragmentos que permiten un producto nuevo y por tanto completo? Este es el punto que verdaderamente explica Ortiz cuando abordó el concepto de transculturación.

De esta última circunstancia puede recuperarse lo que el propio Worringer mencionaría como el “elemento étnico”, potencial que modifica la forma o lo que también se ha factorizado: geográfico, social y racial. “Las condiciones geográficas, latitud, vegetación, constitución geológica, clima (...) influyen sobre la obra de arte (...) la teoría genético-mecanicista en la creación artística, los materiales (...), elementos positivos en la génesis de la obra artística” (De Soto y Sagarra, 2013, p. 157). La relación dada entre estos caminos de desarrollo de las Artes Visuales con temática afrocubana en Cuba y la propia obra de Bedia han convenido los anteriores



aspectos, resaltando en esta ocasión lo que Salvador Massip señalaría en *Los factores geográficos de la cubanidad* como: insularidad y tropicalidad. La insularidad busca, por su propia condición de aislamiento, el carácter de lo trashumante: cruces y cambios dados por ser lugar de ruta y paso, dejando espacios abiertos a la multiplicidad de las influencias. Es por ello por lo que las Artes Visuales cubanas desde la aparición de *Gitana Tropical*, en 1929, de Víctor Manuel, apuestan por una amplia visualidad continental y es en *La Jungla* una posibilidad tangible de los aspectos en los que se enfoca la transculturación.

Por otro lado, la tropicalidad, en una explicación muy sesgada de Soto (2013), deja a la deriva lo geográfico y lo étnico entre España y lo criollo, sobre todo a nivel arquitectónico. Soto olvida los factores indígenas y africanos en la constitución de esa insularidad y tropicalidad, que serán medios elocuentes para la construcción de “lo cubano”.

(...) la insularidad, el clima y la uniformidad del medio físico no son factores que por sí solos determinen la cubanidad. El progreso y la cultura limitan cada vez más las influencias del medio; pero los caracteres psicológicos fundamentales de los grupos humanos son en gran medida ancestrales y se deben, en buena parte, al medio, que ha ejercido su influencia sobre sucesivas generaciones. De ahí la importancia de los factores [mesológicos] [17] en la producción de la cubanidad (p. 160).

El concepto de americanidad mencionado por Martí a finales del siglo XIX en la *Revista Universal*, a partir del impacto que le produjo un paisaje de José María Velazco en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, ya era una visión estética que vendría a desatar otros discursos críticos en los primeros años del siglo XX. Estela Meza Carpio (2016) ha dicho:

(...) necesidad esencial de la cultura latinoamericana (...) esta necesidad parte de una reivindicación constante de la identidad -ya fuera local, nacional o latinoamericana- ante los dictados de los centros hegemónicos. El uso del término arte latinoamericano fue uno de los instrumentos fundamentales para el proyecto de identidad continental en los años sesenta y parte de los setenta (...) (p. 38).

El tránsito del siglo XVI al XX cubano no habla del sincretismo en los temas plásticos, pero sí de ciertos acercamientos que desde estudios sociológicos, antropológicos y etnográficos anotan un sentido claro de lo transcultural. Antes de que el concepto transculturación fuera establecido por el antropólogo cubano Fernando Ortiz [18] en los años cuarenta del siglo pasado, los intentos de prestigiosos intelectuales cubanos con la fundación de la *Revista de Avance*, en los años veinte, manifestarían ya desde un temprano 1928 ciertas preocupaciones sobre el arte y la cultura regional. En el número 26 de ese mismo año abren, a través de la revista, una encuesta con el título: *¿Qué debe ser el Arte Americano?* Las cuatro preguntas por contestar planteaban las siguientes disyuntivas: *¿cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?*, *¿cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo?*, *¿cree usted en la posibilidad de caracteres*



*comunes al arte de todos los países de nuestra América?, ¿cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?* [19]. Algunos de los que contestaron y cuyas respuestas fueron publicadas en distintos números fueron: Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Jaime Torres Bodet, Enrique José Varona, etcétera. Las preguntas y algunas de sus respuestas pusieron el dedo, en el número 29 de ese mismo año, sobre la cuestión del negro en la isla, donde Ortiz referiría al mulato y su intervención en los cambios históricos y sociopolíticos en Cuba.

Lo que pudiera además contestar esta interrogante sobre la no presencia del sincretismo en la plástica cubana de estos tiempos referidos, es la propia historia de la esclavitud en Cuba, siendo este el último país de América en abolirla[20]. Haciendo una reflexión de lo anterior es importante expresar que el registro de esclavos entre los años 1801 al 1865 fue desorbitante, llegó a sumas estrepitosas, muchos fueron ocupados en las haciendas y otros en labores de minería, así que eso demuestra el notable incremento (Ortiz, 1982). Este problema social desde los siglos XVI-XIX se visualiza en la plástica cubana, sin rasgos de denuncia. Algunas reflexiones al respecto las encontraremos a nivel literario en la figura de José Martí, quien diría: “Esa de racista está siendo una palabra confusa y hay que ponerla en claro” (Martí, 1893).

Jesús Guanche, en su libro *Procesos etnoculturales de Cuba* de 1983, permite el cuestionamiento del término “afrocubano” para establecer la pertinencia de lo transcultural. En su trabajo *Africania y etnicidad en Cuba* del 2011, se entienden los aportes y significados de lo africano en la cultura cubana, cuestión relevante para la lectura de símbolos en la obra visual de Bedia. Joel James Figarola (2012) ha definido estos aspectos como sistemas mágico-religiosos cubanos y no “cultos sincréticos” como muchas veces son referidos. Estas prácticas son: la santería o Regla de Ocha (finales del s. XVIII y principios del s. XIX), el Palo Monte o Regla Conga (considerada la práctica cubana más antigua, s. XVI y comienzos del XVII), el espiritismo de cordón (1869-1870) y el vudú (versión cubana principios del s. XX).

En cuanto a “lo afrocubano”, tanto el método sociológico como la antropología del arte permitirán dilucidar sus nociones en la sociedad cubana, por un lado; como sus significados en la producción plástica en la isla, por el otro. Hay que partir de la reconstrucción de las tradiciones, esto lo menciona Menéndez desde el texto *Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana*, de Argeliers León, de 1974. Allí el propio León plantea el concepto de “re-creación” y asegura que esto es:

[...] algo más que una repetición a distancia [...] una añoranza sentimental, una producción, sino [...] el medio material producido por el esclavo, donde veía reflejarse su conceptualización (idea) y su acción (trabajo), en su cuerpo organizado de formas de vida: hábitos, costumbres, lengua, conceptos universales, etcétera (producto) donde el africano pudo fijar sus fines y determinar sus propósitos, donde se establecerían relaciones concretas y no anónimas; una forma de objetivar una producción de algo que sí estaba en sus manos.



Investigaciones y discusiones académicas aún se sostienen sobre estos tópicos. El doctor Guanche ha sido enfático en que la evolución de términos como “afrocubano”, al menos en los estudios antropológicos, no explica la transculturación, ya que esto solo sugiere un fragmento de la cultura cubana y los procesos transculturales son más amplios y sofisticados. Por ejemplo, Europa, México y Haití son tres puntos geográficos en la fisonomía de lo pos-negro en las Artes Visuales cubanas. Adelaida de Juan ha mencionado el carácter cubano de la pintura moderna de la isla, este tono está fecundado por diversas fuentes étnicas africanas que se mezclan con la europea, específicamente española con cierto toque asiático.

(...) A pesar de su relativo aislamiento, africanos y chinos se vieron expuestos a un proceso de relaciones interculturales que se origina en la plantación azucarera, tiene su continuidad en los palenques y las guerras independentistas y se consolida en la familia, en el acelerado mestizaje interracial e intercultural...y algo notable, se inician también en las prácticas de la Santería, La Regla Palera y hasta en la denominada Sociedad Secreta Abakuá. (Crespo Villate, 2016, p. 195)[21].

Fernando Ortiz mencionó que “lo cubano” no se sustenta en sincretismos ni híbridos, ni pérdidas o rellenos de color, sino en la conveniente transculturación que lleva a una nueva forma. Aunque Ortiz en 1906 planteó el término “afrocubano” en un sentido de rescate histórico con el que intenta genealogizar el producto nuevo, es a la fecha un concepto que se discute como contradictorio al propio concepto de transculturación.

En esta tesis se puntualiza que hay algunas diferencias que deben solventarse, ya que para la Historia del Arte la definición temática es crucial, y aunque se comprenda que lo afro es fragmento de lo cubano y no lo cubano como ese todo transculturado, es imposible en la disciplina hablar de “lo cubano” en un sentido único, porque la pintura cubana es ya una definición demasiado extensa, que posee, como bien se entiende, elementos de cubanía. En esta tesis se utiliza el término “afrocubano” con la intención de distinguir un tipo de trabajo de la imagen dentro de la pintura cubana, que corresponde a “motivos” nuevos, transfigurados en otras intenciones y que se distinguen de lo realizado en las Artes Visuales de la isla hasta la primera mitad del siglo XX. Siendo así, se reflexiona desde la Historia del Arte y la Iconología el trabajo de la imagen, y desde la Antropología sus entramados o cruces en los que estudia y distingue a la cultura. Y es, a saber, que son las Artes Visuales las que hacen de la Antropología un modo de trabajo, comprensión y solución de la imagen en la temática de la afrocubanidad desde 1943, si es que una fecha nos define es *La Jungla* de Lam, como un inicio lleno de preámbulos decimonónicos y vanguardistas.



## El problema de las imágenes

Ernst Gombrich profundiza sobre el arte del siglo XIX planteándolo como el momento de divergencia, en el que las habilidades resultan menos importantes que la interrogación sobre los efectos y sus consecuencias en la conciencia del propio artista, tal se relaciona con el ámbito de la autocrítica, como ha definido Clement Greenberg al fenómeno de la pintura moderna. Dichos procesos auto reflexivos se separan completamente de los avíos que la pintura realizaba de otras artes, mencionemos en consecuencia a la literatura. El mismo autor refirió: “Los pintores modernos de la última época han abandonado la representación de objetos reconocibles. Lo que han abandonado por principio es la representación del tipo de espacio que ocupan los objetos reconocibles... afán de excluir lo representacional o lo literario.” (Greenberg, 1958, p. 114-115). Cuando Gombrich menciona a Jean-François Millet (1814-1875) dentro de la escuela de Barbizón y describe su obra *Las espigadoras*[22] (1857), indica la ausencia de lo idílico, la no representación de lo dramático y fuera de toda cuestión anecdótica (Gombrich, 2009). Dentro de la Historia del Arte, la historia del estilo nos indica cómo o de qué manera se han construido las formas de los objetos y acontecimientos dentro de las representaciones artísticas, ubicados históricamente y en contraposición a otros estilos. Menciona César Lorenzano (2014):

Incluso las láminas anatómicas más actuales -de principios de siglo- se encuentran marcadas por el estilo. Fleck hace notar cómo la caja torácica se dibuja semejando una máquina, acorde con el estilo mecánico de una época cuyo símbolo es la torre Eiffel, así como antes era un costillar genérico, en el que no importaban el número ni las relaciones mutuas con estrictez. (...) si intentamos ver las detalladas descripciones de la anatomía actual, lo hacemos forzando el preparado anatómico, introduciendo marcas donde se sabe que aparece a primera vista (p. 215).

Entre las posturas eurocéntricas sobre el tema de las imágenes y las palabras que se relacionan con la obra bediana, tenemos, del lado medieval, la famosa “navaja de Ockam” concepto arrojado a Guillermo de Ockham (1280-1349) en el que se establece que las cosas primordiales no se deben acrecentar sin necesidad. Elimina con ello las conjeturas superfluas en las teorías, y plantea que la sencillez resulta más adecuada que la pluralidad, principio aristotélico en donde lo sencillo es la perfección, mostrándonos, así, la innecesaria sobreclasificación de las entidades o las cosas.

Resulta obvio que el impulso experimentado por la historia del arte se basó, entre otras cosas, en la sensación de que las teorías miméticas clásicas eran incapaces de explicar la multiplicidad de la representación visual en la evolución del arte mundial (Krauss, 2015, p. 45).

Otra postura para tomar en cuenta se establece en el Renacimiento, donde la excesiva tipificación de las figuras literarias concedió validez y autonomía a la literatura. No por ello la litera-



tura no siguió prestando sus historias y mitos, al menos hasta el siglo XIX, a las artes plásticas. En 1593, un texto de Cesare Ripa titulado *Iconología*, instruye sobre cómo los pintores debían realizar las representaciones y dar personalidad a cierto tipo de comportamientos humanos y a la naturaleza; así como sus atributos. El Renacimiento mostrará visualmente al mito por los valores literarios poéticos de la cultura clásica. El mundo idílico y fantástico sería mucho más relevante que los valores morales que pudieran extraerse de ellos, esto continúa en el Barroco. Tiziano, por un lado, y Rubens, por el otro, trabajarían con estos valores literarios trasladados a la imagen pictórica. Un ejemplo, entre muchos, de la obra de Tiziano, sería *Venus y Adonis*, de 1553, así como *La muerte de Enrique VIII* (1621-1625), de Rubens[23]. La ruptura con este quehacer histórico relacionado con lo que puede considerarse “la puesta en escena plástica de las historias”, puede plantearse desde el arte moderno.

La respuesta parece residir en que el arte ha perdido su estabilidad, porque los artistas han descubierto que la sencilla exigencia de que deben pintar lo que ven es contradictoria en sí (...). A menudo hemos retrocedido a los egipcios y a su procedimiento de representar en una pintura todo lo que conocían, y no lo que veían. El arte griego y el romano infundieron vida a estas formas esquemáticas; el arte medieval las empleó, a su vez, para relatar la historia sagrada. El arte chino, para la contemplación. Nada impulsaba al artista a pintar lo que veía. Esta idea no tuvo inicio hasta la época del Renacimiento. En un principio todo parecía marchar bien. La perspectiva científica, el *sfumato*, los colores venecianos, el movimiento y la expresión se agregaron a los medios del artista para representar el mundo en torno a él; pero cada generación descubrió que aún existían focos de resistencia insospechados, bastiones de convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas que habían aprendido a pintar más que, realmente, a ver. Los rebeldes del siglo XIX propusieron proceder a una limpieza de todos esos convencionalismos; uno tras otro estos fueron suprimidos, hasta que los impresionistas proclamaron que sus métodos les permitían reproducir sobre el lienzo el acto de la visión con exactitud científica. (...) hemos llegado a darnos cuenta, cada vez más, desde aquellos días, de que nunca podemos separar limpiamente lo que vemos de lo que sabemos (Gombrich, 2009, p. 561-562).

El trabajo de la imagen con influencias no occidentales se entiende que ha tenido asomos desde el siglo XVIII en la visualidad europea. Esto, aunque no coincida históricamente con todas las posibles mezclas derivadas de las invasiones territoriales de civilizaciones a otras o de la forma en que la cultura y los objetos de esas culturas son apropiadas: el obelisco egipcio en la fisonomía arquitectónica romana, el zigurat sumerio en las pirámides de Mesopotamia, los modales franceses en las cortes europeas, etc., no coinciden del todo con los procesos de la transculturación, donde intervienen fragmentos que se amalgaman o se aglutinan para conformar un preámbulo paradigmático de la visualidad.

En el siglo XIX se crearon las bases para la legitimación de otras artes; sin embargo, y es importante que esto se discuta, las artes populares, así acuñadas, han formado parte de los tópicos



del estudio de la Etnología, más que de la propia Historia del Arte, disciplina también decimonónica, tan aferrada a las estéticas occidentales. *L'art populaire* es el término que a principios del siglo XIX se acuña en París, no para aquellas manifestaciones vernáculas autóctonas ni de ciertas culturas y etnias, tampoco surgió como clasificación de las tendencias etnográficas de este periodo, más bien estaban sentadas sobre bases sociológicas, ya que las expresiones a las que se les comienza a llamar “arte popular” son las urbanas procesadas en el tiempo libre de obreros y por empleados (una extraña clasificación de personas), por lo tanto “arte popular” parte de una clasificación clasista de un determinado espacio geo cultural. *Folklore*, en un inglés caduco, donde *folk* es pueblo y lore, ciencia, es decir “ciencia del pueblo”, abrirá también caminos para las miradas que se realizan en las vanguardias, no es una casualidad.

A partir de que Japón se abre hacia el resto del mundo en el siglo XIX, el mercado se colmó de las conocidas japonerías, dándose el fenómeno como una moda; de esa forma la obra de Vincent Van Gogh y la de otros recibieron dicha influencia. Por otra parte, la visión etnológica también puede verse como una moda que volteó la mirada a las esculturas llamadas “primitivas” [24]. Lo anterior se relaciona además con la estética popular, que contiene sus propias subcategorías en el sistema de la imagen. La estética popular se maneja dentro de categorías construidas mediante cánones, y no al revés, como en variadas ocasiones se escucha. ¿Qué categorías atraviesan al arte popular? Sus connotaciones estéticas, como bien dice Juan Coronel Rivera: “La estética popular es la prueba fehaciente que demuestra que, para crear una obra de arte, los cánones clásicos y modernos no son necesarios, así como tampoco el mercado y las galerías. Es por eso por lo que estas expresiones son ante todo un símbolo de resistencia cultural” (p. 11) [25].

En 1906, Matisse le mostraría una escultura africana a Picasso como originaria de Egipto, así como Cezanne hablaría de Gauguin como una productor de imágenes asiáticas. *La guitarra* (1912) de Picasso refleja un tipo de ojos cilíndricos que son muy comunes en las máscaras grebo de Costa de Marfil. Max Weber haría lo mismo a partir de una escultura de su propiedad, de origen Yaka, de la región de Zaire, para ser modelo de su obra *Estatua Congolesa*, de 1910, que en 1917 determinaría otros lenguajes, de tipo post-cubistas, en su *Interior con Mujeres*, todo esto dado desde la confusión del otro, el otro extraño. Vlaminck llegó a comprar una máscara fang de Gabón que le vendería a Derain, y en el taller de este último es donde Matisse y Picasso observarían la máscara que se ha considerado la más emblemática en la construcción de los lenguajes primitivistas en las vanguardias, según palabras del propio Camnitzer (1988), reafirmando que el galerista Ambroise Vollard: “[...] haga una edición limitada en bronce, como objeto de consumo” (p. 267).

Sobre estos puntos, el historiador del arte norteamericano James Elkins (2010) ha establecido análisis destacados sobre la historia del paisaje chino, que bien valdría la pena señalar desde dos de las seis hipótesis que este autor manifiesta al respecto de la mirada occidental hacia este tópi-



co: “Propose the inherently western nature of art History, and the place of chinese landscape painting History as example or examples within western art History, rather than as a co-equal os western art History” [26] (p. 123-124) o la sexta hipótesis: “Plead for sustained inquiry in considering art History as western, aware that when inquiry into art objects transcends western assumptions, it will no longer be recognizable as art History” [27] (p. 132). Para ello, la imagen como teoría y específicamente el trabajo de la imagen contemporánea realizada por el artista chino Zhang Hongtu, nacido en el seno de una familia musulmana, radicado en Nueva York, Estados Unidos, son un buen ejemplo de cómo se pueden comprender las relaciones interculturales entre occidente y no-occidente. Lo icónico, lo técnico y los elementos simbólicos son una buena forma de establecer mediante el lenguaje de las artes visuales contemporáneas: la pintura o la instalación por hacer énfasis; el modo en el que se responden los procesos de transculturación en lo visual, aspecto que esta tesis abordará para reafirmar no solo la forma en la que Bedia asienta sus construcciones visuales desde el punto de vista histórico, sino cómo el mismo propone tal cuestión.

Variadas son las obras de Zhang Hongtu que expone Elkins para este análisis: *Shitao-Van Gogh*, 1998 y *Shitao, Landscape from Album for Daoist Yu. Album leaf, ink and color paper. C.C. Wang Collection, New York*. Estas obras son definidas como imágenes híbridas y nos permiten ver los procesos yuxtapuestos en los que la exposición de “motivos” para la construcción del género del paisaje resultan el mismo caso con estilos diferentes, o bien, la ambigüedad empaña la diferencia y crea este diálogo teórico-visual. La historia del estilo, que es de lo que también la Iconología se encarga como metodología del arte, establece que los fragmentos de la composición de la imagen pueden plantear un “tema” y pertenecer a un “género”, pero la “manera” en la que esos “fragmentos” son trabajados hablan del estilo.

Valdría la pena destacar el cambio de mirada que la Antropología francesa tuvo a raíz de que sus especialistas establecen estudios en el territorio africano desde el siglo XIX. La Antropología estructuraba una disertación sobre “el otro” y no un cuestionamiento sobre “ti mismo”. Este cambio radical fue mostrado por el encuentro con las diversas culturas africanas que mantenían y mantienen un multilinguaje para entender y vivir al y en el mundo. Aquello que había sido señalado como “lo extraño” posibilitó la crítica de una sociedad como la francesa por parte de sus mismos estudiosos del hombre y su cultura, y así desentrañar aquellas “maneras” impuestas como únicas y “mejores”.

En 1984 se realizaría en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una exposición sobre arte primitivo que nos permite recordar, al menos desde el contexto inicial de la obra bediana, lo que aún se comprendía sobre lo primitivo.

Análogamente, no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos por completo los fines a que sirvió (...). Y lo mismo sucede (...) si abandonamos nuestros países civilizados para via-



jar por aquellos otros cuyos modos de vida conservan todavía semejanza con las condiciones en las cuales vivieron nuestros remotos antepasados. Llamamos primitivos a esos pueblos, no porque sean más simples que nosotros -los procesos de su pensamiento son a menudo más complejos-, sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la humanidad. Entre esos primitivos no existe diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne. Sus chozas están allí para resguardarles de la lluvia, el viento, el sol, también de los espíritus que los producen... (Gombrich, 2009, p. 39)

En dicha exposición se pueden visualizar algunos aspectos de tipo histórico-artístico en los que Bedia comienza a construir su sistema de imágenes, relacionado con estos universos de culturas originarias. Algunas de estas obras realizadas a partir de los años setenta del siglo pasado muestran a unos artistas que se comportan de modo diferente ante el otro, este es un artista que se informa y que establece una empatía con el previo, el durante y el posterior proceso de la obra artística. El catálogo de esta exposición hace referencia a que es una generación de artistas que se ha formado en ámbitos universitarios, que se interesan en la Arqueología y la Antropología. En esta muestra se pudieron observar, por mencionar algunos, los trabajos de: Beuys, Smithson, Nancy Graves, Richard Long, Michelle Stuart, Eva Hesse, etc. Por poner algunos ejemplos, la obra de Beuys se relacionaba con lo mágico, en el caso de Stuart se observa una conexión con los dibujos de Nazca. Graves trabajó la idea de lo taxidérmico y por tanto de cierto realismo, con la construcción de camellos, a los que les agregó piel.

Camnitzer ha llamado a esta etapa del arte occidental como “primitivismo informado”, aunque plantea su fracaso (en cuanto a que no existen conexiones válidas que hablen de una real investigación), no deja de afirmar lo interesante del proceso, pero sí sería pertinente hablar de un cambio en el trabajo de la imagen. La diferencia en la obra de José Bedia o lo que reconstruiría, en la salvedad de lo “primitivista”, es su estudio y su estar ahí para el conocimiento, no solo de tipo teórico sino pragmático de las culturas, con las que no solo ha tenido contactos, sino con las que incluso practica. De cierta forma esto responde el camino entre occidente y no occidente en el que Bedia ha dirigido su producción y al propio carácter de su origen, pasado por el filtro de lo transcultural. No le es extraño a Bedia interrelacionar ni la comunicación simbólica entre distintas prácticas tradicionales ni entre diferentes civilizaciones.

Ludwick Fleck, científico de origen polaco nacido en 1896, se acercó desde la ciencia a ciertos aspectos que se corresponden con el trabajo de la imagen iconológica y que Lorenzano (2014) aborda:

Son notables los ejemplos que maneja Fleck para sostener su posición, con la que se distancia por completo de la psicología de la Gestalt. En uno de ellos nos muestra ilustraciones, láminas pertenecientes a la historia de la anatomía. Observa que, en cada etapa sucesiva de la evolución histórica, se señalaba en ellas -y veían- cosas distintas en las mismas zonas anatómicas (p. 214).



Esta referencia textual destaca que las estructuras perceptivas no son sincrónicas sino diacrónicas. Diría Lorenzano (2014): “se ve lo que se sabe que se ve” (p. 214). Es por ello que esto define los recorridos mutables de un icono. Asumimos que nada de esto hubiese sido posible sin las intervenciones de los procesos transculturales, definidos por Ortiz desde la primera mitad del siglo XX e interviniendo en la constitución de identidad cubana. No es cosa menor que se apliquen sus improntas sobre las Artes Visuales, intentando construir la forma de la imagen cubana como parte de una distinción.

Yolanda Wood (2012) ha sido enfática en cuanto a que la conducta de insulares o la propia distinción “imagen insular” es una construcción caribeña que solo puede entenderse hasta el siglo XX: “la mirada del artista viajó desde el interior de la naturaleza y de la sociedad hacia los bordes de la configuración insular, como un zoom out” (p. 123). Por ese camino, Pinochet Cobos (2016) ha expresado que el primitivismo en el arte moderno no es una simple casualidad, un encuentro fortuito o un descubrimiento europeo de la estética de la otredad, y dicho sea que esto es una conducta que se desata desde el siglo XIX, pero que en los primeros años del siglo XX se determina por la aparición aún no sistemática de la disciplina antropológica. Para esta autora: “(...) el arte recurrió a la otredad como vía de expiación y purga (...)” (p. 91). En tanto que se entiende que no es la misma visión para la segunda mitad del siglo pasado, donde se cuestiona al “otro” que dejaría de ser dominante. El arte devela todos los posibles fragmentos de esa alteridad, eso incluye a las prácticas mágico religiosas cubanas, cuestión que se intensifica en el trabajo bediano de la imagen y otros contemporáneos de la isla.

La transculturación conlleva un tránsito de multiplicidades que terminan conformando un producto totalmente nuevo. No es una cosa impuesta en la otra o la otra junto a la otra, sino un todo donde se encuentran los elementos sin que uno sea superior al otro.

Para bien o para mal; los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro. Ese futuro no siempre era muy duradero, y sin embargo la historia del arte del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con mas talento de esta época se sumaron a estos esfuerzos (Gombrich, 2009, p. 563).

Estos procesos en las Artes Visuales europeas conllevaron cambiar la estructura de la mirada que podemos concluir: mirar con ojos de niño, el uso diferente del espacio pictórico, el vacío, expresión de cuerpos, énfasis sobre objetos o cosas y no solo sobre las personas, el instinto como lo primigenio o lo primitivo, la unidad como contradicción al fragmento, teorización sobre el hecho artístico, mirada sobre lo popular, observador pasivo y activo, lo multidisciplinario, mezcla



de materiales y técnicas, observación científica, recreaciones multiculturales y multidisciplinarias, trabajo sobre los fragmentos culturales, trabajo sobre diferentes superficies simbólicas, lo artesanal, mirada etnográfica y antropológica, estética de la alteridad, discursos heterogéneos, primitivismo, descubrimientos arqueológicos, mercadeo ilegal de arte tribal, valoración formal de piezas no occidentales, aparición de simetrías y perspectivas no-occidentales, reducciones de las formas, el objeto como revelación y no la revelación del objeto, el azar y el defecto, la desintegración del objeto, lo originario y lo histórico. Wolfflin (2014), en 1915 sostuvo:

(...) aquello que debe estudiarse en la historia no son tanto a los artistas y sus obras, sino la evolución en el tiempo de una manera de ver y hacer arte -al que denomina estilo- que marca aquello que es posible y que no lo es durante largos periodos históricos, que decae y es reemplazable por otro estilo diferente, con una Gestalt distinta -que llama “óptica”-. No es el momento de marcar todas sus semejanzas; con lo opuesto se vislumbra por dónde transcurren, si cambiamos la palabra estilo por paradigma (p. 219).

Menéndez (2013) con relación a este punto, señala:

Es sabido que la vanguardia artística europea de principios del siglo XX poco conocía de los significados atribuidos a los especímenes africanos que recorrían el espacio parisino. Al seguir los itinerarios de la historiografía y sucesivas acciones curatoriales, se pone de manifiesto que, aun en el presente, el trasfondo cultural africano, con mucha frecuencia, no es tomado en consideración. En el mundo artístico la pieza suele deslizarse de su genealogía y lo más sintomático es que, como afirma James Clifford, “la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondition para la apreciación artística” (p. 11).

Si pensáramos también en lo que habría que agregar en la dificultad de su propio estudio y la selección de lo estudiado:

[...] no las acompañan los olores, los sabores, los sonidos, los movimientos, las luces, los espacios, ni el hombre que admira en ellas su existencia. La experiencia visual es el final de un proceso en el que participan los conocimientos adquiridos, de ahí que nuestra relación con estas obras sea necesariamente desde la distancia (Menéndez, 2013, p. 24).

Aunque habría que contestar que es un problema resuelto en las artes contemporáneas cubanas. La herencia de las tradiciones afro en la cultura y el arte en Cuba traen entramados que permiten solucionar mediante: el performance, la instalación y otras expresiones de lo visual ciertos entendidos sensoriales que acompañan al pensamiento tradicional en las prácticas mágico-religiosas en Cuba. El caso de Manuel Mendive con las recreaciones performáticas sobre la idea del “ritual”: posesión, sangre, sudor. Alejandro Arrechea con las onomatopeyas distingue a la oralidad como ejercicio reflexivo sobre algún tema social. El trabajo de Ana Mendieta: la tierra,



el agua, la madera, la humedad, el moho, el lodo acentuando el olor de la naturaleza (aspectos animistas) o el trabajo de José Bedia sobre la base del movimiento de brazos alternados (técnicas oceánicas) e instalaciones texturizadas. Durante muchos siglos, en el propio Renacimiento, Leonardo Da Vinci había levantado la voz legitimando a la pintura como la representación más elevada en la jerarquización de formas en el arte, y esa idea impuesta históricamente recae con desventaja ante las manifestaciones artísticas africanas.

El hábito de la mirada a otros es parte de los procesos que nos distinguen como humanidad formando parte de nuestras constituciones estéticas. Las preocupaciones sobre los temas referidos a “lo americano” ya eran, desde principios del siglo XX cubano, mostradas por los intelectuales en revistas tan importantes como ... *Avance*. Tales, aportaron reflexiones trascendentes expuestas por el antropólogo cubano Ortiz, ya que términos de uso recurrente: aculturación, deculturación, cambios culturales y ósmosis de la cultura no explicaban del todo el fenómeno. No se estaba frente algo tan banal, no era una modificación, una pérdida o un simple agregado, era un proceso totalmente nuevo.

### **El problema de La Gemelidad o Lo Jimagua**

El pensamiento tradicional africano renuncia a los pares reconciliables e irreconciliables, es decir, a la dualidad y al dualismo, para instaurar un pensamiento de gemelidad. En este sentido Figarola (2009) ha expresado con relación al Palo Monte y su sistema mágico-religioso, que estamos frente a una “filosofía autóctona cubana” que fue y es: “... elaborada a través del tiempo y de forma absolutamente espontánea por los sectores más humildes y populares...” (p. 9). Este pensamiento concibe dos al mismo tiempo, pero con distintas funciones sociales, ejemplos pueden ser: hombre-mujer, vivo-muerto, felicidad-desdicha, etc. El vivo y el muerto trabajan a la misma vez, pero dedicándose a cosas diferentes.

La Gemelidad es una especie de hermandad. La idea de felicidad en el universo del África negra se relaciona con la fuerza de ser. Se es feliz cuando se es y no se es cuando se está en desdicha, la desdicha es una especie de declaración de muerte del Ser. Los gemelos se parecen, pero no son el mismo. A saber, que el propio Bedia siendo practicante de la Regla de Palo posee el conocimiento sobre aspectos con los que esta llamada “filosofía” se acciona: “...la vida y la muerte, la conciencia, el tiempo, las angustias humanas...” (Figarola, 2009, p. 9). Además, *Gemelidad*, adquirió la categoría de neologismo, porque se establece como definición de pensamiento tradicional africano heredado en las prácticas mágico-religiosas cubanas, previo a conocer que el concepto que se le acerca es Gemelaridad y ha sido tocado por historiadoras del arte como Lázara Menéndez, quien lo utiliza para ejemplificar la visualidad y el cosmos Dogón y Michel Foucault para definir la idea de lo replicado.



Sobre el concepto de *Gemelidad* se debatió en el *Coloquio Aproximaciones Interpretativas sobre el Arte y la Cultura*, realizado en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, los días 3 y 4 de marzo de 2018. Esta discusión académica rondó sobre el uso del término en dos ponencias de distintos autores con diferentes perspectivas teóricas. Los acercamientos, por un lado, fueron establecidos desde Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, la reflexión, en este caso, partió de *Gemelidad* como sentido de réplica en el arte. Por el otro lado, el término fue externado como pensamiento africano y uso de este dentro de la visualidad en las artes visuales contemporáneas cubanas, fundamentalmente en la figura de José Bedia. En el segundo caso, la palabra, no concebida dentro de los términos académicos del diccionario en castellano, se convierte en sí misma en una neología, y como toda real acción neológica deberá estar contenida de la necesidad de su existencia. Lo anterior es necesario para explicar la introducción de la palabra “gemelidad” a cambio de gemelaridad, consecuencia más lógica del lenguaje “apropiado” en el comportamiento de los derivados terminológicos. Gemelidad, aunque familiarizada con lo que gemelaridad pretende, asume el reto de comportarse como definición de pensamiento, y se hermana entonces con la palabra dualidad. Esto es un tema, motivo o concepto que el artista cubano José Bedia trabaja en su sistema de la imagen.

Los aportes que los indigenismos han hecho a la lengua española permiten reflexionar en el texto de José Ramón Carriazo (2014) algunos comportamientos lingüísticos en las lenguas vernáculas. La clasificación cultural que realiza este autor de cada palabra localiza el término según la cultura que lo contribuye y agrupa cantidades por cultura. Los préstamos antillanos son los más antiguos, tal información aporta un dato histórico, ya que este autor menciona que desde 1492-1495 ya Cristóbal Colón había registrado en su diario de viaje algunos. Entre ellos se encuentra *canoas*, palabra y objeto usado con frecuencia en el trabajo de la imagen bediana y que refiere a una embarcación taína (las primeras lenguas con las que los europeos tuvieron contacto fueron las antillanas, como podemos percatarnos). Sin embargo, el término *jimagua* no aparece. Es una palabra o terminología muy difícil de seguirle la pista, por las confusiones de su origen, como ya se ha dado razón. Algunos la colocan como aborígen y otros como africana. En esa ambigüedad radica su existencia como cubanismo.

Con respecto a la palabra *jimagua*, los especialistas, al menos en su inmensa mayoría, coinciden con el significado de mellizos, gemelos, semejantes o que se parecen, como también coinciden con que era así como los taínos llamaban a sus gemelos sagrados. Las definiciones no están soportadas en su etimología, aunque sí pudiera hablarse de su concepto, como alguna definición plantea, definiendo que *jimagua* era *jumagua*; y que esto no es más que un componente de la geografía insular que determina a los mogotes, y como casi siempre aparecen en par, es de ahí que se entienda que los diversos acercamientos a este tema se basan en la forma en la que el término ha pasado al español y cómo se comporta, específicamente, en una cultura. Por otra parte, algunos diccionarios sobre la lengua taína hablan de la dificultad para definir el origen etimológico de la



palabra jimagua. Sin embargo, a decir de María J. Rincón, el diccionario de la lengua española, actualmente, recoge 70 voces de origen taíno. Y una de ellas es jimagua.

La propia Menéndez (2013) reconoce que el tratamiento o el análisis que realizan algunos autores del arte africano deja fuera algunas prácticas rituales y menciona: “Por ejemplo, la costumbre de realizar esculturas del espíritu del niño jimagua fallecido, las cuales acompañan a la madre” (p. 20). Nótese que la autora utiliza la palabra “jimagua” y no gemelo. La historiadora está colocada desde el pensamiento transcultural, utilizando este cubanismo dentro del análisis del arte africano, fuera del contexto americano; además de que nos acerca a reflexionar sobre el comportamiento de los propios estudiosos del arte de África en la curaduría de objetos, ya que estos tienen la tendencia a ponderar unos sobre otros, y pierden de vista una serie de posibilidades que también se manejan en el diseño de las formas. La visualidad de elementos en los objetos o conjunto de ellos establece un amplio espectro que puede tener, incluso, intenciones de divertir, de jugar y de encontrarse con lo placentero. Las sociedades africanas conocen, construyen y abogan por el entretenimiento, ejemplos son perceptibles en las danzas de tipo secular y algunos ritos de iniciación[28].

### **El problema bediano**

El estudio sobre la obra de Bedia es vasto. La recopilación que establece la Doctora Bolufé en su libro *Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996* (2007), permite interpretar dentro de la obra del artista un cúmulo de nuevos símbolos que, en su aparente irracionalidad, parten desde la actitud primitiva de entender el mundo. Lo mismo observa Madeline Izquierdo González dentro de su artículo “José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte”, en el mismo plantea el término de “perfil Idioestético”, desde este modo de revelar las relaciones con su pintura o con la manera en la que se ubica frente a la obra el pintor, tratando de dilucidar una mirada que revela simbólicamente intereses de tipo sociocultural (González, 2010).

El crítico de arte Dennys Matos entrevista a José Bedia en el 2012 y rescata una frase fundamental de lo que será una sospecha de los logros de la pintura del artista y la novedad de su propuesta, para Bedia: “El arte contemporáneo es una especie de entelequia que no se posa en la realidad” (Bedia, 2012). Esto no significa que su trabajo sea contrario a lo que es sensible, sensible en cuanto a la posibilidad de interpretar el mundo y concebir con ello una cosmogonía, un modo de conocerse a sí mismo. La construcción de esto es indispensable desde la interpretación de lo existente en forma de símbolos esenciales, no es un invento la obra del pintor cubano, no intenta atravesar los fenómenos por una disociación de significados; sino como un resultado pertinente de la presencia de lo que las cosas significan, pero en su verdadera naturaleza.



Si la obra posmoderna está basada en lo estructuralista y lo posestructuralista, deja entonces entrever la sustitución y el nominalismo como fórmulas que desechan las posturas formalistas. Es en ese sentido que la narración pierde ante la pura visualidad. Esta es una herencia tácita del arte moderno que queda en la obra de José Bedia, ya que no solo se basa en “motivos” precedentes sino en la sustitución de estos en la visualidad de su obra, un sistema de sustitución ya dado en el pensamiento africano: hombre-mujer-oricha-dioses-animal-planta-cosa-posesión; en un estado que denominamos *Gemelidad o Jimagua* o la misma cosa, donde la forma no importa o, más bien, la forma es un juego. Roland Barthes lo ha descrito como un método que es análogo a la historia de Los Argonautas, y señala:

Este barco Argo resulta muy útil. Nos proporciona la alegoría de un objeto eminentemente estructural, no creado por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos modestas acciones (ajenas a cualquier tipo de mística de la creación): la sustitución (una parte reemplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está en absoluto vinculado a la estabilidad de las partes): a fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre, no queda nada del origen: *Argo* es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma (Krauss, 2015).

Siendo que la imagen bediana funciona como una teoría, ya que su sistema está dado por la manera en que los procesos transculturales se comportan, permitirá realizar futuras interpretaciones de obras que contengan este carácter, es decir la particularidad de construir desde los significados simbólicos; nuevos mapas en la imagen gráfica. Los beneficios se evidencian en cuanto al conocimiento de la Historia del Arte y de la plástica, sobre todo la idea del mundo cultural y artístico latinoamericano, tantas veces sugerido. Ejemplos dentro del arte y la estética han sido: *El Modernismo* de finales del siglo XIX, basado en la obra *Azul* del nicaragüense Rubén Darío y también desarrollado por José Martí, *El Realismo Mágico* en la literatura de los años cuarentas del pasado siglo en las figuras de Elena Garro, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez fundamentalmente, el movimiento *Antropofagia* en Brasil que parte de una pintura de Tarsila du Amaral llamada *Abaporu* de 1928 y un manifiesto, la propuesta de Alejo Carpentier de *Lo Real Maravilloso* como una especie de sinonimia del Realismo Mágico, pero sugiriéndolo como una mejor alternativa de vislumbrar nuestra presencia, nuestra manera de ser o ser en América Latina. El Muralismo Mexicano es otro ejemplo sustancial. Ahora se agrega, con los resultados de esta investigación, que Bedia interrelaciona fragmentos y unidades culturales que solo pueden ser entendidas mediante un proceso como el de la transculturación; y que ello es más factible de ser aplicado como un sistema que edifica imágenes en las artes visuales dentro del espacio geográfico americano. Las formas y los conceptos abarcados en el trabajo bediano se pueden analizar desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas. El propio Gerardo Mosquera (1984) refería: “No estamos ante un antropólogo que hace arte, sino frente a un artista que aprovecha medios de la etnología



y la arqueología para realizar una obra en cuyo contenido existen [...] correspondencias con el objeto de estas creencias y con ellas mismas” (p. 2). Las formas simbólicas detectadas en su plástica se colocan en relación, y deben estudiarse en cuanto a su tiempo, su espacio, el lenguaje, los mitos, la religión, el propio arte, la ciencia y la historia.

### **El problema de lo iconológico**

Para Rosalind Krauss (2015) es necesario pensar más en lo etiológico que en lo histórico cuando hablamos de cambio. Lo que sea que cambie o lo que pensamos que cambia (sea en sincronía o en diacronía), no amerita un proceso cronológico; sino de ciertos momentos de esa cronología como los factores que suministran el cambio. El origen y procedencia de los fenómenos, el rastreo de causas, factores, signos, síntomas y elementos potenciales que le son propios a la etiología como ciencia, son una forma de razonar adecuadamente la función de la iconología como método, ya que averigua las mismas cosas que pueden provocar el cambio, en este caso, de un icono, motivo o arquetipo, con el estudio de un objeto, que se proyecta sobre la producción visual de un determinado artista. La función metodológica en la que la ciencia estructura los parámetros de cambios es asimilable en las disyuntivas visuales de una temática como la afrocubana; en los canjes, novedades, permutaciones o variaciones que su nomenclatura haya sufrido a través del tiempo y específicamente en la obra bediana.

Erwin Panofsky, en su libro *Estudios sobre iconología*[29], plantea un método iconográfico-iconológico. Esto se realiza a partir de tres pasos: pre iconográfico, iconográfico e iconológico. En la descripción pre iconográfica se buscan datos en relación con la obra que sean hechos tangibles y aspectos expresivos. Esta ubicación de testimonios se relaciona con su tiempo y con una cultura determinada. El análisis iconográfico permite la identificación de las imágenes o historias para describirlas y clasificarlas, y el tercero es el análisis iconológico con el que se busca la significación intrínseca o los contenidos de la obra, sin que se pierda de vista lo técnico, el estilo, las estructuras compositivas y también los temas[30].

Sabiendo esto, la tesis será atravesada por la mirada iconológica de Thomas Mitchell, quien establece el sentido o acercamiento a las presentaciones que aparentan o simbolizan aspectos: culturales, morales, naturales o religiosos y se apoya en lo iconográfico en cuanto a la descripción de estas presentaciones estructuradas en imágenes, básicamente: iconos, motivos y arquetipos. La Iconología e Iconografía no solo se involucran con religiones occidentales sino con otras que han sido llamadas “paganas” y aspectos también de tipo profano o civil (Mitchell, 1986). El estudio de las imágenes se centra, para el caso de esta investigación, en: lo africano, lo transcultural y lo afrocubano y el modo que sugiere la Iconología Contemporánea que Mitchell ha llamado Iconología Crítica. Esta última propuesta asienta o busca más allá, según sea el caso, del sentido



*histórico-contextual* (visual o cultural), *sistemas propios* del artista en la construcción de sus imágenes, contenidos reflexivos, donde *imagen y lenguaje* se encuentran, imagen mental (intervención de la memoria), contenidos *cosmogónicos*, donde lo *imaginario* está *fuera de lo real*. Mitchell (1986) aclara: “[...] la distinción que ofrece el inglés vernáculo entre *images* y *pictures*” (p. 11). *Images* es lo mental: lo imaginario, y *pictures* lo matérico: la pintura o la foto.

Desde sus comienzos, la historia del arte propugnó una teoría de la representación que no se detuviera meramente en la extensión (o denotación), sino que tuviera en cuenta la intensión (o connotación). La iconología, tal como la presenta Panofsky, sería impensable sin tal teoría (Krauss, 2015, p. 45).

Partir de la Etnografía hacia la producción artística es ir desde lo *etno* hacia el arte, lo cual indica que no siempre estaríamos parados frente a lo pre iconográfico, sino que variaría en cuanto a obra a descifrar; generalmente el viaje puede cambiar desde lo iconográfico-iconológico-pre iconográfico, o bien iconológico-iconográfico-pre iconográfico. Para Guanche los análisis deben estar partiendo de métodos “analíticos-sincrónicos” y “descriptivos-diacrónicos”. Para este autor, el modo en el que se tendría que ver la producción artística africana y sus influencias en las diásporas son seis, de manera sintética se pueden concentrar desde: su función social, como producto exótico de cambio, la alteración de sus valores expresivos, la alteración de la tradición, los contenidos agregados al originario (aquí cabe lo que se puede llamar “dinamización contemporánea”) y, por último, como bien cultural o patrimonio de la cultura universal. Dos de estos puntos son importantes para comprender la producción plástica en Cuba que contienen estos comportamientos de influencia africana, dados en la alteración de los valores expresivos y en los contenidos agregados a los que podemos denominar “originario”. Con relación al primero Guanche (2013) refiere:

Ya puestas en circulación mercantil, las referidas realizaciones son despojadas de su contenido y devienen formas dúctiles de incorporarse a las manifestaciones del arte de las metrópolis capitalistas, enriqueciéndolas y dando lugar a un significado distinto. Así sucedió con las obras de los primeros cubistas y con el expresionista alemán Schmidt-Rottluff [...]. Posteriormente, muchos artistas de América Latina y del Caribe se relacionaron con la plástica africana mediante la obra de Picasso, por ejemplo, y de la visión del llamado “arte moderno”; los propios pueblos africanos recibieron la influencia distorsionada y deformante del “neoafricanismo” [...]. Desde ahí surgieron falsos reflejos artísticos de lo nacional que combinaron los procedimientos técnicos europeos [...] con la temática “primitivista”, “pseudonegrista”, “mitologizante” y ornamental importada de Europa y dispuesta al consumo (p. 28).

En cuanto a lo segundo, dos ejemplos particulariza el mismo autor, aunque estos son de índole muy acotado, y con ellos pierde de vista todas las posibilidades de los contenidos agregados en los procesos dinámicos del arte contemporáneo:



[...] algunos pintores congoleseos contemporáneos, por ejemplo, hacen de los paños tradicionales una fuente visual. [...] ciertos movimientos nacionales en el Caribe –lo que se evidencia en pintores jamaicanos– han recurrido a la revalorización de sus antecedentes africanos, vistos como parte de sí, devolviéndoles su carácter expresivo y transformándolos en un instrumento aglutinador de alcance social (Guanche, 2013, p. 29).

El análisis de las obras con este método, basado en niveles, permitirá descifrar el proceder de la obra de Bedia. Los niveles de esta metodología consisten en un objeto de interpretación, acto de interpretación, bagaje para la interpretación y principio controlador de la interpretación. Cada uno de ellos tendrá tres momentos, en el primer parámetro tendremos el contenido temático primario o natural, que será fáctico y expresivo. Es lo que Panofsky llama el mundo de los motivos artísticos. El contenido temático secundario o convencional es el que constituye el mundo de las imágenes, historias y alegorías, y en el significado intrínseco o contenido tendremos el mundo de los valores simbólicos. En el primer parámetro empezaremos a realizar una descripción pre-iconográfica, después un análisis iconográfico; hasta terminar, en un sentido más profundo, con la interpretación. A lo que se refiere el bagaje para la interpretación es a la experiencia práctica, es decir la familiaridad con los objetos y las acciones, después una familiaridad con las fuentes literarias, en donde se tendrá que conocer los temas y conceptos específicos, esto debe conducir a la intuición sintética, que es la manera en la que la mente esencializa la información de la realidad (Panofsky, 1979).

Se entiende entonces que en todos los primeros momentos del método se debe hablar de la historia del estilo en lo observado, es, al decir del autor, un acercamiento a las condiciones históricas, objetos o acciones que han sido expresadas a través de las formas. En los segundos momentos se debe establecer la historia de los tipos, esto consiste en darse cuenta de qué manera las condiciones históricas, temas o conceptos en que la obra y sus elementos se involucran, fueron expresados por objetos y acciones y, por último, los terceros instantes, que son la historia de los síntomas culturales o símbolos, que no es más que la cualidad en la cual las condiciones históricas diferentes desde las tendencias esenciales de la mente humana han sido expresadas por temas y conceptos específicos (Panofsky, 1979).

No podríamos llegar a comprender posteriormente los significados sin conocer de qué elementos está compuesta su primaria construcción. Si bien esto parece contradecir los aspectos de análisis de la obra con tendencias no occidentales, en donde la importancia de su sistema se establece, desde el previo conocimiento de los significados o contenidos en los que la obra se construye, podemos decir, al modo de Erwin Panofsky, la forma de enfrentar un problema como ese, es desde nuestro bagaje cultural (Panofsky, 1979), cierto nivel de significaciones nos permitirá reconocer los motivos. Ante este dilema de aplicación de un método occidental a una obra con tendencias mediadas entre occidente y no occidente, como lo es el trabajo plástico de José Bedia, conduce a proponer una corrección muy simple del método que consiste en crear dialécticas.



¿Qué se pretende decir? Si dentro de algunos métodos occidentales de análisis de la obra de arte, y sobre todo de la obra plástica, como lo es, por ejemplo, el método formalista y el iconográfico, establecen en una primera instancia el reconocimiento de la forma para después encontrar los contenidos y significados; en una rectificación sensata a ello para el estudio de obras que poseen un carácter mucho más hermético, más localista, más centrado en motivos muy específicos de una cultura, que contiene significados que pueden no corresponder con su forma, que pueden no tener la forma, que pueden mostrar el motivo sin correspondencia con la historia de ese motivo, y que a su vez el estudio de ese motivo sea una aportación nueva al trabajo histórico de ese motivo artístico específico, y todos los posibles etcéteras, nos llevaría a pensar que es posible crear dentro del método iconográfico e iconológico de Panofsky un sentido dialéctico de análisis. El concepto de dialéctica se utiliza en este caso desde el punto de vista platónico-aristotélico, en cuanto que es un proceso racional que lleva a una conclusión a partir de premisas. Lo anterior significa que puede realizarse el estudio de la obra de arte desde la no linealidad, por eso es por lo que el método puede construirse como dialéctico, porque se apoya en un análisis mucho más sencillo y elemental a partir de silogismos. Desde el punto de vista de las metodologías del arte que analizan el hecho artístico desde la forma, podemos determinar que la lógica se plantea de la siguiente manera:

Las obras de arte tienen formas.  
Las formas construyen los contenidos.  
Forma y contenido constituyen la obra de arte.

Pero también se puede decir que:  
Las obras de arte tienen contenidos.  
Los contenidos construyen formas.

Para llegar al mismo punto de conclusión:  
Forma y contenido constituyen la obra de arte.

Según sea el caso, debemos partir o de la forma o del contenido. El reconocimiento del objeto o acontecimiento mediante formas nos puede conducir directamente al tema o conceptos específicos, por el contrario, el reconocimiento del tema o de esos conceptos nos puede indicar la forma. Del mismo modo al llegar al aspecto de la interpretación, reconocida como lo iconológico, si el tema o concepto nos lleva a un determinado síntoma cultural o símbolo, puede también el símbolo o síntoma cultural desentrañar el tema o concepto delimitado en el que la obra se muestra o fue construida. En cualquier caso, este análisis debe ser sintomático de una circularidad que siempre nos traslade al significado pertinente, todos los puntos de ese análisis deben coincidir.



**Notas:**

[12] La *Negerplastik*, de Carl Einstein, publicado en 1914 en Leipzig es el primer texto teórico que da al arte africano un estatuto de arte de primer orden. Este libro sigue siendo una de las obras maestras del siglo XX para ser leído y entendido como un manifiesto del arte moderno, especialmente del Cubismo. Otros textos sobre el tema son *De Afrikanische Plastik* publicado en Berlín en 1920, donde habla sobre la iconografía de la escultura africana. El último texto es a propósito de la exposición en la Galerie 1930 Pigalle, París, que es considerado un verdadero espectáculo del conocimiento etnológico del autor.

[13] Esto nos permite hacer nuevamente un salto al siglo XIX cuando se crearon los museos de arte industrial, determinados por la industrialización generalizada, que permitió la manufactura de objetos en serie contribuyendo a que este enfoque histórico nos consienta reflexionar sobre la pérdida de las habilidades artesanales. En el Palacio de Cristal de Londres, en 1851, tuvo lugar la Primera Exposición Mundial, que consistía en la participación de países de todos los continentes, que a través de sus objetos y muestras exponían su nivel de desarrollo en cuestiones de ciencias, técnicas y artes. Las evidencias del edificio, sus diferentes pabellones internacionales y los objetos, quedaron registrados a través de grabados, catálogo y fotografías, de las que se conservan muy pocas. La consecuencia de esta exposición tuvo repercusiones para el año siguiente con la creación del primer museo de arte industrial: el Museo South-Kensington, la intención era mostrar los diferentes ámbitos artesanales y enseñar las mismas dentro del espacio, las influencias fueron casi de inmediato en lugares como Viena, Berlín y Leipzig. Pero, siendo enfáticos, no hablamos de las artesanías de todo el planeta, hablamos de aquellas que alcanzan su clasificación no ordinaria de artes decorativas, ni siquiera el South-Kensington pudo moverse de esa cosmovisión, ni en la actualidad, convertido en el gran museo de artes y diseño Victoria and Albert Museum.

Los ingleses, a pesar de haber tenido dominios económicos y culturales en regiones americanas y africanas, vieron en sus artes una manufactura primitiva, y en las del lejano oriente una singular destreza, y de eso se tratan sus colecciones en el destronado contemporáneo museo de arte industrial. El Museo de Artes y Oficios de Berlín, después de la influencia recibida en 1867 de la Exposición Mundial de París, demostró lo mismo, ya que la adquisición de piezas pasaba por el filtro del reconocimiento estético, es decir, lo bello, la belleza, y el de tipo técnico, entiéndase, lo magistral. Es por eso por lo que en esas fechas este museo compraría vidrio veneciano, que consideraba su renovación tradicional, una de las características del discurso de la época. Discurso en el que el Arte miraba distinto, al igual que la Antropología, a las piezas de las llamadas “culturas primitivas”.

[14] “...como una defensa de nuestros sistemas simbólicos frente a la agresión colonial, tenía mucho más de universal, o era en todo caso más universal que la teoría del arte elaborada por Europa a partir del Renacimiento” (Colombres, 2014, p. 21).

[15] “A partir del Renacimiento, la proyección del ego y la forma en el arte ocupó un espacio cada vez más notable. Cuando se piensa en ese período, los nombres de artistas como Leonardo, Rafael y



Miguel Ángel, y los títulos de obras como La Mona Lisa, La Escuela de Atenas, el David, se activan en la memoria; ellos se convirtieron en los primeros creadores con nombre y la paternidad de sus obras no ha sido escamoteada. Para el arte de occidente este fue, indudablemente, uno de los logros más trascendentales. La idea central del arte moderno fue la creatividad; el artista debía efectuar una ruptura con el pasado y ello, en palabras de Boris Greys, colocaba la tradición en nivel cero” (Menéndez, 2013, p. 20).

[16] Es así como se entiende también la transculturación, a decir de Ortiz, ya que muestra una novedad generada de las mezcolanzas y que se refleja, al decir de estos autores en: éticas, pensamiento, conductas, arte, etc. (Villalobos Herrera & Ortega Salgado, 2012).

[17] Actualmente es un término aparejado a lo ecológico, al medio ambiente y que se ha distinguido además por los elementos étnicos y raciales de sus modificaciones.

[18] Fernando Ortiz Fernández (La Habana, Cuba, 1881-1969). Etnólogo, antropólogo, jurista, arqueólogo y periodista. Estudioso de las raíces histórico-culturales afrocubanas. Criminólogo, lingüista, musicólogo, folklorista, economista, historiador y geógrafo. En su ensayo Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar, publicado en 1940, realiza un análisis del cambio cultural en Cuba. Es su obra más leída y comentada y en la que lleva a cabo un estudio comparativo de dos productos cubanos que han entrado en la vida diaria de la gente de todo el mundo. Ortiz propone en esta obra el concepto de transculturación, que será relevante dentro del campo de los estudios culturales latinoamericanos. Esta nueva noción produce una serie de cambios paradigmáticos en el estudio de la raza, la nación y el intercambio de productos en América Latina.

[19] Tales pueden consultarse en este sitio oficial [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es). Consultado por última vez el 9 de noviembre de 2020.

[20] El último barco negrero que entró a Cuba fue en el año 1867 con una carga de 60.000 africanos, incluso violando la firma de término de la esclavitud, firmado por Inglaterra y España en un congreso internacional en Viena, en 1815; aunque valió para que en 1842 el representante de la corona en Cuba, gobernador capitán general Gerónimo Valdez, firmara un reglamento mejorando las condiciones del esclavo, este documento es muy significativo porque el mismo refleja la crueldad con la que eran sometidos los esclavos por sus amos.

El 4 de julio de 1870 es aprobada una ley por el ministro de ultramar Segismundo Moret y Prendergast, que era una absoluta burla porque aparentaba terminar con la esclavitud, tal ley decía que solo podían ser libres aquellos negros que nacieran después de la anterior fecha o ancianos y otros, por otras consideraciones. En fin, que, aunque por esas fechas muchos países de América Latina ya habían abolido la esclavitud, Cuba padecía aún de este penoso asunto, aunque las conspiraciones o rebeliones también se harían más constantes.

A la muerte de Alfonso XII, el 26 de noviembre de 1885, ocupa la corona su esposa María Cristina de Habsburgo. Ella firma una orden real, poniendo de una vez por todas la ignominia de la esclavitud en Cuba en absoluto fin (datos obtenidos de una conversación entablada con el doctor en historia Salvador Morales, en el mes de diciembre del 2009, en su casa sita en Morelia, Michoacán).



- [21] Estas referencias, la autora las deduce del libro *Los chinos en Cuba. Apuntes etnográficos*, de José Baltar. El 3 de junio de 1847, en el bergantín español *Oquendo*; llegaron a Regla, La Habana, doscientos culíes chinos, y el 12 de junio en la fragata inglesa *Duke of Argyle*, 365 de 400 (muchos morían en la travesía, igual que los africanos, en esos casos eran lanzados por la borda). “Varios fueron los factores que incidieron en la importación de mano de obra asiática en América. Convertida Inglaterra en la máxima potencia capitalista y poseedora del dominio industrial y marítimo del mundo en el siglo XIX, luchó contra la supervivencia del sistema esclavista, que constituía un freno para su desarrollo económico. En sus colonias americanas comenzó a eliminar el régimen esclavista e impuso a España dos convenios para la supresión del comercio de esclavos africanos, en 1817 y 1835, los que fueron incumplidos. Como las colonias españolas eran un fuerte control marítimo y la confiscación o incautación de todo barco que transportara esclavos. Esto encareció considerablemente el precio de estos esclavos, principalmente de los clandestinos, y los hacía menos rentables para sus compradores españoles y descendientes criollos. (...) Cuando también se impuso en Mauricio la abolición de la esclavitud de los esclavos de origen africano y malgache, las autoridades coloniales inglesas recurrieron a la importación de mano de obra contratada en la India. Estos trabajadores fueron llamados culíes, voz que procede del inglés *coolie*, y esta del hindi *Kuli*, “sirviente”. Posteriormente, los ingleses importaron culíes desde China. El “experimento” de Mauricio demostró la posibilidad de sustituir la mano de obra esclava, ya poco rentable por su precio, por la mano de obra asiática contratada (...) en las colonias españolas, como en Cuba, la permanencia del régimen esclavista agravó considerablemente la situación social y legal del chino” (Valdes Bernal, 2016, p. 16-17).
- [22] Esta obra se ubica en el Museo de Orsay, París, Francia.
- [23] Esta obra de Tiziano se ubica en el Museo del Prado, en Madrid, España. La realizó para Felipe II, y es importante señalar lo que escribe al rey el propio artista una vez que realiza el envío: “Puesto que la Dánae enviada a vuestra majestad se veía completamente de frente, en esta otra poesía yo he querido cambiar y mostrarla de espaldas, para que el camerino en que ellas se coloquen resulte más atractivo para la vista” (Carmona Muela, 2001, p. 12). La obra de Rubens se ubica en el Museo del Prado, en París, Francia.
- [24] “La vanguardia occidental había llegado a un punto de toma de conciencia de que el arte mayormente sintético producido en la línea trazada por la historia del arte había perdido las facultades analíticas. Basado en una falsa noción de progreso, el arte evolucionaba acumulativamente sobre soluciones anteriores, sin entrar en desafíos formales de relieve. El arte “primitivo” ofrecía el resultado de una visión limpia, sin el bagaje de los estereotipos realistas. El repertorio relativamente básico en términos formales, permitía de golpe un acceso directo a soluciones estéticas que el realismo académico había tapado con infinidad de capas literarias y filosóficas dogmáticamente aceptadas. La ignorancia de los artistas, o por lo menos su incapacidad de compartir con profundidad los procesos sociales y religiosos que producen los artefactos, es justamente lo que permitió un análisis libre. La atribución de valores artísticos a esos artefactos es un producto de la fruición occidental de esos objetos, desacralizados y sacados fuera de su contexto original” (Camnitzer, 1988, p. 267).



- [25] Esta reflexión de tipo etnográfica no nos cuenta qué es la estética popular, solemos abusar de la palabra estética, pensando que con ello le damos un halo de validez a los objetos de arte, decimos con frecuencia “es estético”, “no es estético”. La Estética, como bien se sabe, es histórica y por ello podemos jugar con sus propios tiempos, que no son específicos: lo que fue no será, lo que es no fue, lo que fue es aún, lo que haya sido ahora es otra cosa y así sucesivamente. Esta discusión no pretende demeritar al arte popular y a la producción de sus objetos en relación con sus propias categorías; sino poner en claro la necesidad de su propia construcción estética, sin que esto los excluya de la Historia del Arte, imposible pensarlo.
- [26] Proponer la naturaleza inherente occidental de la Historia del Arte y el lugar de la Historia de la pintura de paisaje China como ejemplo o ejemplos dentro de la historia del arte occidental, en lugar de como un co-igual de la Historia del Arte occidental.
- [27] Abogamos por una investigación sostenida que considere a la Historia del Arte como occidental, conscientes de que cuando la investigación sobre los objetos de arte trasciende los supuestos occidentales, ya no serán reconocibles como Historia del Arte.
- [28] Si pensáramos también en lo que habría que agregar en la dificultad de su propio estudio y la selección de lo estudiado: “[...] no las acompañan los olores, los sabores, los sonidos, los movimientos, las luces, los espacios, ni el hombre que admira en ellas su existencia. La experiencia visual es el final de un proceso en el que participan los conocimientos adquiridos, de ahí que nuestra relación con estas obras sea necesariamente desde la distancia” (Menéndez, 2013, p. 24).
- [29] La primera edición de este libro se realiza en 1939.
- [30] Panofsky (1979) defendía una etapa dentro de estos estudios iconográficos que llamó iconología: “[...] así entiendo yo la iconología, como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha vuelto parte integrante del estudio del arte. [...] la iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica” (p. 51).



# 2. Pensamiento Africano



## Capítulo II. Pensamiento africano

El pensamiento africano se ha vinculado a la palabra religión por su comportamiento sagrado o basado en la sacralidad. Las religiones se comportan como hegemónicas, como dominantes de una potencialidad inscrita en el principio de las cosas y que rigen en los ámbitos de la moral y la ética, aspectos que son totalmente occidentales. Para Ferrán Iniesta (2010) no es posible hablar de religiones en África sencillamente porque: “[...] no hay separación entre valores y práctica política [...] y, sobre todo, porque cada sociedad posee su sistema particular y no pretende jamás imponérsela al resto del mundo” (p. 4). Asimismo, se deben dirigir los análisis a lo que se ha denominado “religión afrocubana” y sus consecuencias en la “visualidad artística”. Se debe entender con ello que lo que sucede en esos ámbitos sincréticos; refiere al universo de lo heredado en cuestiones tradicionales y no religiosas.

Una imagen es (...) una etiqueta-una etiqueta visual en lugar de verbal-que identifica y remite a algo en el mundo. Y su significado se agota en este acto de referencia. En este sentido, la image (o representación) mimética es como el nombre propio tal como este se ha entendido tradicionalmente (Krauss, 2015, p. 45)

Lo que fundamenta la práctica africana en uno y otro lado del Atlántico es el pensamiento tradicional. La tradición debe ser vista desde un compendio de conceptos básicos que una determinada sociedad transmite a sus descendientes. Mientras existan y se comprendan los ejes vitales de la trasmisión o tradición; podemos acercarnos a la idea de la esencia, o lo que es lo mismo, al pensamiento regidor de sus prácticas. De igual manera permitiría descubrir las distintas fórmulas que se han adecuado al tiempo y el espacio en que ese pensamiento se desarrolla. Iván Bargna (2000) plantea:

El pasado se convierte así en objeto de elección: el valor de una tradición no está en su haber sido sino en su haberse compendiado; quien decide sobre su compendio es la fuerza de la tradición, es decir, no su vulnerabilidad sino su capacidad de sobrevivir en el presente (p. 153).

Dentro del pensamiento bantú, por ejemplo, se menciona al *Muntu* como una categoría existencial que designa a la humanidad, donde la muerte es considerada la separación de la sombra y el cuerpo, estableciendo que la sombra más el cuerpo es la vida biológica, conocida como *Buzima*. *Buzima* entonces es una categoría existencial a la que se le llama *Kuntu*. El *Kuntu* son las cualidades del Ser, los vivos son solo una parte del *Muntu*. El *Muntu* contiene a vivos y muertos, muertos que son designados como *Muzimu*. Esto significa que las cualidades del Ser se basan en una dualidad complementaria, compuesta de sombra y cuerpo, que permite la vida biológica, conocida como *Buzima* y esa complementariedad es la que se conoce como *Kuntu*. Esta separación dual da paso a la muerte, permitiendo la existencia de otra categoría que es la de los muer-



tos, a la que se le hace llamar *Muzimu*. El *Muntu* entonces, categoría existencial que describe de lo que está compuesta la humanidad, refiere a que dos de sus partículas contenidas en ella son las llamadas *Buzima* (seres vivos) y *Muzimu* (los muertos). Por lo tanto, vivos y muertos forman parte de la existencia del cosmos, de las cosas esenciales que complementan la posibilidad de que el mundo sea mundo.



Esquema 1. Concentración de los conceptos de la cosmogonía y pensamiento Bantú. Fuente: elaboración propia.

En las leyendas de origen yoruba conocidas como patakíes, se hace referencia con constancia al origen del universo. Estas leyendas son retomadas dentro de las prácticas religiosas “afrocubanas”. El patakí de Arun e Ikú refiere:



Al comienzo del mundo no se conocía la muerte. Un día los jóvenes se quejaron a Olofin de que había tanta gente que no alcanzaban los alimentos para todos. Olofin llamó a Oyá y le pidió que llevara a Ikú a la Tierra, pero ésta no estuvo de acuerdo, pues no creía justo que los hombres la odieran. Entonces le pidió que la liberara de semejante misión.

Entonces Olofin, entendiendo que tanto los jóvenes como la Orisha tenían razón, le dijo:  
-Bueno, eso podemos arreglarlo, primero enviaré a Babalú Ayé para que lleve a Arun a la Tierra, y cuando los hombres se enfermen, tú les llevarás a Ikú (Arce Burguera & Ferrer Castro, 2016, p. 9).

En cuanto al tiempo y su connotación de tipo histórica en el continente africano, es rastreable la concepción del mundo como un enorme módulo orgánico. Para Alassane Ndaw[31], como nos comenta Iniesta, no es posible la existencia del pensamiento de la dualidad en África subsahariana, para sustentarlo se citan palabras de Ndaw (1997) que refieren:

El pensamiento occidental tradicional considera la naturaleza como el obstáculo que hay que superar en el marco de una espiritualidad dualista, que tiende a despreciar y subestimar la función del cuerpo y de los instintos... En el pensamiento africano no-dualista (bantú y bámbara, que consideramos expresiones privilegiadas de la metafísica africana), la naturaleza está concebida como continuidad con el espíritu que la ordena y que ella misma expresa por su diversidad armónica y jerarquizada. La doctrina africana se niega a establecer una separación real entre naturaleza y sobrenaturaleza (p. 131).

El mundo deviene de lo perfecto y de lo imperfecto y es por eso por lo que las cosas se arreglan en la tierra. La muerte, como entendimiento occidental de lo biológico, no conlleva en el africano una inexistencia:

En el fondo de las representaciones africanas del mundo hallaríamos una concepción de tipo monista ajena a todo dualismo de tipo ontológico que hace inservibles contrastes como material-espiritual, immanente-trascendente, natural-sobrenatural, sacro-profano, mágico-religioso, tendentes a introducir diferencias de orden sustancial entre los diversos aspectos de la realidad (Bargna, 2000, p. 15).

La muerte es la ausencia de las relaciones: lo impotente, lo aislado, aquello que separa y que produce soledad. Es decir, no se muere si se conserva descendencia, porque en ellos quedará el recuerdo y lo perpetuarán entre los vivos. Lo estéril es una real muerte, al no procrear se convoca al olvido y el individuo desaparecerá. Las relaciones son a modo de un tejido que hace que se multiplique la vida. Esta multiplicación asume vivos y muertos, lo visible y lo invisible[32].

Una de las prácticas que se conserva desde los tiempos neolíticos es el culto a los ancestros. Este culto posee un carácter sincrónico, es decir, su presencia esencial continua, incluso en las prácticas sincréticas de las diásporas. La existencia del antepasado es una especie de conciencia alterna o es la conciencia misma, ganarse la ancestralidad es un proceso moral y ético. Adolfo Colombres (2014) nos dice al respecto:



Un verdadero ancestro, se dice, no emplea su tiempo en aterrorizar a sus descendientes, sino en serles útil, lo que no le impide actuar con rigor cuando se trata de corregir un mal comportamiento, poniéndose en el papel del padre que educa (p. 169).

Un ancestro es una fuerza viva pero invisible que habita en el espacio terrenal, que vigila y conduce, premia y castiga al vivo con relación a su comportamiento. El ancestro es una especie de hermano, si se le ve como habitante del mismo embrión. No existe en el África negra un ser vivo que no tenga la compañía de un muerto -en linaje de ancestralidad- que aconseja, reprime y redefine los caminos de su acompañante vivo. Y con esto se entiende que al no poseer ancestralidad se está totalmente muerto, aunque se esté totalmente vivo. La esterilidad, como algo fuera de ese tejido, puede considerarse sospechosa, una suerte de brujería[33].

Formas de atestiguar lo dicho son los ritos funerarios, Colombres (2014) refiere que:

[...] tienen comúnmente por función purificar a los difuntos y así permitirles acceder al país de los ancestros, desde donde se ocuparán de dispensar a los vivos paz y felicidad. La muerte no rompe los lazos entre las generaciones. Los ancestros son una presencia constante, algo así como vivos invisibles (p. 167).

La mayoría de las veces, los cultos africanos se relacionan con el respeto a los ancestros, es común observar que son enterrados frente a sus viviendas o incluso dentro de ellas. La memoria va a formar parte integral de este proceso, porque al irse perdiendo su categoría de simple cadáver, el tiempo dibujará su recuerdo como antepasado y lo integrará al del ancestro fundador, que en su categoría divina se acercará a la deidad suprema.

El concepto de deidad suprema es un tema totalmente distinto de entenderse en el universo del pensamiento africano. La máxima deidad es inalcanzable, no tiene representaciones en ninguna cultura africana, es invisible y determinante de una sentencia intransigente: “la existencia de Dios no necesita de ningún acto de fe y no requiere demostración alguna” (Bargna, 2000, p. 18). La deidad jerarca se encuentra alejada de los seres humanos, por decisión propia y con justificación de esta decisión en cada cultura. Ejemplos de ello lo pueden ser los yoruba de Nigeria y Benín, en ese caso el nombre que recibe el gran dios es Olodumaré, es la de un dios lejano, inaccesible, indiferente a las plegarias y a los destinos de los hombres. No es ni moral ni justo, se encuentra por encima de los hechos contingentes y de la comprensión humana y por ello no se le tiene reservado ningún culto. En la cultura Ewé, de Ghana, Togo y Benín a su dios creador se le conoce por Mawu. La tradición oral indica por qué se produce el distanciamiento de este dios con el mundo humano y su desinterés absoluto en la suerte de los mortales.

En Togo, el Dios se ofendió porque los hombres sin demostrar ningún temor se secaban las manos con pedazos de cielo. Estos dioses alejados de los hombres crearon divinidades que se



ocuparon de los humanos y de gobernar al mundo. En el caso del yoruba, estos seres intermedios son conocidos como Orichas y en el caso de los fon, se le conocen como Vudú[34] (Colombres, 2014).

Las culturas africanas constantemente reafirman la comunicación entre la llamada aldea de los vivos y la de los muertos. La muerte no es más que un pasadizo a otra fisonomía de lo humano, ese otro sitio se rige por la existencia y por funciones sociales, concurriendo la idea de la reencarnación determinada por una serie de metamorfosis, se debe comprender que: “los tiempos y los lugares en África son elásticos” (Bargna, 2000, p. 15). Reencarnar es volver a experimentar la vida, quizá sea un modo de volver a entender el mundo, que no siempre es suficiente desde la divinidad, es por eso por lo que reencarna será algunas veces desde un recién nacido, que ya ha nacido dos veces y morirá la misma cantidad. La experimentación de la vida es también visible en los ancestros cuando estos hacen posesión de cuerpos, lo mismo da si es masculino o femenino, es una especie de regreso recurrente a las sensaciones de estar vivo, es posible que sea el hastío de la invisibilidad, volver es estar visible. Los ancestros no viven ni bajan en ni de ningún ámbito superior, no habitan en la verticalidad del mundo, sino en el mismo lugar donde están los vivos, ese lugar es la tierra. El carácter animista potencia la existencia de los muertos en la naturaleza[35].

Cuando se habla de “energía descendente”, no se refiere a una concepción vertical del cosmos, sino a la acción posesiva que realizan antepasados o espíritus, utilizando el cuerpo como mediador. Esta mediación es un vehículo de comunicación, como se ha referido, y puede, por un lado, ser un estado de vida inmediata, una especie de experimentación de la vida; y por otro un medio de transmisión, a través de esta acción descendente los muertos aconsejan, develan la verdad e indican el camino.

Este concepto esencial del pensamiento africano, que consiste en la existencia de los muertos en un mismo plano, se observa como tradición en los “cultos afrocubanos” de origen yoruba. Algunos Patakíes aluden al origen del Oricha Changó en esta referencia tradicional de mutaciones. A Changó se le reconoce como un rey del antiguo Reino de Oyó, de ahí que una vez muerto, y por méritos propios, consigue ascender a la categoría de Oricha. Este Oricha es dios del trueno y de la guerra, de los tambores, los relámpagos y la pólvora, y su trono es lo alto de la palma, aunque dentro del sincretismo es posible identificar su hábitat en las frondosas ceibas. Changó es una figura importante para analizar esta relación del pensamiento con una determinada clasificación de gemelidad, ya que al mismo se le atribuye la progenitura de los Orichas gemelos, que en lengua yoruba se les conoce como *Ibeyis*, que algunos Patakíes y demás fuentes bibliográficas refieren a que fueron engendrados por Ochún, otras por Oyá y otras por Yemayá. Aunque sería importante señalar que, para algunas culturas, lo gemelos quedan excluidos de la condición de ser ancestros.



No siempre se puede hablar de un mismo sitio de vivos y muertos en las culturas africanas ya que existen ejemplos donde los muertos residen en otro país, el llamado “país de los muertos”. Estos muertos no siempre fueron vivos, nacieron muertos y así han de vivir. Estos llamados muertos y no ancestros están condicionados a molestar a los vivos, del mismo modo no tienen estado de inmortales, sino que viven y mueren en esa sociedad de muertos. En algunos casos estos muertos de raíz se dirigen a la tierra en formas antropomorfas o zoomorfas[36].

La escultura africana a menudo representa aspectos zoomórficos, que pueden ser reconocibles o totalmente extraños. La ambigüedad es representada en aspectos combinados de lo animal-humano o lo humano-animal. Esto es una duplicidad y es la vivencia, puesto que no existe ni rige la oposición. Otro ejemplo de ello se da entre vivir o morir, en ningún caso existe distancia con las sensaciones, puesto que no se cree en que hay un mundo de espíritus alejados, descentralizados. La muerte se experimenta a través de los espíritus, de igual forma los muertos pueden experimentar la vida a través del vivo.

El más allá y el más acá no son mundos inconmensurables sino dos aspectos, dos variaciones regionales de una misma realidad; la alternancia de la vida y la muerte en el ciclo de las reencarnaciones, con su carácter reversible, muestra precisamente el continuo ir y venir que los caracteriza. El más allá y el más acá extraen su propia realidad de la porosa frontera que los divide y los une: su identidad, aquello que los distingue es consecuencia de su relación [...] Aunque se pueda atribuir el cielo a los dioses y la tierra a los hombres y semejante relación pueda ser representada gráfica o plásticamente, no nos hallamos ante una trascendencia situada en un más allá aislado: el más allá pertenece al mundo de los vivos y lo sostiene; por esta razón resulta completamente verosímil el que un antepasado pueda estar en el cielo y al mismo tiempo en la tierra (Bargna, 2000, p. 15).

Dentro de estas acepciones consideramos que se puede encontrar, según bien refiere Colombres (2014): “[...] la imagen de los muertos vivientes del vudú” (p. 168). “Los muertos vivientes” dentro de esta práctica absolutamente americana, producto de varias confluencias culturales africanas llegadas al Caribe (fundamentalmente a Haití y a República Dominicana, distinguiéndose también una comunidad importante que practica el Vudú en el sudeste de Estados Unidos, específicamente en Nueva Orleans, motivado por la consecuencia histórica creada a raíz del traslado de esclavos haitianos a las plantaciones de algodón) [37] plantea este concepto desde lo que se hace llamar “Magia Vudú”, y que desde el conocimiento popular ha variado en dos temas: los famosos muñecos vudú y los zombis. En el segundo tema es donde se asienta una idea del mundo de los muertos, al que hace referencia Colombres. Esta práctica se establece con la muerte de alguien, a quien de inmediato se busca convertirlo en zombi; esta es una práctica de brujería que realiza el sacerdote (*houngan*) o sacerdotisa vudú (*mambo*). Los encargados de estos procedimientos, que se ratifican en el perjuicio, lo que intentan con el “muerto viviente” es poder hacer de ese nuevo ser lo que sea del gusto del que ha realizado el hechizo, esto incluye convertirlos en sus esclavos, por lo general.



En esa materia se puede mencionar también a los *manges*, estos se ubican en la República Centrafricana, para ellos los muertos tienen formas antropomorfas, pero su fisonomía tiende a la monstruosidad, ya que estos seres pueden tener ojos en la frente o en el pecho, y poseer solo una pierna; en algunos casos, si estas características no son detectables, los podemos reconocer por la voz, que es nasal. Entre los congo se considera que los perros viven lo mismo en un mundo habitado por la vida o por la muerte, de ahí que se comprenda a este animal en esta cultura como una especie de mediador. Bargna explica: “[...] su vista y olfato excepcionales hacen de él un descubridor de fuerzas negativas, con ese título aparece la estatuaria Nkisi (imagen 1), a menudo con dos cabezas que miran en direcciones opuestas” (Bargna, 2000, p. 42).



Imagen 1. Nkisi Nkiso, madera y elementos metálicos, finales del siglo XIX-principios del XX. Colección del British Museum. Fuente: <http://luciegaffe.blogspot.com/2009/04/koso-el-perro-con-dos-cabezas-do.html>

Para los *Dioula* de Senegal, a los muertos les suenan los huesos, para los *Bamileké* de Camerún los muertos se representan escultóricamente, son la representación de los antepasados, y por ello tienen el honor de sentarse frente al porche de una casa. En Burkina Faso, los *Gourmantché* consideran que el espacio civilizado de la aldea y sus tierras adyacentes son ámbitos fecundos y femeninos, en contraposición a las tierras abandonadas o incultas que son símbolos de lo estéril y lo masculino. Es allí, en esos lares infértiles, donde moran los espíritus errantes. Los *Gourmantché* colocan el mundo habitable en el espacio intermedio, no en contradicción entre ser humano y naturaleza, sino entre la naturaleza humanizada y la de tipo salvaje. Entre las formas naturales y las artificiales también se refleja la relación entre vivos y ancestros. No existe un dominio sobre la naturaleza, como se puede entender, no se busca someterla, sino insertar el espacio humanizado en ella. Es por eso por lo que aprovechan los accidentes del terreno para el asentamiento (Colombres, 2014).

Los *Sereres* de Senegal consideran que los muertos comen, beben y se divierten de muchas maneras, utilizando nada más que la mano izquierda, por lo que consideran que todo zurdo es un buen mediador entre los vivos y los muertos. Los *Kisi* de Guinea hablan del país de los muertos buenos y del de los malos. El primero se sitúa en el este, por donde se levanta el sol, la temperatura allí siempre es fresca, los graneros están colmados, las fiestas son numerosas y se puede



comer y bailar sin límites. El camino que nos conduce a ese país es recto y fácil, y es allí donde el muerto se reúne con sus seres queridos. El país de los muertos malos se encuentra en el oeste y reina en él la noche eterna, se llega por un camino accidentado y lleno de trampas que causan sentimientos complementarios. En ese país de sombras estarán solos, separados eternamente de los suyos, jamás saldrán de él y no tendrán posibilidad alguna de reencarnar, para alimentarse tendrán que cultivar el campo con esfuerzo y proveerse ellos mismos la comida (Colombres, 2014).

En Kenia, los bosquimanos dicen que sus muertos se van a una tierra donde abundan la caza y las frutas, por eso colocan en sus tumbas una lanza que les servirá al salir del sepulcro para defenderse de sus enemigos y las bestias y de paso poder alimentarse. Si no se les coloca esta lanza (o es hurtada), el muerto morirá por no poder defenderse en un combate o de hambre. Los *Sofala* del África sudoriental reconocen la existencia de veintidós paraísos, Colombres (2014) sostiene que es: “[...] ejemplo tal vez único en el mundo” (p. 170). Los placeres que se reserva al muerto en la otra vida dependerán de los méritos que haya acumulado en esta. Los veintidós paraísos se disponen en niveles jerárquicos, reservándose a los superiores el máximo goce y bienestar, pero también cuentan con trece infiernos, en los que el mayor sufrimiento corresponde a los niveles más profundos (Colombres, 2014).

Este pensamiento dual complementario también es observable en la relación entre los objetos. Por ejemplo, los *dan* de Costa de Marfil llevan unas miniaturas de máscaras en el cuello a modo de protección individual, estas son representaciones minúsculas de las máscaras comunitarias de mayor tamaño. Los *Ashanti* de Ghana usan unos asientos que se cree contienen elementos personales de sus propietarios en relación con el asiento de oro que guarda el alma de la nación (Bargna, 2000).

La vida y la muerte se trasladan dentro del pensamiento africano en el universo de lo sagrado y lo profano, en cada caso, lo sagrado se alimenta de la profanidad (Colombres, 2014) y la profanidad de los ámbitos sagrados. Colombres (2014) plantea que:

[...] el pensamiento africano no puede separar tajantemente el mundo sagrado del profano, porque todo es fuerza, potencia, tanto los vivos como los muertos. Los ritos tienen por objetivo fortalecer la fuerza vital propia por medio de la dialéctica con otras fuerzas vitales, ya sea de vivos o de muertos (p. 171).

El ir y venir implica una abolición de las distancias. Con las danzas y los procesos de trance a través de máscaras, los seres humanos y los dioses acortan el recorrido. Aunque es importante referir que esto conlleva una regulación, porque el ritual y el mantenimiento del equilibrio llevan implícito el orden. La distancia, en el pensamiento africano, es medible mediante lo que podemos llamar “tránsito”.



La transgresión de ese orden se paga con ofrendas. Un ejemplo de desorden es la incompatibilidad entre objetos y significados simbólicos propios del ritual o del sacrificio a determinados seres. El reflejo de esta transgresión se observará en enfermedades o desgracias a individuos y a la comunidad. La manera de ordenar es volver al sistema de relaciones preconcebidas, el objeto debe estar en correspondencia con lo que se practica, en el momento en que se restablezca la relación, se vuelve al orden. En las prácticas religiosas tradicionales “afrocubanas”, cada Oricha posee sus propios atributos y les corresponden determinados objetos. Por ejemplo, el Oricha Changó no admite homosexuales como hijos, si esto sucediera hablaríamos de una transgresión. Su comida o lo que le gusta comer es: carnero, gallo, gallina, codorniz, jicotea, *amalá*[38] y *kalalú*[39]. Cualquier cosa distinta a estos alimentos sería una contravención imperdonable.

Otras culturas africanas tienen maneras de describir a sus muertos, como se ha comprendido, y en cada una de ellas se distinguen las partes complementarias (no contrarias) en las que se estructura el pensamiento africano. En cualquiera de los casos, el muerto tiene una existencia. Es el muerto aquel que se ve o no se ve, en ambas situaciones es describible su representación, en unas causas, como ya se ha comprendido, su vida se basa en su papel ancestral y en su hábitat terrenal, aunque absolutamente invisible, y su reencarnación depende de muchas mutaciones, que se dirigirán hacia el nacimiento de alguien o la posesión de un cuerpo. En otros casos, el muerto tiene una descripción física.

### **II.1. Arte, cosmogonía y pensamiento de diferentes culturas africanas: coincidencias conceptuales, formales e iconográficas**

Los rastros de lo que ahora conocemos como arte africano no excluyen al arte prehistórico, que muestra sin remedio sus huellas indelebles, aun sobre diferentes superficies; dejando con ello testimonio de su existencia primaria y la carencia de escritos (en el sentido que se entiende lo escrito). El uso de la palabra en África no se limita a la oralidad, sino que aparece como medio gráfico o escultórico, porque la palabra puede ser un contenido de formas y formas de contenido. De igual proceder existen sistemas efímeros, grafías que se realizan sobre la arena, como el sistema de adivinación Ifá del yoruba, así como comunicaciones que profetizan y que son borradas de inmediato de las materias sobre las que se bosqueja. Por lo tanto, el universo expresivo africano hasta el siglo XIX no puede pertenecer al mundo de los archivos y sí al de la memoria inserta en el pensamiento tradicional, de ahí que su permanencia sea de una flexibilidad en cuanto a la renovación de lo pretérito. Bargna (2000) define que este comportamiento: “[...] facilita una continua renovación del pasado y no a la inversa” (p. 153).

De las representaciones más significativas en cuanto a coincidencias iconológicas de las culturas no occidentales y la obra de Bedia es el tema de los perros. Tanto en las culturas del Congo (específicamente los *minkisi bakongo*) como en las mesoamericanas y el Palo Mayombe en Cuba,



considerado el sistema mágico-religioso más antiguo en la isla (s. XVI y comienzos del XVII) [40] se establece: la mediación entre vivos y muertos, la personificación de un canino (que suele tener una cabeza o dos), la posibilidad de un rastreador de cosas negativas o servir de acompañantes. Su olfato detectará con mayor exactitud que el olfato humano los devenires “del mundo del mal”. En este sentido, la experiencia que se muestra en la cosmogonía y la ritualidad de las Reglas de Palo en Cuba se relacionan con los “perros de prenda”, llamados en algunos casos Yimbi Enguembo Karibe o los “perros de Nganga” también nombrados *Muana Mboa Ntù Kiyumba* (Díaz Fabelo, 1988, p. 103). Algunos de los muertos que acompañan al dueño de la Nganga o al palero pueden convertirse en perros si su muerte ha sido de forma violenta y adquirir la categoría de espíritu, lo que pudiera entenderse como un Mbua Ndoki (Perro Espíritu). *Ndoki* refiere en Palo al espíritu de una prenda o espíritu de un muerto, que el palero usa en correspondencia a acciones malas y buenas. Su cualidad de buena es dada cuando el Ndoki es obediente (imagen 2).



Imagen 2. *Mbua Ndoki*, Instalación en técnica mixta, Dimensiones variables. DA 2 José Bedia, 2004. (Domus Atrium 2002). Museo de Salamanca, Salamanca. Fuente: fotografía tomada de Hernández, *Introducción a una cosmografía*, 2007, p. 57

En esos casos, estos muertos son usados como esclavos o como los ya mencionados “perros de prenda”. Las prácticas de Palo en Cuba en similitud a la idea de “linaje” y de “antepasados”, fundamentan que con los muertos se acarrearán o los muertos nos acarrearán, al modo también que las culturas de Occidente en México representaban unos perros felices que acompañan hacia el sitio de la muerte [41]. En el mito nahua en el centro de México, la creación del universo involucraba a los tiempos solares, resultando el Quinto Sol el punto del eterno retorno, donde Xólotl, que se reconoce como el hermano gemelo de Quetzalcóatl, resulta identificado como un perro. Este gemelo fue el que descendió al inframundo para ver a Mictlantecuhtli (señor de la muerte), de él obtuvo los huesos de los hombres, que anteriormente y de forma fallida habían sido creados, y con ellos, poder regenerar y construir a la humanidad. Es el perro, entonces, un conector con la muerte y la reconstrucción de la vida, en el reconocido pensamiento de la dualidad mesoamericana basada en vida-muerte. Tales conocimientos son previas afirmaciones



y construcciones de la imagen bediana, agregando lo que pudiera ser en su trabajo parte de sus propios quebrantos y experiencias biográficas.

Vale la pena mostrar una galería de imágenes que permitan, sobre todo, hacer énfasis en la iconografía sobre “lo dual” en varias culturas en África. Aquello que hemos de llamar Gemelidad y que atraviesa como pensamiento y cosmogonía la creación de objetos africanos y se asienta como “maneras”: icónicas, arquetípicas o “motivos” recurrentes en las Artes Visuales cubanas, sobre todo en la obra de José Bedia, se pueden previsualizar.



Imagen 3. *Nkisi Koso*, Congo, madera, resina, fibra vegetal, algodón, caolín, ocre, barro, 38,8x14x8 cm, 498g, 1937. Museo Nacional de Artes de África y Oceanía. Procedencia: Pavillon de L'A.E.F. Exposición Internacional de 1937, París. Fuente: <https://www.quaibrandy.fr/es>. Imagen 4. *Nkisi Malongo*, acrílico sobre papel, 80 x 231.6 cm, José Bedia, 1995. Colección Particular, cortesía George Adams Gallery, Nueva York. Fuente: Pascual Castillo, Oemar. (2007). *José Bedia obra, 1978-2006*. (O. Pascual Castillo, Ed.) España: Galería Ramis Basquet Turner. P. 65

La recurrente representación de dos cabezas en los *minkisi* (plural de *Nkisi*) bakongo, que como veíamos en páginas preliminares también incluye a los perros, varía, en el caso de las imágenes antropomorfas, hacia la idea de que tales representaciones pueden ver el mundo de los espíritus y de los vivos al mismo tiempo o uno u otro según sea su pretensión, y con ello proteger de cualquier situación que devenga en mal, esto incluye a la enfermedad (imagen 3). Algunas de estas piezas poseen un contenedor en la espalda en donde se deposita *bilongo*, una especie de mezcla de hierbas y sustancias medicinales con las que se curará y protegerá al individuo o a una familia.

La imagen que trabaja Bedia referida a conceptos y símbolos de las Reglas de Palo en Cuba muestra las bases duales en las que se asientan los fragmentos de su cosmogonía. A decir de William W. Megenney, hay vocablos congos o de uso en el Mayombe que no son transparentes. Ubicarse en el contexto de la imagen bediana como teoría permite que sus elementos pre iconográficos, esto incluye a la imagen verbal, aludan a “algo poderoso”. *Nkisi*, denominación que nos habla en Mayombe de una entidad que puede ser elemental en su categoría de Mpungo (espíritu



o deidad) de tierra, agua, fuego o viento, o como parte de un recipiente mágico (*Nkisi o Nganga*) en donde como *Mpungo* fundamentado se manifiesta. *Malongo*, en kikongo, denominación de “medicina”, habilita el sentido de “espíritu energético” (imagen 4). Dicha imagen se relaciona y es cercana a *Gurunfinda*, *Mpungo* que vive en la manigua o en el monte, que se ocupa de la medicina herbal y que sin él no hay remedios. *Gurunfinda*, así como *Nkisi Malongo*, son energías gemelas y la imagen de una fragmentación del proceso en el que el palero realiza la construcción simbólica del mapa del monte, para ello utiliza la escritura material de *Patipembas* o signos mágicos, que antiguamente eran secretos.

Estos mapas sirven como protección, bienestar y prosperidad del palero y su familia. En una *güira*, voz taína que sugiere el fruto del árbol del mismo nombre, y el cual los primeros aborígenes caribeños usaban para la fabricación de vasijas y otros instrumentos (actualmente, transformada en las mismas piezas, tienen una utilidad pragmática en ámbitos de la vida cotidiana, como en el de las prácticas religiosas de origen africano en Cuba), es, en el caso de este ritual relacionado con *Gurunfinda*, una pieza llena de hoyos donde se atrapa la maldad, y mediante este proceso signífico materializado en la superficie curva de la *güira*, más el mapa constituido de *Patipembas*, que incluyen el polvo sagrado de la jicotea y las plumas de las auras tiñosas, los *Mpungos* o *Mpungos* recibirán el mensaje espiritual. Sean las jicoteas o ngongoro parte de un proceso de depuración y cura. A veces los signos no serán con tiza, sino que el mapa se construye con las astillas de los palos de la *Nganga*, sin que falte el polvo de jicotea. El palero siempre irá acompañado de sus muertos, algunos de ellos convertidos en perros y como servidores del fundamento del Palo Monte; como hemos visto en párrafos preliminares y como la propia imagen bediana muestra a modo de “arquetipo” o concepto periódico que ya se entiende como “mediador entre la vida y la muerte”.



**Imagen 5.** *Estanilla Protectora de la Cultura Lega*. República Democrática del Congo, madera, principios del siglo XX. Colección Museo del Quai Branly. Fuente: Fotografía tomada por la autora en la Exposición “Río Congo. Artes de África Central”, que estuvo expuesta en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México entre el 17 de diciembre de 2015 al 3 de abril de 2016.



En la cultura lega este tipo de esculturas es conocida como *sakimatwe-matwe*. Tal acepción atribuye simbólicamente “aquel que tiene varias cabezas”. Las caras se colocan hacia direcciones distintas y en oposición. Los ojos están abiertos porque esto permite la vigilancia hacia cualquier punto del espacio. Es así como tal representación influye sobre el concepto de protección del linaje, que incluye a los antepasados, ubicados en el mismo espacio de vigilia. Una de las constantes de las culturas subsaharianas es la de la protección de las fuerzas malignas (imagen 5), y la elaboración de figuras para tal encomienda. Es común, sobre todo entre los bakongo, ubicados en la misma región geográfica que los lega, la talla de los *Minkisi*; que pueden tener diferentes alturas, incluso llegar a tamaños gigantescos para ser colocados en las entradas de las aldeas y así evitar la entrada del mal, del desastre, de las enfermedades, etc.



**Imagen 6.** Máscara, Cultura Suku, Congo, madera y caolín, siglo XX. Colección Museo del Quai Branly. Fuente: fotografía tomada por la autora en la Exposición “Río Congo. Artes de África Central”, que estuvo expuesta en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México entre el 17 de diciembre de 2015 al 3 de abril de 2016.

A esta máscara usada en los ritos de iniciación se le conoce como *hemba* (imagen 6). Es una de tipo yelmo y posee dos posibilidades representativas: lo antropomorfo y lo animal. Los *Suku* son agricultores y cazadores y cuando realizan este tipo de máscaras concebidas iconográficamente con lo humano y animales como el antílope o aves, infieren el poder de los antepasados. Igualmente, durante el proceso del ritual, en donde la danza sucede, este poder se activa y emana a luchar contra todo lo malo, que trae las enfermedades y la mortandad. Es importante aclarar que el estado de la muerte es en el pensamiento africano aquel referido a la falta de linaje, por ello, la protección de tus antepasados forma parte de un proceso natural de vivencia y convivencia.



**Imagen 7.** *Máscara*, Cultura Teke-Tsoayi, Congo, madera y pigmentos, principios del siglo XX. Colección Museo del Quai Branly. Donación de Víctor Babet. Fuente: fotografía tomada por la autora en la Exposición “Río Congo. Artes de África Central”, que estuvo expuesta en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México entre el 17 de diciembre de 2015 al 3 de abril de 2016.

De las máscaras más significativas del arte africano son estas en forma de disco (imagen 7), únicas en su estilo, que la cultura *Teke-Tsoayi* realiza con una parte superior sobresaliente, que refiere a los poderes de la naturaleza, a las cosas que no son humanas: animales, arcoíris, el sol, la luna, las estrellas, los caminos, los cruceros, etcétera. Ámbitos no necesariamente superiores sino correspondientes a la humanización, que bien se simboliza en las características antropomórficas de la máscara. Se utiliza en las danzas donde el bailarín más experimentado se cubre de rafia y hace girar la máscara sobre sí mismo mientras realiza graciosos giros y contorsiones. Refiriendo con ello al propio ciclo de la vida y la muerte, al propio sentido de la naturaleza humana, animal y natural.

El arte africano nace entonces en el siglo XX en Europa, bajo el impulso de las vanguardias artísticas y para que exista se coloca en la institución del museo y en la aparición de una mirada externa sobre el continente. Y habría que agregar su relación con tres estados indisolubles de su objetividad que deben mirarse ante su estudio: mito, rito e historia. En ese sentido sus influencias en las diásporas importan en lo que se establece perenne y en lo que se transforma, es por ello por lo que algunos temas son recurrentes, elementos formales, conceptuales, simbólicos, así como la presencia de ciertos “motivos”, iconos o arquetipos en la representación tradicional del ejercicio ritual, como en la Iconografía visual de las artes contemporáneas. Su capacidad de mutación permite los rediseños y sus diversas evoluciones, estilísticas y temáticas.



**Notas:**

- [31] Es necesario hacer un acercamiento a la obra de Alassane Ndwaw, *La pensée africaine*, libro publicado por NEA, en 1997, Dakar, para comprender ciertas posturas de los propios pensadores de la región, con respecto del pensamiento que rige al continente negro.
- [32] Es por ello por lo que: “Las sociedades tradicionales conocen el desorden y el cambio. La tradición, lejos de ser algo inmóvil y estático, comparte la capacidad de tratar el porvenir: su persistencia suele ser solo formal y esconde una sustancial renovación de los contenidos. Si realmente es la tradición la que regula el juego de las relaciones, es también su fruto y cambia con él” (Bargna, 2000, p. 152).
- [33] “[...] el carácter metamórfico y compuesto de la persona africana hace que ésta nunca esté enteramente viva ni muerta, sino en distinto grado y parcialmente una cosa y la otra: que siga siendo siempre ella misma y distinta de sí, que esté siempre aquí y también en otro lugar. Como los niños -ya nacidos, pero aún no vivos- también los ancianos están a caballo entre dos mundos. La muerte, en efecto, no es el cese de la vida sino la disolución de una relación, una separación de las partes. Así, en los cultos reservados a la propia persona, se honran todas las partes de ella que la preceden y la sobreviven: el yo es el que es distinto de sí, precisamente porque la identidad de la persona consiste en la relación” (Bargna, 2000, p. 39).
- [34] Vudú significa para los fon de Benín “escondido”, “misterioso”, “sagrado”. Mientras que para los autchi de Togo tiene el sentido de “mensajero de lo profundo”, porque lo sagrado no se encuentra en el cielo sino en el interior de la madre tierra, donde están enterrados los antepasados.
- [35] Iniesta (2010) refiere que: “Cuando sacerdotes y otros oficiantes estatales o de linaje se dirigen a los antepasados o a espíritus intermedios -rarísima vez directamente a la divinidad- lo hacen en función de la energía “descendente” que liga a los seres con el Ser y procuran usar esa mística como vía de ascenso y aproximación a lo divino. Estamos hablando de teúrgia, de prácticas humanas destinadas a poner en conexión íntima a los humanos con el mundo invisible, que es también obra de la acción generadora del Dios” (p. 10).
- [36] “La persona africana no existe más que en la medida en que está “fuera de sí” y es “distinta de sí”. La relación entre hombres y animales no es solo de tipo instrumental sino también ontológica y existencial: la muerte del uno puede producir la del otro; en sucesivas vidas, hay partes de la personalidad anterior que, liberadas, pueden participar en síntesis distintas y reencarnarse en animales; del mismo modo que dioses y espíritus pueden asumir aspecto animal. Los límites son movidos y precarios. Son peligrosas metamorfosis siempre posibles, puesto que el animal habita en el hombre como su Otro” (Bargna, 2000, p. 39).
- [37] La conformación de esta religión netamente americana conlleva una mezcla de tribus y costumbres de pueblos como los fon, los ibos, los congos, los senegaleses, los libaneses, los etíopes y otros. Vudú es una transcripción en grafía española de una palabra en lengua fon. Los fon pertenecen al grupo



cultural de los Ewé. Son una población negro-sudanesa asentada en las tierras del Golfo de Guinea, que según las fronteras políticas actuales se sitúa en la parte meridional de la actual República de Benín, anteriormente Dahomey, colonia francesa.

[38] El amalá consiste en unas pelotas preparadas con harina de maíz cruda y manteca de corajo. También pueden ser de harina de plátano verde sancochada, secada al sol y cocinada con agua o de harina de maíz a la que se le ha retirado la paja que se espesa en agua hirviendo y se le puede añadir limón.

[39] El kalalú o calalú es una sopa que se prepara con hojas de malanga, verdolagas, quimbombó, calabaza y otras verduras que se cuecen con agua, sal, vinagre y aceite. Se le puede sumar una proteína que esté en relación con la que consume Changó.

[40] Joel James Figarola ha establecido que históricamente la Regla de Palo es la religión cubana más antigua. La Santería o Regla de Ocha el autor la ubica en los finales del s. XVIII y comienzos del XIX.



# 3. Acercamiento a los conceptos de transculturación y gemelidad



### Capítulo III. Acercamiento a los conceptos de transculturación y gemelidad.

Los llamados procesos transculturales estructuran desde el encuentro de dos o varias culturas una nueva. La terminología planteada terminó aniquilando los llamados procesos de aculturación y deculturación, que habían sometido a las culturas de la región, creando énfasis en una aparente imposición o eliminación de los aportes no occidentales a los procesos de identidad de los pueblos americanos. En el caso de esta investigación, la transculturalidad en Cuba da como resultado lo afrocubano, básicamente en el comportamiento religioso de la Santería, el Palo Mayombe, lo Abakuá y el Vudú. Con relación a esto Bronislaw Malinowski, en la introducción que escribiese al libro de Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, diría:

El Dr. Ortiz me dijo entonces que en su próximo libro iba a introducir un nuevo vocablo técnico, el término TRANSCULTURACIÓN, para reemplazar varias expresiones corrientes, tales como “cambio cultural”, “aculturación”, “difusión”, “migración u ósmosis de cultura” y otras análogas que él consideraba como de sentido imperfectamente desde su raíz la real comprensión del fenómeno. [...] Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe [...] es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. [...] Emerge una nueva realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente (Ortiz, 1963, p. 11-12).

La transculturalidad en la isla da como resultado lo que por mucho tiempo se ha hecho llamar “lo afrocubano”, término ya rebasado académicamente y establecido desde una interpretación oportuna como “lo cubano” o de influencia afro. Es necesario conocer estos procesos históricos para determinar aspectos específicos de esa cubanidad, que han sido pasados por el filtro transmutado, específicamente dentro de la pintura. El Dr. Guanche (2016) puntualiza:

Muchos colegas de diversas disciplinas que concurren a los documentos de la época colonial aún emplean el término *negro* a secas, como sustantivo cosificador, como objeto esclavizado y no cual sujeto sometido a la ferocidad de un sistema que lo despojaba de su condición humana [...]. La noción de lo supuestamente “afrocubano” como aparente defensa del legado africano en la cultura cubana en pleno siglo XXI, también tiene su evolución en el tiempo y en diversos usos que se le ha dado al término [...]. Cuando Fernando Ortiz publica *Los negros brujos* en 1906, introduce el uso del vocablo *afrocubano*, el cual, según el propio autor: “evitaba riesgos de emplear voces de acepciones prejuiciadas y expresaba con exactitud la dualidad originaria de los fenómenos sociales que se proponía estudiar”. Aunque esta palabra ya había sido empleada en Cuba hacia 1847 por Antonio de Veitía, no había cuajado en el lenguaje popular [...] aunque el término afrocubano fue necesario en el período histórico de la República Neocolonial [...] ya es un vocablo impropio y anacrónico, pues



cuando hablamos de cultura cubana, con plena conciencia nacional [...] sobrentendemos el complejo proceso transcultural esencialmente hispanoafriano que dio lugar a una formación cultural nueva y distinta de sus elementos antecedentes (p. 78-79).

La discusión sobre este tema no es fundamental para esta tesis. La Antropología refiere a los procesos transculturales como momentos también de tipo histórico y en ese sentido se comprende que el término “afrocubano” haya sido rebasado por la llamada “cultura cubana”, que no solo está hecha de fragmentos “afros” sino de otras múltiples posibilidades en el mapa de su constitución[42]. Se entiende, como se ha referido en párrafos preliminares, que la disciplina de la Historia del Arte realiza otros entramados para la comprensión del fenómeno artístico, y en ese sentido, la temática afrocubana es entendida como una entre cierto tipos de “motivos”, que establecen una diferencia con otras, e incluso dentro del género religioso, ya que en el trayecto de esta investigación se verá la amplitud de posibilidades que la afrocubanidad como tema visual abarca, y cómo ha extendido sus trazados icónicos, arquetípicos y simbólicos hacia reflexiones que abarcan lo social, lo histórico, lo antropológico, etcétera.

### **III.1 Transculturación en las artes visuales.**

La transculturación puede entenderse como un esquema de amalgamas que sobrevienen en la aglutinación de diferentes tiempos inscritos uno sobre el otro, en una especie de compatibilidad-maleabilidad. Estas formas de ser que son el resultado previsto en la producción artística conforman el análisis para el arte caribeño, y por tanto la mirada a la obra visual y el trabajo de la imagen de José Bedia. Pereira (2016) ha mencionado que estos avatares culturales son choques, yuxtaposiciones temporales y migraciones diversas, que dan como resultado una visibilidad híbrida. De esta forma este capítulo se comportará, sosteniendo en su discurso semántico a la yuxtaposición, como posibilidad implícita de comprender el propio concepto de la transculturación en las artes visuales.

Variados son los contextos que modificaron la visibilidad en el trabajo de la imagen desde el siglo XIX. Pero es a partir del siglo XVIII que tanto las Artes Decorativas como la Arquitectura comenzaron a mostrar influencias de culturas no occidentales, fundamentalmente asiáticas, que los europeos no podían distinguir como de un país u otro, dígase China o Japón. Cuando Napoleón invadió Egipto en 1798, llevó con él a un grupo de eruditos y artistas[43] que a través de ilustraciones mostraron detalladamente las riquezas de la cultura egipcia. Por otra parte, el colonialismo, más allá de las conquistas, no poseía la curiosidad visual sobre los objetos de la misma manera que se puede distinguir en el siglo XIX, ya que no solo los artistas viajeros indujeron con la recreación de esos otros paisajes, sino los comerciantes, militares y misioneros que llevaban y mostraban objetos nunca vistos. Sus miradas, por supuesto, no fueron de tipo estética sino de



tipo formal y eso conlleva otros razonamientos sobre el trabajo de la imagen. Ese trabajo que se basaba en la nostalgia sobre las costumbres del pasado y que, sin pretensiones, tuvo variados acercamientos, incluso escenas de tipo etnográficas y antropológicas en lo que se ha conocido como “orientalismo europeo”, una especie de modo de propagar la Modernidad por todo el mundo, sin prever sus entrelazamientos que fecundarán, más allá del “uso del otro”, el otro constituyendo posibilidades de “novedad”, en los procesos imperceptibles de la transculturación.

En 1854, el Comodoro Perry había abierto el comercio de Japón al mundo exterior y nunca imaginó lo que eso provocaría: las influencias artísticas que no tendrán precedentes durante muchos siglos, casi podemos situarlo desde principios de la Edad Media. Es Francia el país que fue más receptivo a esta influencia asiática. Incluso emporios como La Porte Chinoise, la galería del marchante Samuel Bring que tenía como asesor a Tadamas Hayashi, lograron ser centros sociales de la vida cultural de París. También se fundó el club El Jínglar, en donde sus miembros iban vestidos con quimonos, comían con palillos y el mobiliario poseía diseños chinoscos (Hess, 1994).

Hacia 1885 algunas personalidades del mundo de la pintura muestran con seguridad cambios radicales en cuanto al pensamiento y la representación artística, que serán insumo para lo que sucede con las múltiples tendencias del arte moderno del siglo XX. Allí están los Fauves[44] y los expresionistas, ambos miraron fuera de tipificaciones teóricas a la pintura y consideraban que el mundo debía y merecía ser visto por primera vez, como cuando se mira con ojos de niño. Se pudiera mencionar a Van Gogh y a Gauguin como influencias de los grupos nombrados anteriormente, quienes trabajaron con la idea de la fuerza sugestiva pictórica que aportó al Expresionismo más adelante. Gauguin llegó a pensar la pintura como moléculas cromáticas, que eran su modo de mirar las xilografías japonesas coloreadas, de la misma forma en la que Matisse también pensó las cosas, considerando la existencia del color como una de tipo para sí y en sí mismo, dándole el valor a la influencia de los *crépions*[45] japoneses a este cambio en la mirada, y reiteró: “instintivamente admiré a los primeros maestros del Louvre y luego al arte oriental, por ejemplo, las miniaturas persas [...]” (Hess, 1994, p. 58).

La pintura del siglo XIX se relacionó con los estudios de la óptica: la luz y sus propiedades y la percepción y sus mecanismos. Lo primero centraba el arrebato científico de los artistas en lo refractivo, es decir, la cantidad medible de luz que podían filtrar los lentes, al mismo tiempo consideraban que captar esa luz era algo independiente de la percepción de los seres vivos. La luz está fuera de mí y debo filtrarla para comprenderla, estos son aspectos que involucran fundamentalmente a la física. Por otra parte la psicología, que emerge con fuerza en el mismo siglo, pregunta: cómo se pueden ver la luz y el color? Esto resultó más adherido a la producción artística puesto que:

...existe un abismo infranqueable entre el color “real” y el color “percibido”. Podemos ser capaces de medir el primero, pero el segundo solo podemos experimentarlo...Y ello se debe, entre otras co-



sas, a que el color siempre implica una interacción: un color determina y afecta a otro color vecino. Dicha interacción se produce incluso cuando solo miramos un color, ya que la excitación retiniana de la contraimagen superpone a un primer estímulo cromático un segundo estímulo, que es su complementario. Todo el problema de los colores complementarios, así como el edificio de armonías cromáticas que los pintores erigieron sobre su base, atañía por tanto a la óptica fisiológica. (Krauss, 2015, p. 33)

Estos problemas relativos a los estudios de la percepción se infiltraron en las metodologías del arte, fundamentalmente en el formalismo. Atribuyéndole al estudio del color el trabajo de las formas como lectura de la imagen. Ha afectado a los estudios de arte desde entonces a la fecha, incluyendo aquellos espacios geográficos con ideologías y políticas diferentes a nivel de la academia. La estructura científica a la que ha aspirado la Historia del Arte es también, para ciertas universidades, la posibilidad de elevar los estudios sobre el fenómeno artístico a métodos de la ciencia. Múltiples esquemas didácticos sobre el comportamiento de colores primarios, dobles complementarios, triples complementarios y neutros son parte del estudio de obra de muchas escuelas de estudios superiores de arte y del acercamiento que historiadores del arte y artistas realizan para la comprensión de la imagen formal.

Las ideas planteadas por Matisse describen la importancia del uso del espacio dado por la forma en la que este es trabajado en estas miniaturas, la idea de espacio no es la de la medida, sino la del uso de este. Por otra parte, la iluminación en su obra deviene, y reforzó el pintor francés siempre esa idea, de la influencia oriental. Ante los iconos bizantinos moscovitas comprendió también la idea del contraste, ya que lo que importa resaltar no es la superficialidad de la forma sino la expresión de cuerpos, incluso el vacío como recurso expresivo. Al decir: “[...] yo no hago una mujer hago un cuadro” (Hess, 1994, p. 59), pone en la escena del arte el olvido de la representación y coloca el *Image* como recurso de lo icónico.

Estas precisiones conllevan una especie de voz única y singular que aunará a los artistas modernos en la constitución teórica sobre el modo de reflexionar el hecho artístico, una especie de, al modo de decir de Walter Hess, ulteriores razonamientos sobre lo precedente y que con ello la pintura se plasme como un original que no traza reglas de antemano. Los Fauves, por ejemplo, consideraron que el artista no debe saber lo que hace ni debe aplicar reglas esquemáticas en cuanto a los recursos artísticos. Hess (1994) define que en el siglo XIX: “[...] un motivo pictórico equivalía a un conjunto de valores cromáticos finamente quebrados, que abarcan las cosas, las unifican, y al mismo tiempo las hacen aparecer a la luz de una transfiguración simplemente natural” (p. 16). Este interés radica en las posibilidades múltiples de la naturaleza, como la luz o la atmósfera, que no en la naturaleza en sí, y esas maneras de lo fenoménico como aspecto a tomar en cuenta en la construcción de la imagen es la forma en la que se comprende la construcción del mundo y viceversa. Es por ello por lo que cualquier cosa, objeto, puede ser mirado con la misma



importancia que aquello que se había considerado trascendental en la representación pictórica, como el tema, como el “motivo” y sus cualidades, la aplicación de lo técnico, lo imitativo. Los expresionistas dependían del instinto como la manera de encontrarse con lo esencial del momento primigenio inscrito, según ellos, en las manifestaciones primitivas, un arte primero, el antes como posibilidad de cambio o verdad en la construcción de la imagen.

Para Matisse el arte antes de su momento correspondía a la idea de unidad, donde todos los fragmentos tienen la misma importancia, contrario a su tiempo en el que se acentúan las partes como entes repletos de protagonismo. El pintor no considera que esto sea positivo, ya que la unidad trae una especie de tranquilidad del espíritu, en cambio lo aparentemente desordenado es un estado de confusión, la alteración es sofocante. Sin embargo, se puede considerar que estas reflexiones que parten de observar dichos comportamientos del trabajo de la imagen histórica en el arte son una aportación teórica de Matisse, que nos permite recapacitar, incluso argumentar, sobre el comportamiento de la imagen contemporánea, que no necesita de la unidad para ser estudiada. Cabe insistir que lo transculturado como idea es aquí posible de aunarse a sus reflexiones, ya que como él mismo llegó a comentarle a Guillaume Apollinaire, nunca escapó de las influencias: “habría que ser muy tonto para no querer ver en qué dirección trabajan los otros” (Hess, 1994, p. 64).

Veinticinco años después de la primera exposición impresionista (la primera y más importante fue “Salón de Refusés” en 1863) surgieron grupos y maneras de trabajar la obra de arte, muchos de ellos con la mirada puesta en otras culturas, no solo en la mirada importada sino en la presencial, una especie de observador pasivo y activo que encontraba otros enfoques formales y encuentros con recreación de “motivos” y conceptos indistintos. Gombrich ha considerado que aunque los impresionistas admiraban a los japoneses, su creación era un artificio que no podía compararse con lo que Gauguin comenzaba a mostrar una pasión sobre lo salvaje y lo primitivo: “Se sentía orgulloso de que se le llamara Bárbaro”. (Gombrich E. H., 2009, p. 551). No lo convenció el arte popular, sino ser el otro: el color, las formas de vida, la composición de la naturaleza del otro, y su permanencia en Tahití lo volvieron mucho más que “exótico”, lo colocó en el camino del observador activo, que es el principio de intromisión de la mirada etnográfica y antropológica a la construcción de la visualidad.

Gauguin señaló un nuevo camino (...) trato de penetrar en el espíritu de los nativos y observar las cosas tal como son. Estudió los procedimientos de los artesanos indígenas, y con frecuencia introdujo representaciones de sus obras en sus propios cuadros. Se esforzó en retratar a los nativos de acuerdo con este arte primitivo, simplificando los contornos de las formas y no eludiendo el empleo de grandes manchas, de fuertes colores. A diferencia de Cézanne, no se preocupó de si estas formas y esquemas de color simplificados hacían que el cuadro pareciera plano. De buen grado ignoró los seculares problemas del arte occidental cuando creyó que proceder así le ayudaba a expresar la in-



tensidad ingenua de las criaturas de la naturaleza. No siempre consiguió triunfar en su propósito de lograr la espontaneidad y la sencillez; pero su anhelo de alcanzar tales cualidades fue tan apasionado y sincero como el de Cézanne de una nueva armonía, y el de Van Gogh por aportar un nuevo mensaje. (Gombrich E. H., 2009, p. 551)

Por otro lado, es fundamental en este periodo de la Historia del Arte el resurgimiento de las artes gráficas que también poseen en consecuencia la mirada sobre lo popular y sobre todo el mundo del artesano. El Modernismo es un movimiento artístico con estas improntas desarrollado durante el final del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX[46]. El *Art Nouveau*, como se le conoce a este estilo en Francia, nació con ímpetu sobre 1880, para alcanzar su cenit creativo en la última década del siglo XIX, y su fuente creativa está dominada en consecuencia por este devenir histórico en el que las artes populares son recapacitadas[47]. La Escuela de Glasgow fue un círculo de influyentes artistas y diseñadores modernos que empezaron a unirse en Glasgow, Escocia, en 1870, floreciendo de 1890 a 1910. Su trabajo aportó al movimiento *Art Nouveau* particularmente en los campos de la Arquitectura, Diseño de Interior y Pintura. Entre los más importantes contribuyentes se encuentra El Colectivo de los Cuatro: el arquitecto Charles Rennie Mackintosh, su esposa la pintora y artista del vidrio Margaret Mac Donald, Frances McDonald (su hermana) y Herbert MacNair. Los cuatro definieron el estilo de Glasgow, una mezcla de influencias celtas y japonesas. Este colectivo tuvo gran aceptación e impacto en el arte moderno de la Europa continental.

El siguiente trabajo (imagen 8) de Mackintosh *Cartel para The Scottish Musical Review*, de 1896, define contenidos transculturales de la naturaleza celta y japonesa que contribuirán definitivamente a la mirada del continente europeo en el estilo modernista. Las formas en las que estas influencias son denotadas pueden ser múltiples, se ha llegado a pensar en los tipos formales en los que el Modernismo puede ser reconocible, pero los temas también han formado parte de sus estructuras conceptuales. Las influencias celtas en el Modernismo inglés, y fundamentalmente en la Escuela de Glasgow dentro del universo escocés, estas citas referenciales a lo celta, en el que proyectan su trabajo de la imagen, suelen verse en las figuras fantasmales con cierto aire místico. La manera en la que estilizan, estiran el cuerpo elásticamente como si se saliera de la superficie o la tendencia en los trabajos que parecen recubrir todo el espacio, anuncian la influencia japonesa. Las figuras pueden venir de todas partes y la imagen parece contener en ciertos momentos un dibujo como escritura, una especie de vocabulario jeroglífico, es la mirada idiográfica orientalista.



Imagen 8. *The Scottish Musical Review*, litografía, Poster para Revista, 27x21,5 cm, Charles Rennie Mackintosh, 1896. Impresora: Banks & Co., Edimburgo y Glasgow. Colección: Universidad de Glasgow. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/4870>

El carácter de este movimiento inglés también conllevó la presencia multidisciplinaria en sus integrantes. Muchos poseían una vastedad de oficios, que para nada van a resultar indistintos del artista contemporáneo, ni de la figura de José Bedia, quien ha mencionado que de no haber sido artista le hubiese atraído ser antropólogo, arqueólogo o etnógrafo, aclarando con ello que todo interés predispuesto es interés colocado, y que lo siguen ubicando en el perfil del artista-investigador, que se nutre de las imágenes, las consume perceptivamente y trabaja sobre ello en la construcción de su propio sistema de creación.

(...) es posible que Leonardo no ambicionara ser tenido por hombre de ciencia. Todas sus exploraciones de la naturaleza eran para él, ante todo y principalmente, medios de enriquecer su conocimiento del mundo visible, tal como lo precisaría para su arte. (Gombrich E. H., 2009, p. 294)

En este tenor se encuentra Bedia, ya que le interesa la ciencia tanto como el arte, lo que de la ciencia obtiene su arte tiene. Fue el caso también de Christopher Dresser, quien fuera botánico, diseñador, escritor y editor de revistas, que realizó exquisitos trabajos en vidrio y metal con líneas graciosas que compuestas construían un entramado que abrazaba el vidrio dando fuerza y flexibilidad. Esto se lo ratificó la observación de los huesos de las aves para distinguir que, aunque en ellos exista la rigidez, les permite a estos animales el vuelo y la fuerza. Como también fue el caso de Wifredo Lam, quien en su juventud (en 1916); a la par que estudiaba Derecho en La Univer-



sidad de la Habana (carrera que trunció porque de inmediato sus intereses en arte lo llevaron a estudiar pintura en la Academia de San Alejandro) se instruía sobre plantas tropicales en el Jardín Botánico, es por ello que no sea casualidad que el trabajo de la imagen, del que se considera el pionero de la temática afrocubana en la pintura, tenga presente a la vegetación, con previo conocimiento de sus estructuras y formas propias de la botánica caribeña. Reminiscencias posteriores pueden observarse en el Mural relieve de 1957; que se ubica en el Instituto Botánico de la Ciudad Universitaria de Caracas. Además los antecedentes sobre la idea del artista-científico se pueden desplazar hacia Leonardo da Vinci:

Leonardo, el pintor, no confiaba más que en lo que examinaba con sus propios ojos. Ante cualquier problema con el que se enfrentase, no consultaba a las autoridades, sino que intentaba un experimento para resolverlo por su cuenta. No existía nada en la naturaleza que no despertase su curiosidad y desafiara su inventiva. Exploró los secretos del cuerpo humano. Haciendo la disección de más de treinta cadáveres (...). Fue uno de los primeros en sondear los misterios del desarrollo del niño en el seno materno; investigó las leyes del oleaje y de las corrientes marinas; pasó años observando y analizando el vuelo de los insectos y de los pájaros, lo que le ayudó a concebir una máquina voladora que estaba seguro de que un día se convertiría en realidad. Las formas de las peñas y de las nubes, las modificaciones producidas por la atmósfera sobre el color de los objetos distantes, las leyes que gobiernan el crecimiento de los árboles y de las plantas, la armonía de los sonidos, todo eso era objeto de sus incesantes investigaciones, las cuales habrían de construir los cimientos de su arte. (Gombrich E. , 2009, p. 294)



**Imagen 9.** *Natura Naturans*, Robert Burns, En "The Evergreen" magazine, Vol. 1, primavera de 1895, P. 27. *Evergreen Digital Edition*. Centro de Humanidades Digitales de la Universidad de Ryerson. 1891. Fuente: <http://www.patrickgeddesrust.co.uk/celticcompositionrobertburns.htm>

**Imagen 10.** Fotografía de José Bedia con mujer de la cultura Dogón, en Mali, 2020. Fuente: fotografía enviada vía *WhatsApp* por José Bedia a una servidora, desde África, en febrero de 2020.



Robert Burns, por otra parte, fue un ilustrador que a través del famoso dibujo llamado *Natura Naturans*, realizado en 1891 (imagen 9) y publicado en *The Evergreen Magazine* en 1895 reveló todas las cualidades del Art Nouveau. *Natura Naturans* abre la concepción bidimensional del movimiento de la línea en el espacio y un interés obvio sobre la observación detallada de la naturaleza animal, floral y humana. Burns, especie de botánico, zoólogo, anatomista-artista diseña un precedente significativo para el artista contemporáneo. Bedia debe parte de esta mirada de antropólogo (imagen 10), etnógrafo-artista a otros ojos que son occidentales. Este primer *Art Nouveau* inglés, que presagiaba el movimiento continental, insistió en la decoración lineal, limitado a la superficie y a sus “motivos” que eran recreaciones multiculturales y multidisciplinarias.



**Imagen 11.** *Europa sosteniendo a África y a América*, William Blake, Ilustración, 1796. Publicado por J. Johnson, St. Paul's Church Yard, London, Stedman, John Gabriel, 1744-1797. Fuente: Imagen obtenida del sitio <http://interaccionalternativa.blogspot.com/2013/01/los-espanoles-se-preocuparon-mas-cn.html>. Revisada el día 11 de abr. de 19.

**Imagen 12.** *La comisión india y la comisión africana contra el mundo material*, instalación en técnica mixta, Dimensiones variables, José Bedia, 1987. Bienal de Sao Paulo, 1987. Fuente: José Bedia obra, 1978-2006. (O. Pascual Castillo, Ed.) España: Galería Ramis Basquet Turner. P. 139.

Inglaterra entre 1870-1890 se movió en las artes decorativas y aplicadas, ilustraciones, pintura y escultura, con raíces que se remontan al trabajo de William Blake. Su ilustración *Europa sosteniendo a África y a América*, de 1796 (imagen 11) plantea tres cuestiones importantes a señalar como son: la influencia manierista en la pintura inglesa, el orden compositivo de las líneas en el espacio, sinuosas y firmes[48] y la imagen sobre la imagen de otras culturas y su relación trasatlántica y transcultural, que también puede observarse en la obra contemporánea de Bedia con claras improntas sobre el trabajo de los fragmentos en los tránsitos de la transculturación (imagen 12).

No significa que el tema no haya tenido acercamientos desde el concepto de lo trasatlántico desde tiempos preliminares. 1565, fecha clave dentro del Renacimiento tardío, demuestra en textos, acciones, reflexiones y a través de las famosas Cámaras de Arte y Maravillas, que el universo



de la acumulación de cosas tenía sus bases directas en el estudio de cualquier entidad, es decir, la idea del museo como una idea universal, aparece en iniciales instrucciones metódicas, para que esta parte de la sistematización y pueda convertirse en un medio auxiliar, una herramienta, etcétera, que permitiese la investigación y el conocimiento de la humanidad a partir de sus objetos.



**Imagen 13.** *América*, Calcografía, Stradanus, s. XVI. También es conocida como *Vespucio despierta "América"*. Alegoría del descubrimiento de América. Grabado de Theodoor Galle, dibujo de Johannes Stradanus para la serie *Nova reperta* editada por Philipper, hacia 1600. Acervo del Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Fuente: Fotografía tomada por una servidora en la exposición temporal "Memoria en el papel" expuesta en el año 2018 en Palacio Clavijero, Morelia, Michoacán. Sala 8. Es una calcografía del siglo XVI que se titula "América". Es realizada por Stradanus, Inventor con la colaboración del dibujante Theodor Galle y por el Grabador Phillippe Galle.

Lo anterior no tendría ningún sentido sin los viajes trasatlánticos; hay grabados desde entonces que muestran estos fenómenos, en los que generalmente se denota "lo exótico" como una categoría, que desde entonces se reservará su propio derecho en las colecciones de objetos devenidos de ultramar (imagen 13). Es así como navegaron los llamados "fetiches" (entre muchas cosas más) esto quiere decir que la estimación sobre los objetos arribados de sitios lejanos tenía su reconocimiento no en su valor artístico y estético, sino en su contenido humorístico-curioso.



**Imagen 14.** *Nkisi Nkonde*, Congo, África Central, Congo Loango. Cultura Vili. Madera, fibras naturales, hierro, Tela, pigmentos, resinas, vidrio, cobre. 63,5x38x34 cm, 11451g. Pieza donada por Joseph Cholet, precedente de la colección Museo del Hombre. S. XIX. Los Nkisi son los espíritus de la naturaleza y ocupan un lugar importante en las tradiciones de los Bakongo. Fuente: <https://www.quaibrainly.fr>.



Los objetos africanos (imagen 14) fueron llamados recurrentemente fetiches en el mundo occidental y se ha utilizado el término para ciertas figuras de aspecto diabólico con las que se pueden realizar actos mágicos; aunque la definición de los fetiches en la época tendría un sentido más hacia la de objeto material que formaba parte de rituales, en realidad la mirada se centraba en las formas y la técnica, ya que no coincidían con las de los objetos europeos. Muchas de estas llamadas “curiosidades” comienzan a observarse en ilustraciones desde el siglo XVI. Las primeras al respecto se relacionaron con la Historia Natural, un ejemplo significativo corresponde a 1599 (imagen 15).



Imagen 15. *Gabinete de Historia Natural*, Ferrante Imperato, Grabado, 1599. Incisione tratta dalla "Historia Naturale" di Ferrante Imperato, Napoli 1599. È la prima illustrazione raffigurante un Gabinetto di Storia Naturale (es el primer grabado que registra un gabinete de historia natural). Fuente: [https://archive.org/details/gri\\_c00033125008260594/page/n3/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/gri_c00033125008260594/page/n3/mode/2up?view=theater) (libro electrónico).

Otras miradas relevantes corresponden al trabajo de la superficie pictórica, esto fue también un punto a favor de los llamados *Nabis*. La obra emblemática realizada por Paul Serusier en 1888, titulada *Bois d'amour*, pero conocida como *El Talismán*, resultaría un trabajo innovador y la obra más importante de este artista[49]. Este trabajo es influenciado por Gauguin, quien le entrega una caja de fósforos pidiéndole que pinte algo. La pintura obtenida, con cierta tendencia a la abstracción, representa un paisaje con la concebida expresividad de los colores que Gauguin comenzó a trabajar en su obra anteriormente.

A finales del siglo XIX, entre las variadas cosas novedosas que se comercializaban, estaban las cajas de fósforos, invención para esta época. Los cerillos o fósforos eran patentados por una y otra compañía, garantizando cada vez más la seguridad de sus elementos químicos y esto hace notable, simbólicamente, lo que significaba un objeto como este, entre su sentido de modernidad y la ruptura de la superficie pictórica basada en la casualidad-causalidad. En un artículo de



1893 en *La Revue Blanche* escrito por uno de los fundadores de la revista, el crítico francés Thadèe Natanson puntualiza, a raíz de la exposición alternativa de este colectivo en la misma fecha, que Serusier no parece esforzarse, que posee talento pero no complejiza sus composiciones; sin embargo considera que una vez que uno comprende el mensaje entonces es posible dejarse arrastrar por el placer, aunque se sienta en su trabajo más lo teórico que lo pictórico (Lorente, 2005). A continuación, veremos la obra que la Historia del Arte ha clasificado técnicamente como un óleo sobre madera o tabla, en realidad deberíamos pensar ya desde nuestra contemporaneidad que las fichas técnicas deberían poseer otras especificaciones. *Bois d'amour* es una pintura realizada sobre la tapa de madera de una caja de cerillos (imagen 16).



Imagen 16. *Paysage au Bois d'amour*, pintura sobre la tapa de madera de una caja de cerillos, 27x21,5 cm Paul Sérusier, 1888. Colección del Museo D'Orsay, París. Fuente: Imagen obtenida en el sitio <http://interaccionalternativa.blogspot.com/2013/01/los-espanoles-se-preocuparon-mas-en.html>. Revisada el día 11 de abr. de 19.

Para John Ruskin se vislumbraban desde su primera obra *Modern Painters*, de 1843[50], ciertas posturas ante el arte que modificaron el pensamiento y por tanto la visualidad. El arte no tiene ninguna relación con la idea de gusto, fuera de este concepto se coloca única y exclusivamente en el ser humano, es por ello por lo que sentimientos, intelecto, moral, memoria o cualquier tipo de capacidad humana está implícita en el objeto de arte, por tanto, al pensar en su objeto debe ser globalmente. Este pensamiento ruskiano atraviesa a la producción artística de la segunda mitad del siglo XIX, es por ello por lo que las obras gráficas de Gauguin sobre temas no occidentales tienen por primera vez cabida en el ámbito del trabajo de la imagen decimonónica. Su obra en un claro regreso a la adaptación del material, la madera y su inflexibilidad, crea líneas simples y composiciones que terminan estableciendo principios de carácter, emoción y una intensidad que después influyó al estilo expresionista.

No es por ello menos importante que el trabajo sobre otras superficies coincide en esta mirada hacia otras culturas, donde la superficie también tiene connotaciones sagradas. Las máscaras



*Gelede* de la Sociedad Yoruba del mismo nombre son realizadas en madera verde, porque sus improntas conceptuales varían desde la vitalidad a la renovación, principio cíclico de vida y muerte. Cada año se hará una nueva máscara porque el material, en este caso, no durará, y esa intención se justifica con los conceptos mencionados en anteriores líneas. Ejemplificar con una de estas máscaras es una tarea complicada, ya que su vida útil es de corta duración, su simbología se basa, además, en el concepto de “lo efímero”. De los ejemplos a señalar dentro de las Artes Visuales cubanas se encuentra Roberto Diago Durruthy. Este artista utiliza “percal” (tela con la que vestían a los esclavos) dándole con ello un carácter simbólico a su trabajo de la imagen.

Lo anterior también abonó a la naturaleza heterogénea del Postimpresionismo, que estuvo aunada al desorbitante desarrollo del grabado visualizando el trabajo de las figuras y sobre todo del rostro humano, que tendrán la condición estrecha con el primitivismo africano que poco después aportarán al lenguaje figurativo en la obra picassiana y tendrá sus trazas idiomáticas en la anatomía del arte moderno. En estos principios, Ruskin suma a la imaginación como la cualidad más importante. De ahí que distinga el concepto de *True to Nature*[51], en el que confiere al arte y a la naturaleza una relación de equilibrio armónico, no a la literalidad de la copia ya que esta distorsiona el funcionamiento de los sentidos, distingue a la semejanza como la fidelidad a la naturaleza y destaca la importancia de la impresión de los sentimientos y las sensaciones, para construir, desde la percepción, la visualidad. Es decir que sentimiento y pensamiento, en su unidad indisoluble, ponen énfasis en: ver como es debido, ver de verdad. Estos cambios en la mirada a la naturaleza hacia la imagen son, de por sí, un aspecto a tomar en cuenta para la construcción de la temática afrocubana y el propio sistema del imaginario bediano.

Esta multiplicidad de miradas hacia otras culturas y a las artes populares regresaron también las artes gráficas a un resurgimiento sin precedentes en las últimas décadas del siglo XIX, y su consecuencia en la alta producción de carteles (aceptados popularmente) tuvo la impronta de las estampas japonesas creando un singular léxico visual. Estas visiones a la concepción del espacio sensorial asiático, fundamentalmente japonés, construyeron una perspectiva de la imagen occidental que provocó más adelante el desarrollo de la imagen abstracta.

Artistas como Gauguin y Toulouse Lautrec en su mirada transcultural tuvieron una importante producción vinculada al imaginario, que en su obra gráfica y pictórica impregnaba lo artesanal, con ello entendían el rechazo a la producción artística mecanizada e industrializada. Felix Bracquemond, pilar del movimiento impresionista, provocó el gusto de Gauguin por la cerámica. Él fundaría *L'Estampe Originale* que más tarde se convirtió en *La Société des Peintres-Graveur* y publicaría un catálogo con estampas de artistas individuales, obteniendo éxito popular. Aquello que fue una producción masiva de obra gráfica tenía una razón de ser: la popularidad, lo artesanal, la mirada del otro sobre la imagen occidental, no la yuxtaposición, sino en un resultado totalmente transcultural implícito en lo novedoso. Todos los artistas relacionados con Gauguin y



Pont-Aven se convirtieron en entusiastas grabadores y miembros de esta sociedad. Es el propio Gauguin quien realiza una serie de litografías alrededor de 1889 con temas de La Martinica y años después, en lo que se consideran sus mejores logros, regresa al grabado en madera donde introduce los temas tahitianos. En este tenor se encuentra la obra de Marc Chagall:

...pintor que llegó a París procedente de un pequeño gueto provinciano de Rusia poco antes de la primera guerra mundial, no permitió que su conocimiento de la experimentación moderna borrara sus recuerdos infantiles. Sus cuadros de escenas y tipos de aldea (...), consiguen conservar algo del sabor y el maravilloso añejamiento del verdadero arte popular. (Gombrich E. , 2009, p. 589)

Otro de los antecedentes significativos en las consideraciones bedianas sobre la búsqueda de fuentes para la producción de sus imágenes, refiere al uso de diarios vinculados con la experiencia de un artista en un sitio, entorno, contexto o cultura. La mirada etnográfica que artistas como Gauguin colocan en la escena plástica decimonónica permite entender todas las posibilidades futuras del arte moderno y contemporáneo. Su diario *Noa Noa*[52] habla de sus experiencias en Tahití como artista plástico, lo que lo coloca en una postura diferente con determinados trazos multidisciplinarios, y a la Historia del Arte en otras posibilidades de la construcción de la imagen.

La figura de Cézanne definirá otras posibilidades en lo que sería posteriormente su búsqueda y su propia construcción de imágenes sugeridas en una apariencia natural de tipo deforme, que no intenta subjetividades ni expresiones de ningún tipo. Cézanne trabaja con el concepto, definido por el propio pintor como “realización objetiva” e importa que se mencione que, siendo antecesor de todas las tendencias del arte contemporáneo, su concepto es tomado básicamente por los cubistas. Para entender el camino hacia el Cubismo y el Surrealismo, hay que colocar a Cézanne; si recordamos una obra de 1901, *Pirámide de Cráneos*, plantea la esencia de la naturaleza muerta en su sentido onírico, compartiéndonos no solo los puntos de vista que se construyen a través de la forma, sino los que se erigen desde el propio concepto. Partiendo de este carácter de lo moderno, define Graziella Pogolotti que: “[...] los gérmenes de esa ruptura venían desde muy atrás” (p. 8). Cézanne estaba convencido, a la par de los artistas japoneses, que la renuncia al volumen permitía que una imagen tuviese una impresión más aguda y que, simplificando los detalles, el sentido de la distancia espacial perdería relevancia en la superficie pictórica.

Por otra parte, el primitivismo que abre tránsitos, no hacia el arte no occidental sino como actitud occidental hacia este arte, es otro punto de enfoque para saber por qué estos objetos son mirados como tesoros formales y conceptuales. Desde 1879, el recién inaugurado Museo del Trocadero, en París, exhibía una colección de tallas africanas. Posteriormente en ciudades como Leipzig, en 1892, Amberes en 1899 y Dresde en 1903, mostrarían relevantes exposiciones sobre arte africano que fueron, desde el punto de vista estético, muy exitosas. Entre 1903 y 1905



Maurice de Vlaminck, el *fauve* más instintivo, adquiere una máscara *Fang* de Gabón y divulga dos estatuillas de Dahomey que halló en una taberna de Argentouil. Su reafirmación constante de que aún veía las cosas con ojos de niño permite comprender su asombro al comentar: “Me sobrecogió una honda sensación de humanidad ante dos esculturas de negros que, por primera vez en mi vida vi en el estante de una taberna, en medio de botellas” (Hess, 1994, p. 69). La máscara *Fang* ha sido considerada el símbolo de la influencia del arte no occidental en el arte moderno. Derain le compra por 50 francos esta máscara y es en el taller de este que Matisse y Picasso la miran por primera vez, según la versión del propio Vlaminck.

En 1906, Henry Matisse le muestra a Pablo Picasso una escultura africana como egipcia y Cézanne considera que Gauguin es un productor de imágenes chinas. El mismo Gauguin, en 1889, fue a ver un espectáculo de Buffalo Bill en París que lo dejó marcado, por eso cuando se fue a Tahití llegó disfrazado de *Cowboy*, además el artista francés decía que era descendiente de un Virrey peruano. Las máscaras Grebo de Costa de Marfil inspiran a Picasso en su guitarra de 1912, le seducen los ojos cilíndricos, y Roberto Matta en su obra *Una situación grave*, de 1946, representa las influencias de las estructuras de una figura *Malanggan* de Nueva Irlanda. Otro ejemplo es Max Weber, quien basándose en una escultura *Yaka*, de Zaire, que le pertenecía como parte de su colección de objetos “curiosos”, pinta *Escultura Africana*, también conocida como *Estatua Congoleza*, de 1910, que siete años más tarde definiría el lenguaje postcubista de su trabajo *La Visita*, de 1917 (Camnitzer, 1988). Esta es la actitud de los primitivistas, totalmente superficial desde el punto de vista etnológico, aunque considerados con la forma; y este tipo de situaciones, que no son para nada superficiales, son las que describen la relación de los artistas modernos con el arte no occidental.

La máscara *Fang* de Gabón fue reproducida en una edición limitada en bronce por el artista franco-catalán Aristide Maillol; causa de la iniciativa del galerista Ambroise Vollard para venderla como objeto de consumo. Emil Nolde, el expresionista que reverenció las obras de Van Gogh, de Munch y de Ensor, llegó a decir que: “Los productos artísticos de los pueblos primitivos son la única supervivencia de una arte puro” (Hess, 1994, p. 73). En el otoño de 1922, Howard Carter, egiptólogo inglés, descubriría la tumba de Tutankamón, al que le cubría la cabeza una máscara de oro y piedras preciosas, que la Historia del Arte no solo rescataría como simple máscara, sino como testimonio del trabajo del retrato en el arte egipcio, de ahí que otras disciplinas entren a conversar en lo que al parecer se asumía imposible, por la forma de mirar el mismo objeto. Egipto permite recordar al expresionista alemán Ernst Ludwig Kirchner del que se ha dicho: “Él dibuja como otros escriben. El jeroglífico como signo expresivo de una realidad vivida” (Hess, 1994, p. 79). Es por ello por lo que reafirmó: “Mis cuadros son símbolos, no reproducciones” (Hess, 1994, p. 77). Esta es la visualidad moderna transfigurada en el producto nuevo de un pensamiento provocado por los hilos de la transculturalidad.



Habría que mencionar que la actitud, que es básicamente histórica, deja de lado otros momentos en los que el arte ha servido para la completud de discursos en otras disciplinas. En el siglo XVIII, la presencia de Giovanni Battista Piranesi será fundamental para conocer, saber y comprender el arte romano. A pesar de sus múltiples oficios, Piranesi realizaría más de 2000 grabados dedicados a lo real y lo imaginario de la época romana, en donde se podían percibir las enormes colecciones de arte, que tenía tanto el Estado como la aristocracia, que desde entonces ya se dedicaban a especular en el comercio ilegal de arte, como también sucedería con las piezas africanas y americanas en Europa, en los albores del siglo XX. Piranesi, artista visual del Neoclasicismo, no podía pasar por alto lo que en su tiempo y dentro de este movimiento artístico se pretendía: recuperar o poner de moda a la antigüedad clásica. Aunque el artista italiano es reconocido por recrear diseños del mundo clásico, al punto que creó el “estilo imperio”, habrá que señalar que en su siglo la Arqueología, aún no considerada ciencia, se realizaba de forma empírica y los hallazgos permitían que grabadores como él no solo registraran lo encontrado, sino imaginaran lo que faltaba, un principio muy claro de la restauración. Esto es un camino importante para la conversación entre la Antropología, la Arqueología y el Arte que tendrá efectos sobre todo en el ojo del artista de vanguardia y contemporáneos[53].

Es por ello que a pesar de las contradicciones entre la Antropología y el Arte, una mirando y haciendo énfasis en los objetos representativos de ciertas y determinadas culturas, objetos contruidos por sociedades con comportamientos exclusivos, y que cada uno de esos comportamientos resume la puesta en escena de sus objetos y la construcción del objeto mismo, y el Arte enfocándose a cualidades formales, estéticas y valores asentados en la creatividad del objeto y de todo lo que componga su visualidad; permitirán un diálogo promovido por las inquietudes de ambas disciplinas que serían y siguen siendo aquellas que permitan superar, introducirse en lo histórico-cultural ya que tales nos conducen a la conducta del ser humano, el arte es una conducta humana y el humano posee conductas que se reflejan en la producción del arte.

Cuando Einstein definió las piezas africanas que llegaban por vías discretas y legales a poblar estudios de artistas, casas de coleccionistas, museos y universidades como “arte africano”, en sí lo que definía era que el negro no era una estructura paralizada en el tiempo, lo que el mismo arte ha establecido como “primitivo”, sino que el negro estaba provisto de cultura, y que dentro de los procesos culturales el arte de determinado lugar se manifiesta con sus rasgos frente a otros. No estableció esta diferencia desde una actitud antropológica sino desde la Crítica del Arte, que surge con ahínco desde el siglo XIX, como una disciplina capaz de poner en su sitio, dicho desde el sentido del orden, a la visualidad artística de la época. Una de las cuestiones que resalta Menéndez (2014) con relación al arte occidental es el juicio legitimado de Leonardo Da Vinci, ya que el peso colocado sobre la pintura como la manifestación más elevada de las formas artísticas pesa sobre lo que refiere: “África tenía esculturas” (p. 14).



En los primeros escalones de las vanguardias del siglo pasado, el nacimiento del Cubismo (1907) esboza visualmente el concepto de las diferentes perspectivas de las cosas. Tanto para Picasso como para Braque el Cubismo era una especie de realismo más convincente, por tanto el cuestionamiento a la perspectiva renacentista de un solo punto de fuga no podía ser la solución; porque no referencia la verdadera estructura de las cosas: sean geométricas matemáticas o abstractas. La primera se relaciona con la influencia de la obra de Cézanne y la segunda con las cualidades simbólicas de los objetos africanos, ibéricos, americanos y oceánicos. Es importante que se aclare que a estas alturas, Picasso, ya había visto demasiado, no solo máscaras africanas como acotadamente refieren muchos teóricos. Este tratamiento de la imagen se le conoce como *Trompe L'Oeil* (trampantojo) y su punto de partida es *Las Señoritas de Avignon*, de 1907, de Pablo Picasso. Esto no significa que a los cubistas les haya dejado de interesar los aspectos formales de la imagen, porque Picasso respondía en su *Image* el modo de presentar las tres dimensiones sobre dos dimensiones, así como Braque exploraba el volumen y la masa en el espacio. Las formas de lo occidental y lo no occidental se sentaban a conversar en la imagen como principio detonador del trabajo contemporáneo de Bedia.

Los cubistas prosiguieron el camino allí donde Cézanne lo había dejado. En adelante, un número creciente de artistas dio por supuesto que lo que importa en arte es hallar nuevas soluciones a lo que se llama problemas de la forma. Para estos artistas, pues, la forma siempre se presenta primero, y el tema después. (Gombrich E. H., 2009, p. 578)[54]

El Cubismo que rompe la perspectiva habitual de las entidades enfoca sus estructuras de la imagen en lo que se conoce como un contra-objeto que no es más que el trabajo de ángulos diversos, fuera de una perspectiva única, así como la idea de lo opuesto físicamente y uno de los aspectos más interesantes que es el trabajo de la superficie, que nos recuerda el precedente *Bois d'amour*, la profecía serusiana o *Nabi* sobre una tapa de caja de fósforos. Este trabajo de la superficie concibe al cuadro como un objeto estableciendo el concepto de pintura-objeto que es totalmente opuesta a la forjada idea de objeto natural (Hess, 1994). No debe ignorarse que Cézanne ya había hablado de esfera, cono y cilindro como formas primigenias, que fundamentan lo que se entiende como lenguaje del arte, aunque se debe aclarar que el Cubismo no está a favor de una pintura totalmente abstracta. Las posibles causas en la idea de los ángulos diversos devienen del mismo proceso transcultural en el que la mirada ya no es una perspectiva única.

Un concepto picassiano como “lo encontrado”, en reflexión contrapuesta a “lo buscado”, atraviesa a las vanguardias artísticas y define actitudes en el trabajo de la imagen bediana. Afirma Gombrich que: “Picasso niega que experimente. Dice que no busca, sino que encuentra.” (Gombrich E. , 2009, p. 577). Para este mismo autor todo lo que Picasso hacía o hallaba fue determinado por un comportamiento típico del arte moderno. Con relación al cuadro *Violín y uvas* de 1912, de Picasso menciona Gombrich:



En algunos aspectos, este cuadro representa un retorno a lo que hemos denominado principios egipcios, de acuerdo con los cuales un objeto se dibuja por el ángulo desde el que se advierta más claramente su forma característica. La espiral y una clavija están vistas de lado, tal como la imaginamos cuando pensamos en un violín. Los agujeros de la caja, por otra parte, están vistos de frente, ya que de lado no resultan visibles(...). A pesar de esta aparente confusión de formas inconexas (...) el cuadro no aparece, en realidad, desordenado (...) una apariencia consecuente, comparable a la de obras de arte primitivo... (Gombrich E. H., 2009, pp. 574-575)

Esto alude a su necesidad de construir imágenes sobre la estructura de lo inverosímil, dando la posibilidad de que lo primitivo, esto incluye al garabato como expresión primaria, pueda fragmentar objetos sólidos en fragmentos o puedan constituir prosopopeyas visuales. El caso de Giacometti es significativo cuando traduce las cucharas antropomórficas de la cultura Dan en sus escultóricas mujeres-cucharas. El encuentro no lineal del arte se descubre no solo en los antes y después sino en sus posibles aglutinaciones. Es Picasso quien reafirma:

No se ha logrado crear nada mejor que las esculturas de los primitivos. ¿A quién no le llama la atención la precisión de los dibujos de las cavernas? los relieves asirios conservan aún la misma pureza de expresión. Esa maravillosa simplicidad se ha perdido porque el hombre ha dejado de ser simple. Quería ver más lejos y perdió la capacidad de comprender lo que tenía ante los ojos (Hess, 1994, p. 90).

No es lo simple lo que trata Picasso, lo simple como anteposición a lo complejo, sino la dificultad en la que radica la reducción de las cosas. Es por ello que *Las señoritas...* tuvieron un recorrido cinematográfico determinado por el uso centrífugo y centrípeto (Krauss, 2015). Es lo centrífugo lo que está más allá del marco y lo centrípeto lo que habita en el interior de la obra anegado de lo exterior, parecido a lo que Kandinsky refiriera “exterioridad/interioridad” o lo que Mitchell relaciona con *Image and Pictures*: “Es una modalidad de repetición, cuyo contenido es la naturaleza convencional del propio arte.” (Krauss, 2015, p. 36) . Por ejemplo, lo que a Picasso le sucedió con *Las señoritas...* le pasaría a Mondrian:

Algunas de sus pinturas son arrolladoramente centrífugas, en especial las retículas verticales y horizontales que aparecen en sus lienzos en forma de diamante: el contraste entre el marco y la retícula refuerza la sensación de fragmentación, como si contempláramos un paisaje a través de una ventana; el marco de la ventana trunca nuestra visión pero no disminuye nuestra certeza de que el paisaje se extiende más allá de los límites de lo que, en ese preciso instante, podemos ver (Krauss, 2015, p. 37).

Esto es un proceso de alfabetización visual. “El más allá del marco” (Krauss, 2015) también es adherido al trabajo pictórico e instalativo de Bedia. *Nkisi Malongo* (1995) (véase imagen 4, P. 65) y *La comisión india y la comisión africana contra el mundo material* (1987) (véase imagen 12, P. 81) no solo relacionan los aspectos estructurales en los que las leyes de la percepción decimonónicas



estructuraron la lectura de imágenes[55], sino que las cosas en el mundo también poseen una estructura que varía según cierta cultura entiende ese mundo, no solo a nivel simbólico abstracto sino cómo se colocan las cosas en el espacio. En la década de los sesenta del siglo pasado, la instalación, igual que los *Assemblages* y los *Happenings* se originan como artísticas. Lo más interesante de estas propuestas es su conjunto lingüístico en las que eran agrupadas, entiéndase *Environnement* (entorno). Esto era producto de las construcciones mixtas que estarán en contacto con el espacio circundante y el público que podrá ser partícipe del fenómeno expansivo y abarcador en el que la instalación persiste tanto en formas como en contenidos.

La instalación no es una estructura fija en sus convenciones formales, ya que puede concentrarse en un concepto general que provee nuevas ideas según el espacio y el que mira. El mundo de la instalación es acorde al que sucede en el espacio del ritual, que le es afín al Bedia/palero. El practicante de Palo que es extendido en alguien o en algo más, aquel que es doble por definición, crea en el ritual congo: mapas, esquemas, firmas y graffias que forman parte de una constante renovación, que es su propio juicio de sí mismo, su ser otro en otras cosas que están fuera de sí y regresan a sí. La instalación bediana en cuanto a sus estructuras occidentales o sesenteras; que provee el recurso de la catalización de ideas según el espacio o los agregados que pueden hacerse al espacio instalativo, esto incluye el uso de técnicas mixtas, pero también de estilos y movimientos en el arte: povera, objeto encontrado, *ready made*, pintura, escultura, expresionismo, collage, etc. dan un discurso convencional a sus formas de creación. Al mismo tiempo que abren la posibilidad del happening del ritual, donde otros miran lo que nunca pasa igual. Esto es un proceso absolutamente de catarsis transcultural en la obra bediana.

Esto es el proceso de largo razonamiento que existe sobre la observación del objeto, así como es la búsqueda en Bedia de una figura icónica, que ya tiene establecida desde los años ochenta del siglo pasado. Figura que no resulta inversa al reconocimiento de la imagen bosquejada y que conlleva, en su caso, aspectos arquetípicos. La influencia de Picasso en la obra bediana no parece ser solamente un asunto de tipo temático o de la mirada a otras culturas, como factor que se introduce históricamente en todas las posibles construcciones modernas de las artes visuales americanas, sino la forma en la que se vuelve a mirar y que reconstruye los aglutinamientos que son producto del pensamiento transcultural[56].

Ambas posibilidades: el encuentro con el elemento primario, en la búsqueda de un lenguaje primigenio y con ello comprender la construcción formal del objeto, que conlleva en sí lo múltiple. En segundo lugar, la actitud transcultural de quien recibe de otro hacia sí mismo y de sí mismo hacia otro para conciliar en el producto el constructo y el *Image* de su visualidad. El trabajo sobre aspectos de duplicidad en la imagen son previstos en la obra de Picasso, sobre todo en el comportamiento de lo metamórfico. En 1930, cuando Picasso pinta *Bañista sentada* (imagen 18), surge la mujer provocada por una suerte de “teriantropía”, a decir de Krauss, “una mu-



jer-insecto”, que no tendrá boca sino mandíbula, en un trabajo sobre “lo dentado” que se puede reconocer como “motivo” adyacente a obras de Miró (imagen 17). Valdría la pena agregar a lo dicho por Krauss, que esto que llamo “lo dentado” como “motivo”; no refiere solo en su iconografía a aspectos bucales, es un recurso de: cuernos, manos, pies, etc., es lo que en esta tesis se ha determinado como *Synthesis development* del icono o desarrollo sintético del icono. Lo cual indica un recurso iconológico en las vanguardias que nos remite directamente a un proceso heredado en el desarrollo de la Historia del Arte. Sea también un modo de trabajo que Bedia asume de sus distinciones occidentales y no occidentales en la construcción de su Image visual, lo que hace que “motivos” vuelvan a reconstruir otros fragmentos iconográficos e iconológicos en su sistema de la imagen (imagen 20):

Dicha visión se sustenta en la idea de un <<estilo>> metamórfico relacionado con el cuerpo como una especie de montaje o construcción de fragmentos que a menudo sugieren objetos encontrados (Krauss, 2015).



**Imagen 17.** *Pinura TIC TIC*, óleo sobre lienzo, 23,30x32,30cm Joan Miró, 1927. *Kettle's Yard*, University of Cambridge. Regalo del artista Jim Ede, 1932. Lista de donaciones Ede, 30 de noviembre de 1966. Fuente: <https://www.revistalafundacion.com/miro-poema-pintar-con-palabras/>. **Imagen 18.** *Bañista sentada*, óleo sobre lienzo, 641/4x51 pulgadas. Moma, Nueva York, Pablo Picasso, 1930. Fuente: <https://es.wahooart.com>. **Imagen 19.** *La Femme Cheval*, óleo sobre lienzo, Wifredo Lam, 1949. Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México Fuente: <https://revistaodigo.com/los-momentos-mas-emblematicos-de-rufino-tamayo/>. **Imagen 20.** *Señora dueña del tabaco verás ofreciéndose*, acrílico sobre papel amate, 47,2"x95,3", José Bedia, 2017. Artmajeur. Fuente: <https://www.artmajeur.com/en/jose-bedia/artworks/11995841/senora-duena-del-tabaco>.



**Imagen 21.** *La Jungla*, óleo sobre papel montado sobre tela, 239,4x229,9cm, Wifredo Lam, 1943. Colección Museo de Arte Moderno (MOMA), Nueva York.. Fuente: <https://artishockrevista.com/2015/10/29/pompidou-dedica-gran-retrospectiva-wifredo-lam/>. **Imagen 22.** *Animal y madre*, , xilografía y serigrafía, soporte: papel velin arches 300g., edición de 30, 199x199cm, José Bedia, 2019. Colección Moisés Valdés Gallery.. Fuente: <https://moisesvaldes.com/es/obra/jose-bedia-animal-y-madre-diptico-2019/>

Dichas visiones picassianas *la construcción biomórfica como imagen de la transmutación* (Krauss, 2015) (un estilo particular) sobre la estructura visual de los contemporáneos, es, siendo enfáticos, una influencia tácita en la obra bediana. Esto no es más que la mirada que transforma la concepción de las formas y los objetos en el espacio. Además, Bedia toma prestado “motivos” de la obra de Lam (“las tijeras” son un buen ejemplo) siendo, en ambos casos, incorporaciones a la nomenclatura de la temática afrocubana; como espacio atrayente de “lo compuesto” en sus trabajos de la imagen. Las imágenes también pueden ser gemelas cuando Picasso pinta, diría Krauss, porque una puede ser estilísticamente igual a la otra (en cuanto a la forma en que la imagen surge) aunque no siempre podemos obtener el mismo carácter. Es aquí donde también el trabajo de la imagen se insinúa gemelar a los procesos en los que la obra de Bedia se inserta. Los objetos cicládicos, africanos o ibéricos están constituidos por una iconografía, que establece sobre la base de un “estilo particular” diferentes caracteres, no en forma sino en contenidos. La forma en sí, que es aquella a la que remite el estilo, subraya fragmentos; no sentidos literarios a la lectura de la imagen. Cuando una cosa se convierte en otra u otra está en otra es cuando Picasso demuestra que ha entendido de qué se trata cuando los objetos no solo tienen una forma iconográfica, sino iconológica. Bedia, por ejemplo, acentúa este carácter, en su caso, al igual que Lam, hay un previo conocimiento de esos contenidos. La conciencia sobre la forma y el contenido asumen un juego constante con la idea del espacio.



**Imagen 23.** *Ídolo cicládico*, Arte cicládico (municipio de Senorbi, Cerdeña), resina, 42x12,5x6cm, 4200-3900 A.C. Museo de Clagari. Fuente: <https://semarte.com/es/venus-del-paleolitico/977-idolo-masculino-cicladico-variedad-de-dokathismata.html>.  
**Imagen 24.** *Cabeza Masculina*, Cultura Ibérica, Terracota, S. III-II A.C. Museo Arqueológico de Yecla Cayetano de Mergelina, Murcia, España. Fuente: <https://museoarqueologicodeyecla.org/2012/11/los-exvotos-del-cerro-de-los-santos-arte-y-religion/>.  
**Imagen 25.** *Pensador*, Cultura NOK, Nigéria, terracota. Museo de Arte Africano Arellano Alonso, Sala de Renacimiento. Universidad de Valladolid. Donación: Alberto Jiménez-Arellano Alonso. S. V A.C.-V D.C. Fuente: <https://artsandculture.google.com/entity/g11bwf2wntq?hl=es> **Imagen 26.** *Retrato de Gertrude Stein*, óleo sobre lienzo, 100x81cm, Pablo Picasso, 1906. Metropolitan Art Museum, Nueva York. Fuente: <https://www.lacamara.de/arte.com/2020/02/retrato-de-gertrude-stein.html>. **Imagen 27.** *Las novias*, óleo sobre lienzo, Wifredo Lam, 1944. Cortesía de Cernuda Arte. Fuente: <https://cubanartnews.org/es/2010/12/02/lienzo-de-wifredo-lam-alcanza-nuevo-record-en-art-basel-miami-beach/>. **Imagen 28.** *Ngũn (jabali)*, acrílico sobre lienzo, 71"x85", José Bedía, 2018. Colección Particular. Fuente: <https://www.latinamericamasters.com/es/artistas/jose-bedia>.

Muchos especialistas sugieren que el *Retrato de Gertrude Stein* (imagen 26), pintado por Picasso con una composición facial como una máscara, donde los ojos se extienden como almendras y resultan desiguales, es el preámbulo que materializaría al Cubismo y el momento en el que existe un viraje en su estilo. A este momento se le ha atribuido otro histórico, dado por una circunstancia de viaje que Picasso realizó al municipio de Gosol, en la provincia de Lérida, quedándose un tiempo en la comarca llamada Berguedá (mayo-agosto, 1906). En la misma temporada el Museo del Louvre en París, exhibiría Arte Ibérico y Picasso estuvo allí. Tales revelarían el alumbramiento, lo que puede ser análogo a lo que en la tragedia griega se reconoce como “La Máquina de Dios”, ese momento en que se encuentra el camino o la solución una vez que todo resultaba imposible.[57]

Así también pensó Georges Braque, que no le interesaba partir de ningún objeto sino el camino hacia él, para tener una especie de revelación. En 1909 los fragmentos de ciertas cosas se pueden distinguir en sus cuadros y desde 1911 el uso de letras y números es habitual en sus obras. Si bien existen multiplicidad de precedentes en el uso de la letra o la palabra en el arte, es el número un agregado sustancial en ciertos trabajos de la obra bediana, es importante resaltar en este periodo el cambio de pensamiento en el que insistimos y hacemos referencia. Para Braque:

Eran formas en las que no se podía cambiar nada; las letras, puesto que son planas, se encuentran fuera del espacio y por su presencia en un cuadro se podía distinguir los objetos que estaban fuera del espacio de aquellos que estaban afuera (Hess, 1994, p. 96).



La importancia que Bedia le da al espacio está dada por lo que a principios del siglo XX sucedería en Francia, Rusia y Holanda. A esto, Rosalind Krauss lo ha denominado “emblema moderno”, en cuanto al universo de lo visual. Este emblema es la aparición de “la retícula” en discordia a lo narrativo y superando la barrera del discurso, dando lugar, única y exclusivamente, a la visualidad. Para esta autora, esta es la puerta clausurada que las artes visuales le imponen a las palabras o lo literario, para decirles que si quieren pertenecer a su mundo solo serán parte de la imagen como lo visual, porque lo visual para el arte moderno no cuenta historias y esto coincide con la Iconología Crítica y la nomenclatura mitchelliana sobre los tipos de imágenes, dándole un carácter de imagen a lo verbal, ubicándolo como un fragmento de la imagen y no como relación narrativa:

En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por al extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética (...) la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular (...) al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte (Krauss, 2015, p. 27-28).

La retícula tiene sus antecedentes en los estudios realizados en el siglo XV y XVI sobre el asunto de la perspectiva[58], que al mismo tiempo miró hacia el escorzo griego, la pintura del periodo helenístico con sus detonantes de profundidad, pudiera decirse que los trampantojos pompeyanos y en aquellas lógicas compositivas de la pintura bizantina, en Constantinopla, donde podía visualizarse el trabajo sesgado de la luz y la sombra en los rostros y principios de la colocación de cuerpos en escorzo:

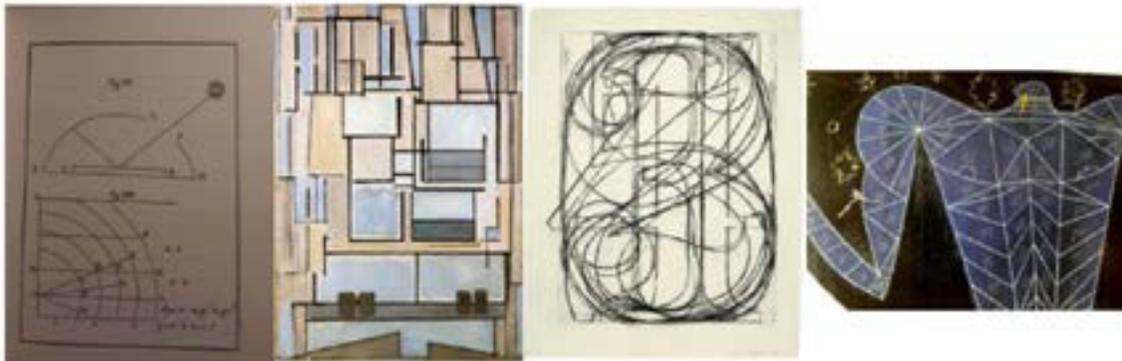
Al final de las Antigüedad, y en relación con el aumento de las influencias orientales (cuya aparición naturalmente no es causa, sino síntoma e instrumento de la nueva evolución), empieza a disgregarse el cerrado espacio interior y el paisaje libremente configurado en profundidad, la aparente sucesión de figuras cede el paso a la superposición y contigüidad, los diversos elementos del cuadro, fuesen figuras, edificaciones o motivos paisajísticos (...) el mosaico de Abraham en San Vital de Ravena (...) los bordes del cuadro como un mero “cuadro de ventana” deben ahora adaptarse a la curva (Panofsky, 2010, p. 30).

Aunque Krauss aclare que no es lo mismo, se pudiera pensar que la idea de “organización en el espacio” es análoga a lo que la retícula y la perspectiva pretenden. En ese sentido, los estudios sobre la realidad y su representación son un antecedente de lo que la retícula moderna sopesa, “proyectar la superficie de la pintura en sí” (Krauss, 2015), a pesar de que sea una discordancia a la proyección en la imagen pintada de un determinado espacio tal y como referimos la realidad.



Por tanto, es la retícula un proceso que deviene de la mirada transcultural, en cuanto a que las búsquedas representacionales de oriente crearon sobre la superficie pictórica un andamio que permitió colocar las cosas en el espacio en la pintura europea; como si el espacio tuviese dimensiones, es decir, las dimensiones que el ojo humano percibe como planos, y que fueron correspondientes a la perspectiva científica renacentista sobre la capacidad humana de crear las cosas sobre la superficie terrestre. Es la retícula además parte de los estudios sobre la percepción en el siglo XIX que en párrafos anteriores han sido mencionados, puesto que los textos enfocados a la óptica fisiológica venían explicados en el formato de retículas (las retículas cromáticas):

La retícula se convertía en una matriz de conocimiento. Por su propia abstracción, la retícula expresaba una de las leyes básicas del conocimiento-la separación de la pantalla perceptiva respecto a la del mundo “real”-por todo ello no es extraño que la retícula-como emblema de la infraestructura de la visión-se convirtiera en un rastro cada vez más recurrente y visible de la pintura neoimpresionistas, a medida que Seurat, Signac, Cross y Luce avanzaban en sus estudios de óptica fisiológica. Del mismo modo, cuanto más profundizaban en este campo, más abstracto se hacía su arte, hasta el punto de que, como señaló el crítico Félix Fénéon, en referencia a la obra de Seurat, la ciencia comenzó a ceder el paso a su contrario, es decir al simbolismo (Krauss, 2015, p. 34).



**Imagen 29.** Lámina sobre estudios de pintura, Leonardo da Vinci. Fuente: (da Vinci, 2011, p. 93). **Imagen 30.** Composición No. 9, Fachada Azul, óleo sobre lienzo, 95,2x67,6cm, Piet Mondrian, 1913/14. Fundación Beyeler, Basilea, Suiza. Fuente: <https://www.freeart.com/gallery/m/mondrian/mondrian38.html> **Imagen 31.** 0 al 9, carboncillo sobre papel, Jasper Johns, 1961. Colección del artista. Fuente: <https://www.sfrate.com/art/article/jasper-johns-review-SEMOMA-s-broad-strokes-4003943.php> **Imagen 32.** Apuesta imposible (fragmento), acrílico sobre tela, 179x369,6cm, José Bedía, 2004. Gary Nader Fine Art Coral Gables. Fuente: Pascual Castillo, Omar. (2007). José Bedía obra, 1978-2006. (P. 169).

La integración de los fragmentos en la imagen como protagonistas, al decir de Matisse muy lejos de la unidad, permiten establecer la importante relación de las cosas en el espacio sin que una esté supeditada a la otra, sino como refuerzo del propio trabajo de la imagen. los simbolistas entendieron lo reticular como el espacio donde la cultura es un Image, aparecen por tanto, de forma recurrente, las ventanas en el trabajo de la imagen, donde se visualiza algo diferente a



lo que la ventana permitía con la perspectiva, la tridimensionalidad es lo que menos importa, porque la pintura no se trata de lo matemático, la ventana debe darnos la duplicidad, el reflejo de otra mirada. La aparición de lo simbólico, que es un concepto más apegado a lo primigenio, lo originario, la mundividencia cultural. En este tenor la imagen bediana fundamenta sus criterios visuales, fuera de todo proceso narrativo. Bedia, a veces, reconfigura el trabajo del espacio africano, mesoamericano o Kiowa a partir del motivo de la cruz griega.

Ningún pintor occidental ignora el poder simbólico de la configuración cruciforme y la caja de Pandora de referencias espirituales que se abre cada vez que emplea dicha configuración (Krauss, 2015, p. 29).

Por otra parte, en Braque se reconoce que la transculturación lo lleva a pensar otras posibles realidades:

Por supuesto que estamos muy lejos del Renacimiento. Cézanne nos liberó de él. Nos abrió los ojos. Hemos descubierto a los primitivos, los anteriores al Renacimiento. Al principio sentí desconfianza. Pero un día comprendí repentinamente ese hecho fundamental. Las cosas en sí no existen: solo existen las relaciones. Un primitivo no es lo mismo para un hombre del Renacimiento que para nosotros (Hess, 1994, p. 98).

Habría que decir que los cubistas no vieron el objeto como una entidad compacta que posee aristas y diseños, al que se le colocan elementos identificables con el propio objeto; sino el objeto que es mirado, al modo de mirar el defecto en la cerámica japonesa como la belleza del objeto, y, por tanto, en su comportamiento descontrolado, como si el objeto fuera una entidad viva, que razona sobre su propia forma. El hecho de que la pieza sea única no radica en su originalidad sino en su propia relación con el azar. El objeto cubista será entonces visto en posibles fracturas, tanto en lo que acentúa como en lo que transita. Ya Cézanne lo había hecho cuando sus naturalezas muertas procuraron ser superposiciones cristalinas y yuxtaposiciones en ley de continuidad. La obviedad del objeto es en cuanto a su *Image*. La desintegración del objeto es su propia integración. Como se comprende entonces, son variados los factores que influyen en el acontecer de las miradas que hará fundamentalmente el arte hacia otras manifestaciones, que poco importaban si eran artísticas o no, al menos no a los artistas. Tal mirada, como se ha mencionado, no solo trajo la reflexión crítica de Einstein, sino la posibilidad de que el arte contemporáneo y sobre todo aquel desarrollado en Latinoamérica mirara con ojos de antropólogo, etnógrafo o arqueólogo el objeto y todo lo que sucede antes, durante y después con ese objeto.

El trabajo con el concepto de “lo originario” ha tenido distintas variantes; contemporáneamente, artistas caribeños muestran formas muy particulares en las que establecen sus discursos transculturados, de los más emblemáticos es el dominicano Marcos Lora Read. El artista isleño,



en 1991 y en una contrapropuesta a la celebración de lo que históricamente se conoce como “El Descubrimiento de América”, realizó una obra titulada *Cinco car-rosas para la historia* (imagen 33). Con esta pieza participa en la Bienal de La Habana de ese mismo año. ¿Con que trabaja Lora Read?, ¿cuáles son los aspectos originarios?, ¿cuáles son los aspectos transculturales? Read plantea desde la instalación cinco canoas, así eran dichas las embarcaciones de los llamados taínos, considerados de los más importantes dentro de la cultura originaria caribeña, al menos en sus ámbitos de influencia, sobre todo de tipo cultural, aunque también se les ha reconocido la cultura de mayor desarrollo tecnológico, pensamiento y cosmogonía de Las Antillas.

Lora Read construye sus canoas y esto posee valor simbólico, no solo porque la elaboración artesanal es una herencia tangible en el arte contemporáneo, y del que hemos abordado sus miradas en el siglo XIX, sino porque la canoa permite comprender el avance tecnológico de esta cultura que deviene continental y se establece en esta zona del Atlántico utilizando estas embarcaciones artesanales, en las que no penetra el agua y permiten un avance por el mar basado en la fragilidad y el impulso, pero sobre todo en el trabajo en equipo: es la canoa un símbolo de lo trasatlántico, de lo original, de la perdurabilidad de la manufactura, que contradice el discurso de lo primitivo, por tanto de lo atrasado.

Lora Read se atribuye en el estudio previo de la aplicación de la técnica la conducta sugerida como el artista-investigador, el artista-científico que aborda sus producciones con metodologías alternas del arte y construye, por tanto, nuevas visualidades. La conducta contemporánea del antropólogo-artista conversa también con la idea de tributo, de homenaje a los extintos taínos. Agrega otros elementos a las canoas: ruedas (el hierro), la rosa, la espada, la palabra. Cada uno de ellos no se comporta como fragmento sino como imagen autónoma de un concepto jerárquico abordado en el sistema de la imagen: transculturación. Sus múltiples intenciones son leídas en su obra, constituidas por la propia Image, el arriba y el abajo de la colocación en el espacio de las canoas nos establecen la ida y vuelta, propia de un sistema transitorio, todo fue y vino, llegó y se regresó, y volvió a llegar, es la negación de la diferencia y la colocación sobre la pared es el contradiscurso.

Esta pieza producida para la Bienal de La Habana de 1991 consideró la disertación que entonces la Bienal habanera proponía sobre el coloniaje, ya que ese año se cumplía el quinto centenario del descubrimiento de América, como se ha mencionado anteriormente. Es por ello por lo que la palabra toma su lugar, como los otros elementos, cada uno tiene la intención de fusionar, de comprender lo tradicional y lo contemporáneo y esto no solo abarca ritos, cultura popular, sino también prácticas artesanales en la mirada del arte del Caribe. Estas prácticas se asocian a decires conceptuales. Las palabras recorren tres universos lingüísticos: indígena, español y africano: canoa, cristo y congo, son un ejemplo, en ese orden planteado, de lo que contiene la aglutinación del trabajo de la imagen, agregando el inglés como un aspecto de lo neocolonial, es por ello que el juego: car-rosas, es el juego Norteamérica-Europa.



Lo que se muestra no es el Caribe como víctima, sino el modo en que se entiende a sí mismo. Taínos, europeos y africanos han llegado por el mar, es el mar un elemento-motivo implícito en el trabajo de la imagen caribeña en las artes visuales, por su necesidad de explicarse en el entorno y la multiplicidad de objetos, creencias y palabras introducen una mirada transcultural que busca partir de algún punto. Lora Read parte de lo americano como cultura originaria, es esa su visión antropológica, su postura histórica. Es por ello por lo que su imagen fundamenta en el sistema a la canoa como el elemento primigenio, sobre el que se introducen los demás discursos. Sobre estos mismos tópicos la obra de Bedia ha configurado sus disertaciones (imagen 34), utilizando para ellos “la duplicidad bediana” o los trabajos basados en *La Gemelidad o Lo Jimagua*.



Imagen 33. *Cinco car-rozas para la historia*, Instalación, madera, Hierro y Luces Neón, 1000x500x65 cm, Marcos Lora Read, 1991. Colección: Peter Ludwig, Alemania. Exposta en Biental de la Habana, 1991. Fuente: <http://www.kyas.com/P/Marcos02.html>.



Imagen 34. *Colonial Paradise*, acrílico sobre papel, 96,5 x 126,4 cm, José Bedia, 1995. Colección Particular. Cortesía George Adams Gallery, Nueva York. La imagen fue obtenida mediante toma fotográfica por una servidora del libro (Pascual Castillo, Omar, 2007, pág. 65)

Propio es del caribeño pensar transculturalmente. Los procesos en los que convergen las culturas son apropiados desde sus fragmentos en diferentes aconteceres del ámbito cultural. Los artistas visuales cubanos no han estado lejos de esta posibilidad de aglutinamiento cultural, que es el ser implícito, puro y sólido de la transculturalidad. Por ello Bedia no traduce, sino que confronta fragmentos en el trabajo de la imagen, no sopesa ni equilibra, integra, y la imagen es una conversación fluida, didáctica. Si otras culturas son parte también de procesos transculturales, invocando con ello la no-pureza de las cosas, es para un artista visual cubano más fácil de aceptar, como si le fuese propio una intromisión y una comprensión cómoda, domesticada. Él, que se ha considerado transcultural y fragmentario, sabe, analiza y dice sobre otros lo que de ellos intuye. En esa docilidad histórica comprende los devenires de otros comportamientos culturales y transculturados, como es el de los *Plain Indians*:



El guerrero que dibujaba sus hazañas sobre pieles de búfalo o ciervo supo traspolar esa impronta casi de forma inmediata a aquellos nuevos materiales traídos por el hombre blanco del Oeste, y el uso de cuadernos, lápices y tinta se fue haciendo común entre ellos desde el principio de las guerras contra los colonos y los soldados del ejército americano, alrededor de 1860, pasando luego a las reservas durante el período inicial de éstas (desde 1870 hasta principios del siglo XX) y continuando paralelamente a éstas en las prisiones, en particular en Saint Augustine, Florida (Fort Marion), triste destino de muchos de aquellos guerreros (Bedia, 2008, p. 3).

El cambio producido en la visualidad, en el caso específico del arte cubano desde los años ochenta, perdura ratificando las respuestas diversas hacia el concepto de transculturación, que al parecer había sido entendido como fragmentos, pedazos, separados o unidos, que estiman siempre narrar alguna cosa, o presentarse en una evidente semántica, y no como una multiplicidad de aspectos al mismo tiempo, en los que no solo se distingue una nueva cultura sino una de tipo más amplia, una referida como “americanidad”. Hay ciertas coincidencias que José Manuel Noceda ha señalado:

Todos tienen en común propuestas discursivas con conceptos, temáticas y lenguajes a favor de una imagen renovadora, desplegada en términos intertextuales, de hibridación de contenidos y manifestaciones dentro de una dinámica espiritual abierta. Asimismo, problematizan la realidad y los contextos con taxonomías sustituidoras de los esquemas perceptivos de color, paisaje y folclor por los de las identidades procesuales, la acentuada complejidad en la construcción de subjetividades, la etnicidad, la marginalidad y la voluntad de operar en los dispositivos simbólicos, políticos, económicos y psicosociales, en medio de una configuración que trasciende las fronteras nacionales, regionales, hemisféricas (Pereira, 2016, p. 85) [59].

La revisión de estos aspectos, aunados a todos los acercamientos realizados en este capítulo desde el arte occidental y no-occidental (sin que estén acabados), tienen una especie de independencia, una vez que aquellos, que en su conformación cultural poseen una parte sustancial relacionada con lo diásporo, se remiten de inmediato al reconocimiento de sus trasfondos singulares para entender la producción simbólica en la que las piezas cruzan y se entrecruzan dentro de un sistema de relaciones. Estos sistemas proveyeron nuevas formas de cultura en países de América, con énfasis en Cuba. Las aportaciones de las culturas africanas, indígenas y europeas, algunas con mayor presencia, fueron revaloradas no solo por antropólogos o etnógrafos sino por los propios artistas latinoamericanos en la primera mitad del siglo XX.

### **III.2. Lo Jimagua o La Gemelidad**

La representación de gemelos o pensar el mundo desde una posibilidad dual es común en muchas culturas, desde hace miles de años. En algunos casos, los intercambios culturales son percibidos en las transiciones y trascendencia de conceptos. Coincidencias que, inevitablemente,



también hablan de lo singular, en un producto cultural totalmente transculturado, es decir, un producto nuevo. Es el caso de África, que posee aspectos sincrónicos a nivel de su pensamiento y diacrónicos en cuanto temporalidad y espacio geográfico. Igualmente se comprende en América precolombina y poscolonial. Algunos ejemplos de representación de gemelos se distinguen fuera de estas geografías mencionadas, se recuerda a: Eolo y Beoto, Rómulo y Remo, Antífora y Zeto, Heracles e Ificles, etcétera. De las iconografías que se pueden numerar es la de Hipno y Tánato, considerados hermanos gemelos, uno el sueño y el otro la muerte. La muerte es una especie de sueño eterno que se infunde con plantas y agua. Estos dioses son asociados con los cadáveres que quedan de las batallas y que deben recoger. Su iconografía muestra: alas (sienes o espalda) o antorcha invertida que casi se apaga. Las escenas recorren los mitos en los que estos gemelos son insertos: la muerte de Sarpedón (el hijo de Zeus) en la guerra de Troya, induciendo el sueño con amapolas en el río Lete o simplemente portando sus atributos. Esta forma icónica ha tenido un recorrido histórico que puede verse en coincidencias con algunas iconografías afrocubanas.

Para África, uno de los modos en los que la gemelidad se articula es a través de lo andrógino, que es la utopía de un ser consumado y es posible de ser percibido en las múltiples representaciones de culturas africanas, asentadas tanto en el occidente como en las mitologías de culturas del Congo. Todo esto parte además de conceptos que refieren a lo unificado y a lo múltiple:

La identidad de hombres, dioses y antepasados es igualmente incierta: el recíproco ir de unos a otros, única forma de existir incuba también la posibilidad de no perderse, de no confundirse los unos en los otros. Unicidad y multiplicidad no se excluyen, sino que conviven: la divinidad Legba presente entre los yoruba, los fon y los ewe, es un dios singular, una multiplicidad de divinidades personales que tienden a confundirse con los individuos mismos y es también el primer rey yoruba de la ciudad de Ketu (Bargna, 2000, p. 38).

Los estudios diversos sobre grafías africanas que forman parte de los elementos de las prácticas mágico-religiosas en Cuba, sobre todo del Palo Mayombe, han resaltado ideogramas entre los que pueden distinguirse otras representaciones de la gemelidad (figuras 1 a 4). Tanto en las culturas bakongo como en la Regla de Palo las representaciones de triángulos invertidos o líneas entrecruzadas pertenecen o son afines a la gemelidad cósmica[60]:

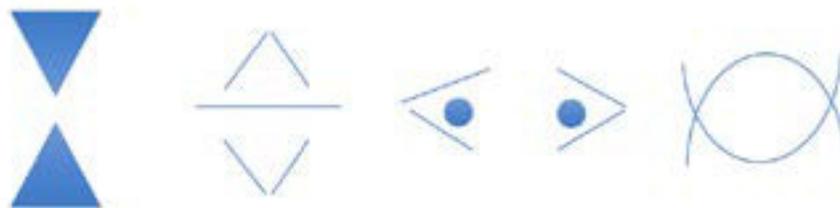


Figura 1. El triángulo invertido superior representa al Ser Humano y el inferior a los ancestros. Figura 2. Es la representación de dos mundos. Figura 3. Las V abiertas con puntos centrales definen lo femenino (izquierda) y lo masculino (derecha). Figura 4. Los campos unidos del cuerpo físico y espiritual. Fuente: Elaboración propia. Inspirada en información obtenida del libro de Martínez-Ruiz (2012).



Otro elemento de duplicidad son los niños, en África se sospechan venidos de otro sitio que se encuentra en la mediación entre el mundo de los muertos y el de los vivos (espíritus-seres humanos) y por lo tanto su papel no está esclarecido y se encuentra en un proceso de definición. Este razonamiento parte del comportamiento común de los infantes, ya que no caminan bien, se caen a cada rato, poseen incapacidad para hablar y diría Bargna tienen una “oscura vocalización”. Las anteriores referencias indican el simbolismo de su estado ambivalente: “Los niños son aún-no-vivos” (Bargna, 2000, p. 30), para pertenecer a la sociedad donde se encuentran deben adquirir “lo humano” y perder su fase desequilibrada a partir de procesos iniciáticos. Estos procesos los humanizarán para poseer la madurez que se obtiene al perder la condición de niño, que es para África una condición de “transitorios misteriosos” o “muertos-vivos”.

Dentro de la cultura yoruba, Changó es una figura importante para considerar esta relación del pensamiento con una determinada clasificación de gemelidad, ya que al mismo se le atribuye la paternidad de los Orichas gemelos, que en lengua yoruba se les conoce como Ibeyis, que algunos Patakies y demás fuentes bibliográficas refieren a que fueron engendrados por Ochún, otras por Oyá y otras por Yemayá. Para algunas culturas, los gemelos quedan excluidos de la condición de ser ancestros. En ciertos casos, donde el nacimiento de gemelos es considerado un peligro, una total fatalidad, en tiempos más remotos eran asesinados o en ciertas circunstancias abandonados en la selva, porque ahí se creía que era su origen o su proceder[61].

Para los yoruba ewe y fon esto ha cambiado considerablemente y han agregado la construcción de esculturas que remiten a este culto. En la actualidad estas culturas han modificado el culto, considerando el nacimiento de gemelos como algo de buena suerte, aunque aún se percibe algo de temor con el nacimiento, como si el pasado jamás se hubiera ido, de ahí que se realicen algunos rituales alrededor de su devenir al mundo que nos remiten a este miedo ancestral. Bargna (2000), volviendo sobre el tema, refiere:

El status excepcional de los gemelos se expresa escultóricamente en la presencia simultánea de elementos opuestos: junto a las reducidas dimensiones, que evidencian su condición de niños, encontramos caracteres sexuales, marcas faciales y peinados de adulto; el hecho mismo de haber sido tallados autónomamente, sin la madre, contribuye a subrayar su carácter extraordinario (p. 31).

Los yoruba creen que la tierra tiene cuatro ángulos fijos que se comparan a cuatro puertas por las cuales llegan los vientos, las deidades y los espíritus sobrenaturales. Por lo tanto, el cuatro es un número significativo, símbolo de la feminidad y del sol. El tablero de adivinación del sistema Ifá posee cuatro ornamentos que simbolizan los cuatro puntos cardinales en los que asienta el pensamiento de esta cultura. Este sistema tiene relación con el que han llamado el primer profeta, de nombre Orula u Orunmila, enviado por Olodumare a finalizar los nacimientos, los decesos y el desarrollo de los seres humanos y otras especies. Cuando Olodumare creó el



universo, Orula estaba ahí como testigo. Es un gran curador, quien ignore sus consejos puede sufrir los avatares producidos por Eshu, el Oricha mediador. Es Orula el dueño de los oráculos por excelencia, es el intérprete de Ifá y a través de los secretos de Ifá revela el futuro. Esta forma de adivinación conoce 256 formas, es decir: 4 a la enésima potencia, y esto es válido tanto en África como en Cuba. El arte yoruba tiene un carácter abierto, por ejemplo, en los sistemas de adivinación (aunque regido por normas) asume un carácter efímero en cuanto a la escritura y sus soportes. Ejemplo: la escritura sobre arena, que en su carácter profético no deja huellas al no conservarse en archivos, lo cual permite la posibilidad de ir renovando el pasado continuamente. Se puede decir que el presente va modelando el pasado.

Lo que podemos llamar el sentido de las relaciones en la cultura yoruba puede irse describiendo desde su arte. En cuanto a las estatuas para altares yoruba, *Egba*. Iván Bargna (2000) refiere que:

La vida de relación entre los yoruba se convierte en un tema artístico explícito con la creación de grupos escultóricos. Lo que se celebra en este caso es la maternidad (con un niño en el pecho y otro a la espalda) con probable referencia a la diosa de la tierra Odudua. La importancia simbólica dispone jerárquicamente las figuras, tanto en su colocación como en sus proporciones relativas: mientras la madre destaca en el centro en posición sentada, las figuras de los oficiantes, aun exhibiendo caracteres adultos (los pechos en la mujer, el espantamoscas de la cabeza en el hombre) son de dimensiones parecidas a las de los niños. Colocadas lateralmente, de pie y con simétrica oblicuidad que hace converger la atención al centro, denuncian su status de dependencia filial (p. 48).

Se puede decir que este grupo escultural y su contenido simbólico se encuentra en relación con las máscaras *Gelede* de la sociedad *Gelede* yoruba. Estas máscaras suelen coronarse con un pájaro que es símbolo de la madre, la única que tiene la facultad de volar. En la actualidad estas máscaras yuxtaponen simbólicamente el pájaro (madre) con un avión, aludiendo a los poderes de los colonos, creando una relación con el uso del poder alentado hacia el bien (símbolo otra vez de la madre). Otra relación es con la arquitectura. Las verandas, construidas para los palacios reales, específicamente las del Palacio Real Yoruba de *Ogoga*, Nigeria, poseen la misma disposición espacial. En este caso refiere al dios sentado, a sus pies las figuras de los servidores, en la espalda, de pie, más alta que todos se encuentra la primera mujer. A los lados se hallan dos figuras que los observan: la reina por un lado y una figura ecuestre por el otro. Sobre la corona del rey se posa un pájaro, símbolo del poder femenino que es, como ya se ha dicho, el poder de las madres, un poder que se ejerce superior al masculino.

Uno de los conceptos que Iván Bargna (2000) utiliza para acercarnos a este comportamiento del pensamiento africano es el que refiere a una oposición o dualidad complementaria. Lo explica diciendo: “Masculino-Femenino [...] base de muchas mitologías y cosmologías de la



organización social y del arte de los pueblos africanos” (p. 19). Un modo de ver esta oposición o dualidad complementaria es en los *Fang* de Camerún, para los integrantes de esta cultura el lugar de la actividad masculina es una selva fría e inhóspita, en cambio la aldea, considerado el ámbito caliente, es el de las actividades femeninas.

Bargna (2000) apoya este pensamiento de opuestos complementarios reafirmando que: “El cosmos se construye así sobre la base de un orden binario, que procede por parejas, y cuyos miembros son distintos pero similares, ambivalentes, hallando lo opuesto en su propio interior” (p. 19). En este caso también es posible mencionar al yoruba, que consideran que la vida surge de lo discontinuo y del retorno, como también de la combinación entre el *emi* y el *ori*: “[...] emi, el sopló vital que anima al hombre y lo abandona con la muerte y *ori*, la cabeza, sede del destino y de la inteligencia personal” (Bargna, 2000, p. 38). Bargna reafirma que esto es una “exterioridad interior”. La representación de esto se hace a través de una calabaza cortada a la mitad. Esta calabaza es la representación del mundo. La parte que hace de recipiente es considerada la tierra (*Aye*) y la tapa, el cielo (*Orun*), la posibilidad de la vida corre precisamente a lo largo de la abertura, el corte que los separa y los une. La simbología de esta representación consiste en mostrar la participación de todos en el contexto de las relaciones, de la parte en el todo, esa parte que también persiste en su propia individualidad.

Es en los propios yoruba donde la representación dual puede ser vista en los Orichas Ifá y Eshu, ambos son las figuras más importantes en el sistema de adivinación Ifá. Se puede entender también lo opuesto complementario a través del significado de Ifá, ya que este es el que posibilita el orden del mundo y Eshu el que se responsabiliza del desorden. El desorden para el yoruba es el que provee el cambio. Otra forma de ejemplificarlo es con la representación simbólica de los platos cabalísticos yoruba (llamados *opon Ifá*) o tableros de adivinación. La iconografía que se muestra en ellos refiere el orden y el desorden existente en el mundo. Existe una relación, que Bargna llama “bifocal”, entre elementos de tipo figurativos y abstractos. Esta relación no se establece de manera continua, ya que es una forma de conceptualizar la autonomía de las fuerzas. Estos tableros poseen formas cuadrangulares y circulares que tienen correspondencia con las reglas y con las demarcaciones de esas fuerzas. Dichas limitaciones aluden a la imposibilidad de la transgresión que también es simbolizada entre el centro y el marco (cuadrado-círculo). Esto es una reciprocidad inevitable que transita desde lo visible a lo invisible y viceversa: “El esfuerzo se dirige a la potencialización de la síntesis, a la integración de las partes, a la anexión de espacios externos; la búsqueda de un acuerdo y un equilibrio [...]” (Bargna, 2000, p. 39).

Entre la población yoruba existe un alto índice de nacimiento de gemelos y esto supera a los nacimientos de este tipo existentes en porcentaje total de países y comunidades. Existen representaciones de estos a modo de estatuillas que reflejan el culto a los gemelos, antaño mal aceptados por esta cultura, anteriormente se les daba muerte como ya se ha comentado, pero el



cambio de creencias hizo que se les habilitase un culto propio y se les considere hijos de Changó (Bargna, 2000). El pueblo yoruba considera que los gemelos poseen un alma inmortal, por ello se construían unas figuras tradicionales de madera, *Ibeyis*, que se realizaban después de la muerte de un gemelo, estas figuras también se conocen como *Ere Ibeji*, la misma actúa como un contenedor para esta alma. En la actualidad estas estatuillas son sustituidas por muñecos de plástico occidental. En Cuba sus representaciones varían en materiales: yeso, tela, madera, etcétera, en cualquier caso, pueden ser vistas en los altares, en venta en tiendas que comercian artículos religiosos, así como souvenirs. La falta de artistas tradicionales actualmente ha dado paso a este cambio de la forma, aunque la práctica persiste (Bargna, 2000) [62].

Otras figuras representativas del arte yoruba son las *Eshu*, *Ogo Elegba*. Su representación es varón-hembra, son figuras en pareja que generalmente están cubiertas de collares de cauri y otros elementos simbólicos como calabazas o metal. Cubrir el cuerpo representa la ambigüedad con la que se maneja este Oricha que posee el poder de la mediación entre los opuestos. Los collares de cauri con su ruido y movimiento durante las danzas aluden al mundo de los extremos. El color blanco se opone al negro en las esculturas de Eshu, porque Eshu es tan negro como blanco. Es una cosa y la otra, es su estado natural de incertidumbre (Bargna, 2000).

Angelina Pollack Eltz, en su artículo “El culto de los gemelos en África Occidental y en las Américas”, dentro de la *Revista Del Caribe*, en el número 12, de 1988, hace un recorrido sobre distintas significaciones de este culto, y coloca no solamente las características de su rito, los atributos, sino su determinación histórica. El culto a los gemelos es común en muchas partes de América, sobre todo en los descendientes de los esclavos negros. Al parecer, el nacimiento de gemelos tiene cierta magia y conlleva la buena suerte. Por el contrario, hay que tenerlos felices, porque si no pueden traer la muerte y la enfermedad. Se efectúan rituales no solo hacia dos nacidos, sino ante la muerte de uno de ellos, ya que se considera que el espíritu del fallecido es tan peligroso que puede arrastrar al vivo. Los gemelos se consideran espíritus ambivalentes. Pollack-Eltz realizó trabajo de campo en la región de Nigeria, Dahomey y en varios lugares de América sobre este tema. Con este trabajo demuestra cómo el culto a los gemelos ha ido cambiando en el transcurso del tiempo[63].

Con relación a los yoruba, las mujeres que han perdido uno de los gemelos o ambos acostumbra a llevar en una especie de cinturón una o dos figuras antropomorfas, talladas en madera. Esta figura sirve de protección y debe recibir los mismos regalos que el vivo. Si el vivo obtiene ropas, el muñeco será igualmente vestido. El nacimiento de gemelos en esta cultura es motivo de una gran fiesta. A los gemelos se les conoce con el nombre de *Toiwo* y *Kohinde*. El protector de los gemelos es la divinidad *Ibeji*, que es representada a su vez con las figuras de gemelos tallados en madera. Es obligatorio que, ante el nacimiento de gemelos, las familias monten un altar para el culto a *Ibeji*, ante el que hacen sacrificios. *Ibeji* protegerá de malas influencias y de espíritus malintencionados.



Otra de las costumbres yoruba es que, al poco tiempo del nacimiento de gemelos, la madre sale con ellos a la calle a pedir limosna, las personas están obligadas a darles algo, si no serán castigados por la deidad. Ibeji tiene su templo en las plazas de los mercados, es por eso por lo que allí, meses después, la madre lleva a sus gemelos para recibir regalos de las comerciantes. El animal sagrado de los gemelos es un mono llamado Edun, Edun Dudu o Edun Orikun. Este mono siempre pare dos cachorros, de ahí su relación simbólica. Al ser sagrado, está prohibido el consumo de la carne de este por parte de los gemelos y sus padres. Los gemelos, finalmente, para la cultura yoruba son la representación del equilibrio y señal de buen augurio para cualquier familia.

Por otro lado, en la región de Dahomey se encuentran los ewe-fon. La deidad de los gemelos es conocida como Hoho, los gemelos son así llamados Hoho-vi y Hoho-no. La representación simbólica es a través de dos pozuelos, muy pequeños, de cerámica, que son unidos por una cadena. Para los ewe-fon:

[...] los gemelos provienen de la tierra de los muertos, llamada zoun. Existen cuatro zoun, que se encuentran en los cuatro puntos cardinales. Un adivinador tiene que verificar de qué zoun vienen y luego se practican sacrificios en la dirección del zoun de los gemelos (Pollack-Eltz, 1988, p. 72).

Tanto en Nigeria como en Dahomey se considera que el niño que nace después de los gemelos tiene distintas facultades y es llamado Dosu o Dosi. Los colores con los que representan a la divinidad es el rojo y el blanco.

En Ghana, los ga de la Costa de Oro, ante el nacimiento de gemelos, los padres colocan un recipiente frente a la puerta de su casa y piden limosna, también se pone otro receptáculo de madera en la parte trasera de la casa a la que le vacían ron, agua, hierbas y hachas de hierro. Ante este ritual se arrodillan no solo los padres, sino también otros gemelos y otros padres de gemelos, lavándose el rostro con este líquido. Pollack-Eltz (1988) dice, y esto es sumamente importante, para encontrar ciertas relaciones transculturadas en las prácticas tradicionales de origen africano en Cuba, que:

Los *ga* creen que los gemelos tienen relaciones mágicas con el espíritu de una vaca salvaje llamada *wuo*, y por eso cuando tienen algunos años reciben un par de cuernos de vaca. Se cree que al golpear esos cuernos y decir el nombre de una persona, esta persona enferma o muere repentinamente (p. 73).

Esta descripción justifica el atributo de los cuernos, no solo dado en las leyendas de origen yoruba, sino en las representaciones simbólicas de los gemelos en la llamada Regla de Ocha en Cuba. Estos cuernos se adornan con rayas rojas y blancas, que son los colores con los que se



representan a esta deidad. Nos comenta Eltz que esto se realiza durante una fiesta de nombre *yeleyeli*, en la que se consume ñame y se mata una cabra en casa de los gemelos. A los cuernos y al ñame se le esparce la sangre del animal, así como las herramientas que se utilizan para ambas cosas. La autora referida relaciona este culto a los gemelos con el de los cultos agrarios tan comunes en África (Pollack-Eltz, 1988). Otro tipo de ceremonias también son realizadas: comidas en su honor, baños con infusiones aromáticas, se visten de blanco, etcétera. En todos los casos, los gemelos temen a los gemelos y sus potestades mágicas.

En Angola a los gemelos se les llama *ituta* y las razones de su nacimiento son pasmosas, ya que se meten en el vientre de la madre cuando tienen deseos de vivir en la tierra por un determinado período de tiempo. En el caso de que muera un gemelo, el vivo será el que lleve la figura de madera, que recibe el nombre de *gondo*, esta figura es atendida del mismo modo que se atiende al vivo. África y el culto a los gemelos permiten comprender, como nos refiere Pollack-Eltz, que está extendido por todo África occidental y central, punto neurálgico de la diáspora a América, por lo que se acentúa su veneración de este lado del Atlántico y sus diacrónicas combinaciones.

En Haití, por ejemplo, es clara la influencia del Dahomey. Ellos llaman *Marassa* a los gemelos muertos. No hay relación con el nacimiento de gemelos, sino con la ancestralidad, basta con que en la familia haya existido un nacimiento de esta naturaleza para que se les veneren. El culto se basa en la creación de un altar en un cuarto de la casa, en el que se pueden observar las fotografías de San Cosme y San Damián, con los que se ha producido el sincretismo. Ante el altar se colocan los sacrificios. Se considera que el culto es importante porque traerá beneficios a la familia. Tanto en Dahomey como en Haití existe la tradición de colocar en los rituales platos dobles, con las mismas cantidades de comida, para que los gemelos no se molesten.

Para los haitianos es muy común hacer la distinción entre los gemelos muertos en África, a los que llaman *Marassa guiné*, y los que mueren en Haití, a los que llaman creole. Esta diferencia es importante, ya que determina el día de la fiesta, además, como nos dice Eltz (1988): “[...] los gemelos muertos tienen más facultades mágicas que los espíritus del resto de los antepasados” (p. 74). Otro detalle heredado del Dahomey en Haití es el de colocar un tercer plato si existe el nacimiento de un hijo después del de gemelos. A este tercer hijo también se le llama Dosu y posee de igual forma facultades prodigiosas.

En Brasil también se les relaciona sincréticamente a los gemelos con San Cosme y San Damián. La influencia yoruba hace llamar a los gemelos Ibeji, también suele escucharse: *Beiji Ibeji*, *Beijinho*, *Dois-dois*, *Doú o Os dos Meninos*. El culto a los Ibeyis no solo expone protección a gemelos, sino a todos los niños. La ritualidad no es idéntica en todas las regiones del Brasil con estas influencias. Un ejemplo es lo que sucede en los templos de Candomblé, de San Salvador. Los niños recorren, el 27 de septiembre, las calles con la imagen de los santos mencionados, para solicitar



limosna. Esto nos comunica, nuevamente, la influencia de las costumbres africanas heredadas en América, sobre todo la del yoruba de Nigeria.

En la región de Recife, los gemelos son asociados con San Crispín y San Cipriano. En la zona de Río de Janeiro, el color rojo y blanco son ritualísticos e igualmente suelen colocarse tres platos en alusión a un tercer personaje, que, en este caso, a diferencia de África, se considera un espíritu guardián de los gemelos. A este protector se le nombra Edou Dudu y nos recuerda al mono con el que se le compara en Nigeria a los gemelos. Es posible comprender la transculturación en viceversa, al entender, a través de Eltz, que en Cotonou, capital de Dahomey, se tiene la costumbre brasilera del *Cururu*. El *Cururu* es una fiesta a los niños que se relaciona con los Ibeyis. Esto sucede porque algunos descendientes de los negros esclavos en Brasil regresaron a África después de que la esclavitud fue abolida, y de igual manera se verá que en esa región africana se le relacione a los gemelos con San Cosme y San Damián.

Los yoruba también influenciaron en las costumbres trinitarias, allí se viste a los gemelos de forma idéntica y semanas después de su nacimiento la madre en actitud ceremonial los saca a pasear al mercado y recibe regalos, costumbre análoga a las de los yoruba nigerianos. Los regalos, por cierto, deben ser asimiles. Igualmente, si muere un gemelo se realizan sacrificios, evitando que el muerto se lleve al vivo. Los trinitarios no les conceden una divinidad a los gemelos. Las herencias tradicionales, como se observa son al nivel de las acciones prácticas. Lo mismo sucede con Venezuela, donde no existe un culto propio para ellos. Pollack-Eltz describe que entre los negros de Barlovento y en la costa central se cree que el nacimiento de gemelos es de buena suerte. Por otra parte, existen evidencias de que algunos negros brujos pintaban unos muñecos de color negro y los utilizaban para la adivinación y asuntos de brujería. Estas figuras dobles eran atadas con un cordel y contenían desde tierra de cementerio hasta alimentos. Pollack-Eltz menciona a Juan Pablo Sojo, quien en su libro *El negro y la brujería en Venezuela*, de 1959, habla de estos muñecos dobles como un culto a los jimaguas. La propia autora refiere que esto no es del todo probatorio, porque todo indica que están en relación, solamente, con actos de hechicería.

En el caso de Cuba, sí se puede decir que estamos frente a la divinidad Ibeyi. Esta toma el nombre de jimaguas y se le considera protector de los gemelos. Pueden ser representados a modo de dos ídolos atados con poderes mágicos. Estos muñecos, según refiere Eltz, se visten de rojo y se pintan de negro, se atan y se utilizan para trabajos de magia y no están en relación con San Cosme y San Damián. Al mencionar a Fernando Ortiz, el antropólogo cubano, dice que no encontró relación alguna entre los Ibeyis y los santos católicos. Para esta autora, el culto a la divinidad de los jimaguas está casi perdido, sin embargo, considera que tienen facultades mágicas y por ello se utilizan las figuras de jimaguas con cierta frecuencia, lo cual nos conduce a una contradicción. Las investigaciones realizadas por la Dra. Angelina Pollack-Eltz, de gran utilidad, permiten un panorama bastante amplio del culto a los gemelos, en un lado y otro del



Atlántico: África y América, y de paso nos acerca a algunas tradiciones en el toma y daca que se ha establecido con este culto. Sin embargo, cuando refiere que: “[...] en Cuba, los hechiceros se sirven de figuras de madera que representan a la divinidad de gemelos, para llevar a cabo ritos maléficos” (Pollack-Eltz, 1988, p. 77) o cuando afirma: “En Cuba se manipulan las figuras que representan las fuerzas mágicas de gemelos, para lograr ciertos fines” (Pollack-Eltz, 1988, p. 77) no establece una visión completa, sino muy sesgada del culto en la isla, y por lo tanto se equivoca.

A partir de investigadores especialistas en el tema y por tanto de la indagación sobre el mismo en Cuba, podemos describir que el culto a los Ibeyis en la isla no es tan sesgado como parece. Ly-dia Cabrera (1979) menciona, con relación a las reglas del Palo Mayombe: “[...] nuestros congos llaman Mpungus a espíritus superiores que equiparan a los Orichas lucumí[64] y algunos santos de nuestro santoral” (p. 128). En ese sentido es posible reconocer la presencia de las figuras de gemelos en las reglas del Palo Mayombe o Palo Congo. La propia Cabrera menciona a *Majumbo Moúngo Mpúngu, Ntala y Nsamba* como figuras análogas a los Ibeyis oro, que dentro del santoral se le relacionan con San Cosme y San Damián. El *Mpungu Centella Ndoki* posee maternidad con los santos jimaguas, del mismo modo, este *Mpungu* se relaciona con la Oricha Oyá, entendiendo que algunos Patakies describen a esta Oricha como madre de los gemelos.

A diferencia del yoruba, los congo no consideran que los gemelos tengan carácter de benignidad, se cita a Cabrera (1979) sobre este aspecto: “[...] los *Basimba Kalulu o Masa*, decía Nino de Cárdenas, que los llamaba así, “son malos por camino congo”. Sirven a las *Ngangas judías*[65] y solo respetan y obedecen a su dueño. [...]” (p. 128). De aquí se desprende otro de los problemas que surgen de los procesos transculturales y es la actitud reacia de algunos practicantes a entender los tiempos del sincretismo, en los que necesariamente se fundamentan las prácticas tradicionales cubanas de origen africano. La mayoría de los paleros con cierta edad no están de acuerdo con lo que hacen llamar mescolanza.

De los casos más curiosos es el que señala Mercedes Tania Crespo Villate en su ponencia *Legado aún presente en el Barrio Chino de La Habana*:

Algunos descendientes y personas que vivieron su infancia en el Barrio Chino nos refirieron de las celebraciones que se realizaban cada año el 27 de septiembre para festejar a Los Jimaguas, que en la religión católica se identifican como San Cosme y San Damián. Durante estas fiestas eran invitados los niños y en especial los jimaguas que residieran en el barrio. Durante el día se celebraban las fiestas chinas y por la noche era el bembé, pues en la religión africana estos jimaguas son los Ibeyes, Taewo y Kaínde, hijos de Changó y Ochún, criados por Yemayá.

En el libro de Natalia Bolívar *Los Orishas en Cuba*, la autora refiere que entre los útiles ceremoniales de los Jimaguas están las campanillas, instrumento musical tradicional chino (Crespo Villate, 2016, p. 201).



De aquí se deriva, además, un conflicto con la palabra jimagua, puesto que en la mayoría de los casos se suscribe su origen como taíno[66], pero su uso, aunque es general, es parte de los significados que se le agregan a las religiones “afrocubanas”, sobre todo en el caso de la de origen yoruba, cuando se hace referencia a los Ibeyis. La palabra jimagua es sinónima en español de gemelo o mellizo, pero parece ser mucho más específica, puesto que, dentro de la diacronía de la lengua coloquial cubana, se hace una distinción, ya que jimagua se utiliza para esos dos que no son idénticos pero que nacen a la misma vez, y gemelos se asume como iguales, sin embargo, en las prácticas de origen afro en Cuba, funciona tanto jimaguas o gemelos como la misma cosa.

Las razones que pudieran asentar a dilucidar el fenómeno de integración lingüística quizá refieran a lo que María José Rincón, quien es miembro de la Academia Dominicana de la Lengua plantea, que al ser el taíno la primera lengua con la que el conquistador se enfrenta dejó una huella más significativa, sobre todo en el área de los términos caribeños heredados al español[67]. A saber, que el mundo se presentaba con otras singularidades, y esas otras cosas no eran terminológicamente definidas puesto que no existían en el continente europeo. En ese tenor estaban tanto los comestibles, la geografía, la cosmogonía, como los fenómenos atmosféricos.

Es importante señalar que los taínos no tenían idioma escrito fonético, a decir de Osvaldo García Goyco, su lengua era de tipo nemotécnica e ideográfica. Es decir, que existen asociaciones o enlaces provistos a nivel de estancia constante en la memoria (lo nemotécnico) o que la información, por ejemplo, está en el mito (lo ideográfico); y la forma de realizar una lectura es a través de los símbolos que pueblan esculturas y petroglifos. A este autor le queda claro que los taínos estaban emparentados con los pobladores de la región del Orinoco y de otras regiones amazónicas, y que los mitemas, entiéndase los elementos invariables del mito, como es el caso del concepto dual representado en los gemelos, constituyen claros vínculos culturales (García Goyco, 2003). Rincón, por otra parte, sostiene que, en *Crónicas de Indias*, es Bartolomé de las Casas el integrador de prácticamente el 30% de los indigenismos en su escritura, refiriendo, además, que el taíno es una lengua universal porque atraviesa la isla. Lo anterior, ciertamente, es de las pocas evidencias que se poseen para conocer con propiedad las etimologías de muchos de estos términos heredados al español, y que forman parte de nuestra cotidianidad. Por poner algunos ejemplos distínganse: mamey, yuca, anón, guanábana o huracán.

La palabra huracán, por ejemplo, tan necesaria para poder definir un fenómeno atmosférico propio de esta región americana, y que ayudó en las relaciones intercomerciales y culturales entre mayas y taínos a definir lingüísticamente el mismo fenómeno, ha sido, según La Real Academia Española, un término básicamente taíno, porque los primeros escritos que refieren a dicha expresión devienen de los testimonios escritos de Pedro Mater de Anglería (1457-1526), historiador español que posee obras sobre América y la mirada del conquistador[68]. Aunque otros especialistas ubiquen otros trayectos que defienden al término como quiché (una deriva-



ción del maya), y que en esos contactos continente-isla hayan definido el “Juracán Taíno”, es más justo pensar que en los intercambios los procesos de transculturación definen un ida y vuelta, determinando en los diferentes fragmentos de la composición cultural una nueva posibilidad de nombrar las cosas, al modo en que cada cultura ve esas mismas cosas. A continuación, ejemplos de la representación iconográfica del huracán, por la cultura taína y la cultura maya. Al huracán taíno también se le conocía como Guabancex, una deidad femenina, esta idea la refuerza Fernando Ortiz, indicando que su furia podía llevar casas, árboles, todo lo que estuviese a su paso (Ortiz, 2005). El huracán taíno es mujer, y es colérica, incontrolada, airosa, al decir de Juan Manuel Guarch, un antepasado mítico de los aruacos. Dicho sea, que la correspondencia conceptual del huracán isleño y continental coincide con estructuras simbólicas de la Oricha Oyá, dentro de la cultura yoruba y afrocubana, quien es también la diosa de las tormentas y de los aires huracanados.

Se agregan otros ejemplos para establecer comparaciones que visualicen los fragmentos de los procesos transculturales, que no solo se muestran a través de la lengua, sino de otros procesos artísticos, sobre todo en la obra contemporánea de variados artistas de la isla. A dichos conceptos los podemos reconocer como culturales-localistas y pueden ser transformados no solo a nivel iconográfico, sino temático, como en el caso de Los Carpinteros. Se hace énfasis en la obra de José Bedia, nos solo porque motiva a esta investigación, sino porque en sus trabajos pueden observarse las coincidencias conceptuales de su proceso de transculturación (imágenes 35 a 38).



**Imagen 35.** *Guabancex*, Representación taína del huracán. Fuente: En Guarch Delmonte & Querejeta Barceló, 1992, p. 34. **Imagen 36.** *Representación del Huraacán maya*, Lámina en el Popol Vuh. Fuente: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/huracan-el-dios-maya-de-los-ciclones.html>. **Imagen 37.** *Huraacán*, Bronce, Los Carpinteros, 2017. Cortesía de Peter Klechmann Gallery. Fuente: <https://cubanartnews.org/es/2017/12/05/miami-art-week-arte-y-artistas-cubanos-en-las-ferias/>. **Imagen 38.** *Oyd en lo suyo*, Litografía, 44.5"x32.5", José Bedia, 1998. Robert Gumbiner Foundations Collection. Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/oy%C3%A1-en-lo-suyo-jos%C3%A9-bedia/7QFMwzHOAenATg>. Revisado el día 20 de agosto de 2020.



Los habitantes del Golfo de México y el espacio maya compartieron muchos elementos culturales con las culturas caribeñas, estos a su vez se introdujeron al resto de Mesoamérica. De ahí que, después de encuentros entre ambas culturas, sean los mayas los que ubiquen una deidad que definía las características del Juracán. Esta deidad, con la influencia terminológica taína se nombró: *Hurakán, Hurakan, Hunracán* y otras posibles acepciones: *Tohil, Bolon Tzacab y Kauil*. Definiendo resultados simbólicos en diferentes representaciones plásticas, que determinan, a partir de su lengua: Hun=uno y Racan=pierna, es decir, una sola pierna. La observación de la naturaleza, principio estético que genera la forma en la cual se conceptualiza el mundo, plantea desde ahí el fenómeno, con relación a una cola de serpiente coronada, llevando en una mano un objeto humeante, recorriendo largas distancias y caminando de cabeza apoyado en sus otras extremidades. Es posible de observarse estos elementos iconográficos en la imagen antepuesta a este párrafo. Para Fernando Ortiz las serpientes y las espirales representan movimiento y rotación. Esta es una visión indo-taína y es mesoamericana, en ambos casos hablamos de un fenómeno atmosférico relacionado con fuertes lluvias y, por ende, con aspectos de fertilidad.

Lo anterior es reforzado por estudiosos como Domingo Abreu Collado, quien en recientes fechas planteó la tesis sobre el vínculo del arte taíno y el maya. Dicho planteamiento fue expresado en la jornada científica que se efectuó en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, en el 2019. De lo mencionado, el aspecto que sugiere ser importante a esta parte de la investigación es la referencia a los gemelos, llamados por los taínos Boinayel y Márohu, quienes eran representados unidos de las manos, en un solo bloque de roca (aspecto monolítico). Fray Ramón Pané los describió: "...dos cemíes, hechos de piedra, pequeños, del tamaño de medio brazo, con las manos atadas". Por otra parte, Juan José Arrom (1975) mencionó: "...dichos cemíes son de piedra y estaban dentro de una cueva..."[69]. Obsérvese en la siguiente imagen la representación pictográfica-ideográfica de los gemelos sagrados taínos (imágenes 39 a 41).



**Imagen 39.** *Gemelos divinos taínos.* Arte Parietal. Fuente: En Pereyra, 2018. Cuevas El Pomier, República Dominicana. **Imagen 40.** *Gemelos Míticos taínos Boinayel y Márohu,* Arte Parietal. Hoyo de Sanabe, República Dominicana. Fuente: Es una captura de pantalla de la figuración de los gemelos míticos Boinayel y Márohu. Hoyo de Sanabe, Sánchez Ramirez. RD. P. 303. (García Arévalo, 2019) **Imagen 41.** *Majador Taíno,* Cultura Taíno, Arte mobiliario. Fuente: Captura de imagen de "Majador". Un majador era utilizado para pulverizar las plantas que se esnifaban o inhalaban en el rito de la Cohoba. La representación de dos cabezas antropomorfas en los objetos taínos se asocia al mito de los gemelos divinos. Aquellos que poseen la identidad animal-humano se asumen como ambivalentes entre la vida y la muerte, un principio de coincidencias con el pensamiento mesoamericano. (García Arévalo, 2019)

El mito maya de los héroes gemelos Hunahpú e Ixbalanqué (imagen 42) está contado en el Popol Vuh, texto sagrado de los mayas *K'iche'* (quiché), de la zona de la actual Guatemala; escrito en la primera época colonial o temprana. De la multiplicidad de narraciones, es destacable la de los gemelos, ya que corresponde con el pensamiento mesoamericano, definido desde los años cincuenta del siglo pasado por Paul Westheim[70], como categorías estéticas definidas: vida y muerte, en "Ideas fundamentales del Arte Prehispánico en México". Para el autor de origen alemán, radicado en México, toda la producción, creación o construcción mesoamericana está atravesada por estos principios categóricos.



Imagen 42. Gemelos mayas, Ilustración del Popol Vuh. Fuente: Imagen de los gemelos sagrados mayas. [https://www.ecured.cu/lxbalanqu%C3%A9\\_e\\_Hunahp%C3%BA](https://www.ecured.cu/lxbalanqu%C3%A9_e_Hunahp%C3%BA). Revisado el día 20 de agosto de 2020.

Del mismo modo Justino Fernández fue enfático al referir que el arte mesoamericano estaba fuera de la estética occidental, porque correspondía a otro modo de pensar el mundo, por tanto, estamos obligados a detectar esos nuevos valores estéticos (Fernández, 1990). Este pensamiento enmarcado en lo cíclico establece en el concepto de los gemelos un nuevo tiempo, en cada tiempo suceden nuevas cosas, en algunos casos mueren, pero se renuevan, o bien sobreviven gracias a la astucia. La astucia es un sustantivo vinculado también con la cosmogonía yoruba, y precisamente lo plantean en sus *Ibeyis o Jimaguas*. Por otra parte, los gemelos mayas no son idénticos y sopesan la dualidad de “muerte y renacimiento”, de ahí que en un tiempo perfecto se convirtieron en Luna y Sol.

El incesante trabajo en el ámbito de la Arqueología cubana de José Manuel Guarch permite dilucidar, a partir de la labor del cronista Ramón Pané que, aunque parece dudoso o quimérico, en el panteón taíno se detectan dieciocho deidades y trece personajes y poseen representaciones iconográficas sobre variadas superficies (imagen 43). Tal es el caso de los gemelos o jimaguas y con ello acepta o se coloca teóricamente ante las relaciones conceptuales-culturales del continente y las islas[71].



**Imagen 43.** *Representación de gemelos tainos. Arte mobiliario. Cultura taína.*  
Fuente: Captura de pantalla realizada del libro mencionado en la cita. Dichas imágenes se encuentran en la p.31 y describen la representación iconográfica de los gemelos divinos y de Boinayel. Revisar el siguiente enlace.

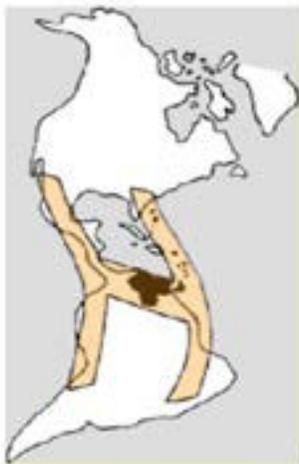
[https://issuu.com/boricuababe723/docs/mitologia\\_aborigen\\_de\\_cuba\\_deidad](https://issuu.com/boricuababe723/docs/mitologia_aborigen_de_cuba_deidad). Última consulta el 21 de agosto de 2020.

Abreu Collado asegura que los contactos entre las islas y el continente se evidencian en la representación de gemelos, no solo en sus particularidades culturales sino en “las mescolanzas”. La asociación a veces dada en Mesoamérica de gemelos y jaguares, como en el caso de la cueva que se ubica en la región de Ayastas, en Honduras, y las coincidencias con la representación de gemelos acompañados de jaguar y pájaro en la cueva Hoyo de Sanabe, en el Parque Nacional Aniana Vargas, Cotuí, República Dominicana, demuestran estos enlaces. De los casos más sobresalientes es el de “los Gemelos del Guri”, representación pictórica precolombina ubicada en el Cañón de Necuima, en las fuentes del Orinoco, Venezuela. Resultados hipotéticos resuelven que estos fueron realizados por aruacos o por caribes, y aunque parezca un punto fácil de resolver, aún es un enigma sin datar. Dicho sea, que las crónicas del padre jesuita italiano Filippo Salvatore Gilij, que trabajó como misionero a orillas del Orinoco, en el área de Venezuela, en el siglo XVIII, son muy esclarecedoras en cuanto a sus intereses en la preservación de la etnia tamanao, a pesar de no poder llevarla totalmente a cabo por la invasión de los caribes, conocidos guerreros belicosos y antropófagos de la región, y la consecuente destrucción de sus integrantes.

Las obras del padre Gilij descubren, desde la mirada del lingüista-antropólogo, la visión y representación de los mitos de zonas pegadas al Caribe. De ahí las diversas especulaciones sobre los contactos culturales en la zona y la intersección de conceptos, dados tanto en la imagen plástica como en la lingüística. El trabajo sobre el registro de la literatura oral que realiza Gilij aporta al tema de “los gemelos divinos”, que tanto ha intervenido en el pensamiento, prácticas religiosas y construcción de imágenes en el mundo contemporáneo americano, y sobre todo en



las Artes Visuales en Cuba. Realiza un registro sobre lo que escuchó contar al cacique tamanaco Yucumare, quién hablaba de Amalivaca, que es el creador de los integrantes de esta etnia, expresando que esta deidad dio forma a toda la región del Orinoco, pero no lo hizo solo, necesitó ir de la mano de su gemelo Vochi o Woki (Gilij, 1955). Para reafirmar lo anterior, la representación pictórica o petrográfica de los gemelos y específicamente de los Gemelos del Guri, Walter Dupouy, apoyándose en la teoría de la “H”, propuesta establecida por los arqueólogos y doctores estadounidenses Cornelius Osgood y George D. Howard, en la que referían, básicamente, que Venezuela se encontraba en el centro de las influencias devenidas de arriba, de abajo, y de ambos costados (imagen 44). En una amplia formación esquemática en la que fueron inevitables los cruces, dando obvios resultados transculturales. El esquema que en 1952 elaboró Dupouy ejemplifica visualmente la teoría.



**Imagen 44.** Mapa con la representación de la teoría de la “H”. Construcción realizada por Walter Dupouy en 1952. Fuente: Imagen obtenida del [sitio https://paeblosoriginarios.com/biografias/osgood.html](https://paeblosoriginarios.com/biografias/osgood.html). Revisado el día 20 de agosto de 2020.



**Imagen 45.** Petroglifo en un peñasco de “Gemelos del Guri”. Arte Parietal. Región del Orinoco, Cultura Tamanaco. Venezuela. Fuente: Una de las imágenes que representan a los Gemelos del Guri ubicada en el sitio <https://steemit.com/kr/@dgareya/los-gemelos-del-guri-el-contacto-ya-se-hizo>

A partir de este razonamiento comprende que las imágenes de los “Gemelos del Guri”, unidos en una hermandad, enlazados por lo que parece ser un cordón umbilical (imagen 45), recuerda el extendido mito de gemelos en los mayas y en el continente americano en general (Dupouy, 1952).

Un punto que revela lo que pudiéramos entender como pensamiento de relaciones, un claro síntoma de la influencia afro en las culturas del Caribe es que estos gemelos aparecen como una amalgama, pero también realizando actividades por separado. ¿Significa, acaso, que los encuentros entre aborígenes y africanos, que históricamente han sido demostrados por los trabajos, al menos en Cuba, en las minas, pudieron establecer compatibilidad en cuanto al modo de enten-



der el mundo? Recordemos que el pensamiento africano dual concibe dos al mismo tiempo, pero con distintas funciones sociales, tal es el caso también para los gemelos sagrados de la cultura taína. A decir de Fray Ramón Pané (Guarch Delmonte & Querejeta Barceló, 1992) que registra en sus crónicas la representación de gemelos, al parecer, dicho por el propio Abreu, basado en las pinturas precolombinas parietales, la condición de dicho entendimiento o simbología sobre el origen del mundo, según los taínos, se explica:

...llegaron cuatro hijos de una mujer, que se llamaba Itiba Cahubaba, todos de un vientre y gemelos; la cual mujer, habiendo muerto de parto, la abrieron y sacaron fuera los cuatro hijos...los cuatro hijos...fueron juntos a coger la calabaza de Yaya... (Pereyra, 2018)[72].

La Dra. Idalia I. Llorens en su tesis doctoral titulada Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico, a pie de página expresa que jimagua: “Es la palabra que utilizaban los taínos para nombrar a sus “gemelos divinos” adoptada por los santeros en Cuba y en Puerto Rico por la influencia de los cubanos, para denominar a los gemelos de la cultura yoruba” (Llorens Alicea, 2003, p. 184). La propia Pollack-Eltz, en su libro *Estudios antropológicos de ayer y hoy*, cuando habla de los jimaguas menciona a Ortiz y lo que dice al respecto de los Ibeyis. A través del antropólogo cubano se entiende entonces que son llamados “jimaguas” [73], tanto en Cuba como en Venezuela, en ambos países se considera a esta deidad yoruba como protectora de los gemelos (Pollack-Eltz, 2008).

En 1923, Fernando Ortiz compiló un *Catauro de cubanismos*: “(...) rimeros de cubicherías en el que acaso pueda alguien hallar materiales para más serias composiciones” (Guerrero Ruíz, Pastor Pastor, & Depestre Catony, 2002, p. 141). En la página 152 del artículo “Glosario Popular Cubano (estudio de cubanismos actuales)”, Pedro Guerrero Ruíz, Brígida Pastor Pastor y Leonardo Depestre Catony mencionan el término jimagua y refieren: “gemelos, término éste que se utiliza poco en la isla (Cuba)” [74]. Cuando uno revisa el Catauro..., no se encuentra con el término jimagua, lo que nos conduce a otra reflexión. Si Ortiz no ha considerado que el término jimagua es un cubanismo ni un indigenismo, entonces es probable que lo reconozca como un afronegrismo. En este sentido conduce a revisar su *Glosario de Afronegrismos*, un libro escrito en 1924 y que fue editado por la Imprenta Siglo XX en La Habana. En este libro Ortiz denota varias acepciones para jimagua, una de ellas dice que es de denominación topológica, porque así se les distingue a dos lomas en el término municipal de Caibarién, provincia de Santa Clara, Cuba. También refiere que jimagua es un adjetivo que se define como gemelo o mellizo. Se les aplica a las frutas que por rareza nacen unidas. Dícese por extensión a una cosa que es igual o muy parecida a la otra, especialmente si está al lado o muy próxima. Además, se aplica a las plantas que crecen pegadas entre sí o de un mismo tronco o raíz (Ortiz, 1924).



Ortiz pone en duda que el vocablo sea indio puesto que no existe demostración de tal y aclara que se usa casi siempre en Cuba, donde rara vez se oye decir “gemelo” o “mellizo”. Explica que los negros emplearon el vocablo para significar dos ídolos muy venerados en los altares de brujería afrocubana. Y al parecer, nos dice el autor, el término se ha originado en el Congo. Allí jimagua se dice *Nzimba* o *Njimba*. Tal deriva en *jima* que significa “preñez”. De modo que de *Nzimba*, mellizo o de *jima*, preñez, podremos deducir el “jimagua criollo”, que con auxilio del vocablo *akwa*, *nkwa* o *akua* que quieren decir: compañero, uno de ambos, duplicado, camarada, jimagua o ***jima + akwa*** será tanto como “compañero de preñez” y la idea quedaría totalmente expresada (Ortiz, 1924). Ante estas deducciones de Ortiz y dirigiéndonos a las definiciones actuales sobre el término jimagua, parece no haber en él ningún origen africano sino taíno. La voz *Cubanacán* (que define “lugar del centro”, en este caso, “centro de la isla”) los taínos la mencionaban constantemente porque allí se encontraba la geografía más importante de su cosmograma, es por ello por lo que el nombre Cuba haya derivado del prefijo aborigen. Siendo que Ortiz pone sobre la mesa que es una denominación de tipo topológica que establece dos lomas o mogotes en cierta región, que es precisamente Santa Clara, el centro de la isla, indicaría que los indigenismos en la lengua vernácula también tienen una relación tiempo-espacio que habría que tomar muy en cuenta.

En el artículo “Praxis y Persistencia de la Religión Taína”, de Anthony M. Stevens-Arroyo, dentro de la Revista *Anales del Caribe*, en el número 13, del año 1993-94, se da testimonio de la presencia de gemelos en la cultura taína, propia del ámbito del Caribe y que mucho ha tenido y tiene que ver con la conformación de las nuevas culturas cubanas. El propio Stevens-Arroyo (1993-94) plantea:

Las ideas sobre el exterminio de la influencia taína en las culturas caribeñas deben atemperarse con un examen más cuidadoso de la religión popular. [...] las religiones de influencia africana del Caribe pueden ser híbridos no solo del catolicismo europeo y las creencias africanas, sino también incluir aspectos de religión aborigen. Como dice Maya Deren[75]: “El indio se vengó del español a través del negro”.

Es recurrente en los significados de las deidades dentro de las religiones cubanas de origen afro asumir la clasificación indistinta de jimaguas o mellizos, en algunos casos jimaguas o gemelos. Jesús Guanche, cuando refiere al término en la Santería, establece el nombre correcto yoruba de *Ibeyis* y al describirlo solo aclara que son Orichas[76] gemelos, hijos de *Changó* y *Ochún*, aunque de la misma forma determina que en algunas leyendas orales, conocidas como Patakies se les conoce como hijos de Changó y Oyá y el nombre de ellos es Taewo y Kainde. Dentro del sincretismo con la religión católica se aglutinan con San Cosme y San Damián.

Una de las entrevistas realizadas en La Habana al Babalawo o sacerdote de Ifá, Igor Villegas Estrada, *Oddi Shangó Awori Orunmila Iwori Meyi*, expresa temas[77] con relación a los gemelos,



hace notar que dentro de la Regla de Ocha estos son llamados *Ibeyis*, y dentro del sistema de adivinación *Ifá* son conocidos como *Ibeyis oro*. Estos *Ibeyis oro* pueden ser de tres tipos de gemelos: hembra y hembra, macho y macho, hembra y macho. Muestra, asimismo, en una representación de los atributos de *Changó* (*Oricha* regidor de su cabeza), a un par de gemelos varones, que son los que han salido en su signo, colocados como hijos de *Changó y Yemayá*. La representación simbólica de los *Ibeyis oro* posee: dos muñecos de madera, una cazuelita azul y otra roja, una cazuela, un tambor y dos cuernos. La cazuelita azul hace referencia a la *Oricha Yemayá*, siendo el color azul uno de sus atributos, del mismo modo es el rojo referencia de *Changó*. La cazuela, el tambor y los cuernos son elementos representativos de una de las cualidades más sobresalientes de los gemelos, que es la inteligencia y la suspicacia (imágenes 46 a 50).



**Imagen 46 y 47.** Representación de atributos de *Changó* que pertenecen al *Babalawo Igor Villegas*. Este incluye a los *Ibeyis* o *jimaguas*. Estos se encuentran en la parte inferior acompañados de elementos que les son afines, según comenta, a través de una leyenda oral el sacerdote de Ifá. Fuente: (Captura de imagen a partir de un video, realizado de una de las distintas entrevistas realizadas el día 8 de octubre del 2017, en La Habana, Cuba, Municipio de El Cerro, en casa del *Babalawo* mencionado).



**Imagen 48, 49 y 50:** Estas imágenes corresponden a la entrevista realizada en 7 videos al Dr. Orlando Gutiérrez Boza: presidente de la Asociación *Abakuá, Awó de Ocumilá, Yatandí Bilongo en Palo Monte y Nasakó* de una potencia *Abakuá*; esto permitió obtener información sobre la historia de los *Abakuá*, la representación de los gemelos en esta Sociedad, así como otros aspectos de la Regla de Ocha y el Palo Monte, de ahí que me parece relevante evidenciar este aspecto de la investigación de campo realizada en La Habana, Cuba en octubre de 2017. Fuente: fotografías tomadas por una servidora en casa de Gutiérrez Boza. Puede observarse la representación de los *Ibeyis* en las cazuelitas roja y azul pero no solo como hijos de *Changó y Yemayá* como en el caso del *Babalawo Villegas*, sino como hijos de *Oyá*, que es representada en la olla de múltiples colores. Estos giros simbólicos son correspondientes a los signos que le son propios al practicante y que se obtienen durante el ritual y por supuesto las analogías con las leyendas o *Parakies* *yoruba* heredados en la Regla de Ocha o *Santería*.



En visita a la Casa de las Américas para revisión de bibliografía, en el artículo “La música en las festividades de origen haitiano en Cuba”, de Zobeyda Ramos Venereo, dentro de la *Revista Anales del Caribe*, en el número 11, de 1991, nos expresa aspectos relacionados a este mismo asunto del sincretismo y al tema de los gemelos o *jimaguas*. Se sabe entonces que en las tradiciones *Vudú* enraizadas en Cuba se establece la presencia de deidades compartidas o deidades nuevas. En el repertorio de bailes, cantos o toques de tambor se incluyen, dentro de esta manifestación *Vudú* en la isla, el culto a los *jimaguas* (Ramos Venereo, 1991).

Andrés Rodríguez Reyes en su artículo “Los nombres de santo en la Regla de Ocha”, dentro de la *Revista Del Caribe*, en el número 51, del 2007, menciona que las deidades de la Regla de Ocha tienen como característica diferentes caminos, que se relacionan no solo con distintas simbologías sino con sus funciones, las cuales las hacen distinguirse de todas las demás. Rodríguez Reyes dice que:

En la sociedad tradicional yoruba, la imposición del nombre al recién nacido ocupa un lugar importante en la vida de la familia. El niño yoruba puede adquirir varios nombres u *orúko*. Un tipo especial son los que están determinados por las condiciones que pueden acompañar el nacimiento. Ellos son los *orúko amutóruwa*[78] (Rodríguez Reyes, 2007).

La figura de los gemelos o los *jimaguas* son un ejemplo del tipo de los *orúko amutóruwa*. Refiere Reyes (2007) que: “[...] los hermanos gemelos adquieren un nombre distintivo con relación al orden en su nacimiento” (p. 23). Por ejemplo: en la pareja de *Taiwo y Kehinde*, el primero es el que prueba el mundo y el segundo, que es el mayor de los gemelos, se reconoce como el que viene detrás. En la pareja de *Idowú y Alabá*, el primero se conoce como el que nace después de los gemelos, y al segundo, el que nace después de *Idowú*. Entre el yoruba la ceremonia del nombre[79] a gemelas se realiza el 7mo día, y al 9no si son varones, y si son varón y hembra, al octavo (Rodríguez Reyes, 2007). En la *Revista Del Caribe*, número 27, de 1997, el propio Rodríguez Reyes, en otro artículo (“El entorno y la santería cubana”) indica que los *Orichas* habitan en las sabanas, como uno de sus entornos favoritos. En la sabana viven fundamentalmente *Elegguá*, *Echu* y los *Ibeyis*, entiéndase *jimaguas*.

El término yoruba *Ibeyis* también se puede leer en algunos autores como Luis E. Ramírez Cabrera como *Ibbeyis*. El autor mencionado agrega otras posibles interrelaciones. Se puede entender también que, aunque son hijos de *Changó y Ochún*, fueron criados por *Yemayá* y coincide con que generalmente se les denomina *Taewó y Kaindé* (Ramírez Cabrera, 2015). Ramírez Cabrera aclara que hay autores que señalan que los *jimaguas* también pueden ser hijos de *Oyá*, *Yemayá* u *Obbatalá*, y que existen más ejemplos, en los que es recurrente la presencia de esta deidad en las religiones afrocubanas. En el Palo Monte sus nombres originales son *Batonki*, *Batunke Mpangui*, *Guanalune-Lumpongueri*, *Majumbo Maungu Mpungu*, *Ntalá y Msamba*, *Basimba Kalulú-o-masa*. Entre los



Arará se les conoce como Hahovi y dentro de la versión cubana del Vudú como *Marassa* (Ramírez Cabrera, 2015).

Ramón Andrés Torres Zayas en su libro *Abakuá (de)codificación de un símbolo*, también expone la existencia de la representación de *jimaguas* dentro de esta religión afrocubana que se conocen como Aberes. El símbolo se describe como Aberiñán y Aberisún, par de mellizos albinos. Este mismo autor con relación al tema de *Lo Jimagua o La Gemelidad* en las sociedades *Abakuá* y los procesos actuales del pensamiento africano en estos comportamientos culturales en Cuba, comenta:

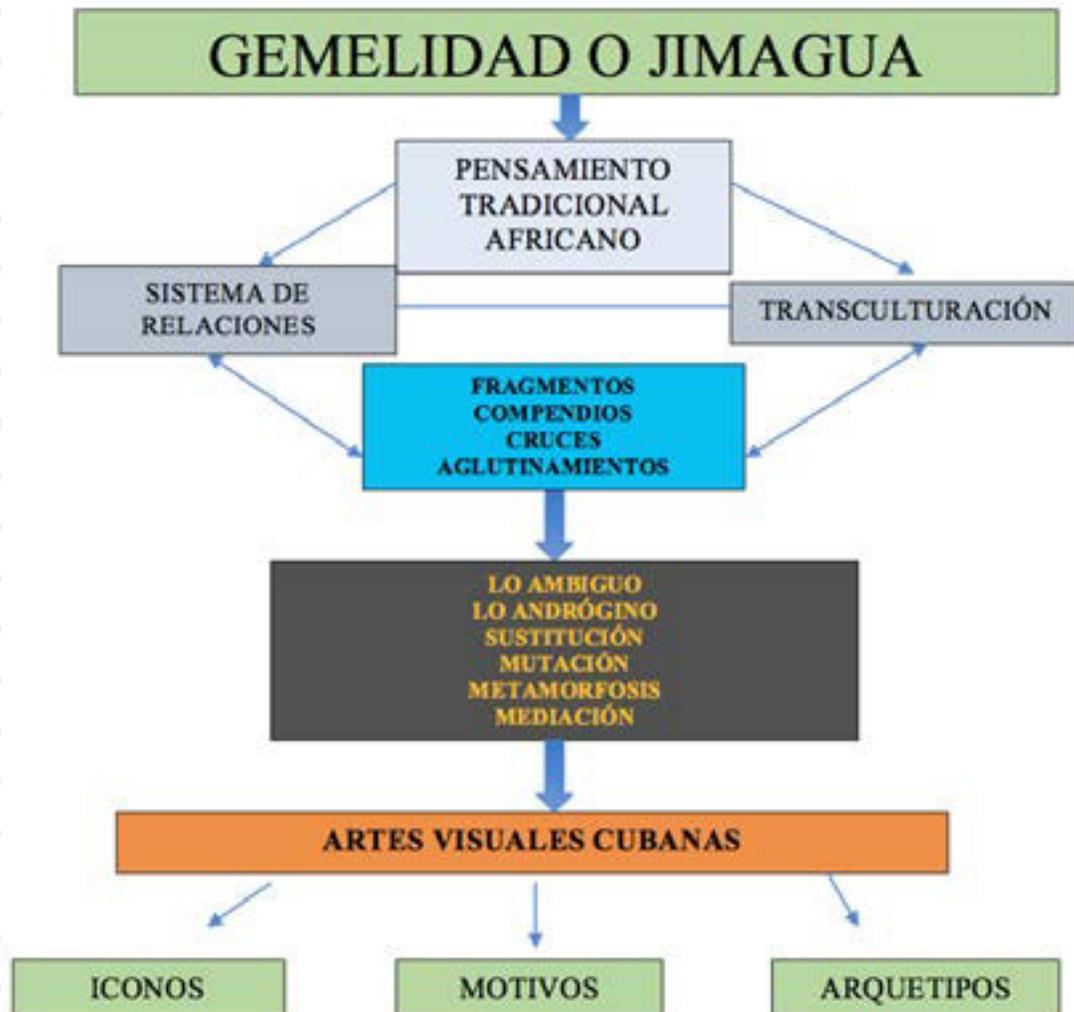
Las historias orales constituyen una “fuente viva”, son símbolos reales inequívocos y normativos de una comunidad determinada. Puede que el prestigio se lo confiera lo insólito, como es el caso de los gemelos Aberiñán y Aberisún (los jimaguas suelen ser considerados en algunas culturas prodigios de la naturaleza) [...] (Zayas, 2016, p. 102).

Hay otra razón dentro de la literatura oral que el propio autor describe como Los Ibeyes[80] y que ha formado parte de esta conexión con la palabra *jimagua*. Otros autores como Arisel Arce Burguera y Armando Ferrer Castro en su libro *El mundo de los Orishas* no significan a los Ibeyis en una cosa y otra, sino simplemente como *jimaguas*. De la misma manera procede Félix Espinosa en su libro *Ifá y la creación*, solo aclara que son Orishas menores del panteón yoruba.

Si bien *jimagua* no parece ser originaria de lengua africana alguna (salvo opinión de Ortiz), cabe destacar entonces su comportamiento globalizado dentro de la lengua popular cubana y su intromisión en cada una de las lenguas ocupadas para las distintas religiones “afrocubanas”, irrumpe en cada una de ellas sin discriminación alguna, en la mayoría de los casos con el desconocimiento de su origen indígena caribeño. El nacimiento doble, como lo vemos hasta ahora, refiere a lo ambiguo, pero también a la idea de unidad, pero de tipo combinada y por supuesto coherente, porque la metamorfosis es la esencia del pensamiento africano y la herencia clave en las diásporas. La multiplicidad que busca unificar es la intención, de ahí que se busque a partir de dos conformar múltiples posibilidades de cambios. El mundo se entiende en una atemporalidad y en un plano visible e invisible. El orden es el punto de partida o el desorden. Siempre se llega al mismo punto y no siempre se llega de la misma manera. Pollack-Eltz menciona a la figura de Paul Verger, quien en su libro *Notes sur des cultes des orisas e vedouns*, publicado en Dakar, en 1957, refería que: “[...] el culto a los gemelos representa la veneración del concepto de la dualidad cósmica” (Pollack-Eltz, 1988, p. 72). Se entiende, además, que son asociados, la mayoría de las veces, con una divinidad protectora y son todo el tiempo portador de poderes fuera de lo común. Ciertamente en los países de América Latina referidos, el culto a los gemelos prevalece, sobre todo, la persistencia de sus poderes mágicos y como forma determinada de pensamiento.



Se establece a continuación un esquema didáctico que ayude a comprender los tópicos con los que La Gemelidad o Lo Jimagua se comprende. Esto edifica ámbitos de análisis pertinentes que se han previsto hasta este momento de la investigación. Con ello será posible descifrar los entramados de la producción de imágenes en las Artes Visuales cubanas con relación a este concepto y, por ende, en la obra de José Bedia.



Esquema 2. Elaboración personal sobre los conceptos que se relacionan con *La Gemelidad o Lo Jimagua*.



La Gemelidad o Lo Jimagua es congruente con el pensamiento tradicional africano, aquel que se hereda en la conformación cultural diaspórica, basado en un sistema de relaciones. A este sistema lo constituyen: fragmentos, compendios, cruces y aglutinamientos que conforman los procesos transculturales. Algunos de estos procesos se estructuran en categorías y maneras que pueden identificarse como: lo ambiguo, lo andrógino, la sustitución, la mutación, la metamorfosis y la mediación.

Lo ambiguo es aquello que se considera incierto, una cosa o la otra, cuando identificamos animal-humano o humano-animal o cierto tipo de comportamientos. Los elementos teriantrópicos son recurrentes en el África Subsahariana y se heredan en las prácticas religiosas de carácter afro en Cuba. En representaciones como las de Eleguá, se acentúa su carácter ambiguo y lo incierto de su proceder. Lo andrógino refiere a rasgos que corresponden a ambos sexos, no como un travestismo sino como la posibilidad de ser ambos géneros. Esto es una característica recurrente en algunas deidades como Changó. Por otra parte, la sustitución es factible en religiones como la yoruba o la conga y por tanto en la Santería y el Palo Mayombe, donde un elemento puede sustituir a otro y contener todas sus cualidades, no sumando ni restando. Por ejemplo, los gemelos pueden ser representados con dos cazuelitas o un animal puede estar por una deidad. La mutación, en cambio, es correspondiente con la adquisición o variación de una forma u otro estado, en este contenido se encuentran las grafías y las firmas, que no solo transgreden materiales y superficies sino el propio ciclo del ritual, con constantes estadios de mutación efímeros e incontrolables.

El otro tópico es la metamorfosis. Carlos Jiménez (2015) dice que la metamorfosis es contraria a la mutación en la obra bediana y cita:

(...) una operación más radical: convierte al hombre en pájaro o en un ciervo o lo acopla con figuras sobrehumanas o extrahumanas, como en el caso del hombre montaña, el hombre tren o el hombre automóvil, figurados una y otra vez en los cuadros y en las poderosas instalaciones de Bedia (p. 21).

Jiménez reflexiona desde lo literario y lo cinematográfico dándole sentido a “un monstruoso insecto” (Jiménez Moreno, 2015) así como Franz Kafka planteó o como Walt Disney humaniza al Pato Donald. Es obvio que comprende que siendo Bedia practicante del Palo Mayombe o Palo Monte, la metamorfosis (que es para él también una posesión), aclara: “de una deidad”, le es factible o cómodo para comprender estos estados. Del viejo mundo rastrea los mitos de la Grecia Arcaica y todos estos aspectos que obtenían estadios que he llamado teriantrópicos, como una conducta heredada desde el arte de la Prehistoria. He definido metamorfosis con otras variaciones en la obra de Bedia. La he asociado a las renovaciones, esos estados de posesión de cuerpos, en este punto hay coincidencias con el Dr. Jiménez. Sin embargo, se agrega que en estas posesiones interviene la relación vivo-muerto y las fisonomías, personalidad y actitudes alternan y



transforman el ritual. En estas circunstancias la reflexión y representaciones sobre los ancestros, los dobles, las sombras y reflejos suelen ser comunes en el trabajo de la imagen bediana.

Por último, la mediación se comprende como lo transitorio o momentos en los que existe un componente de conexión. Las deidades mediadoras, como Eleguá o el trabajo sobre elementos intermediarios, suelen describir estos procesos. Estos modos de los que se vale la influencia del pensamiento tradicional africano en las prácticas culturales y artísticas en Cuba constituyen un catálogo de iconos, arquetipos y motivos en la visualidad plástica y forman parte de la construcción de imágenes que sobresalen en la temática afrocubana dentro de las Artes Visuales cubanas y en el trabajo de José Bedia.

---

### Notas:

[42] En estancia de investigación en La Habana en octubre del 2017, visité la casa del Dr. Guanche. En esta breve visita se conversó sobre los semblantes del término “afrocubano” y la necesidad que existe de revisar el concepto a partir del establecido por Fernando Ortiz en los años cuarenta y que es el de transculturación. Refiere con ello el Doctor que el concepto de Ortiz declara que la convergencia de variadas culturas dará como resultado el nacimiento de una nueva, a la luz de este significado no pudiera existir “lo nuevo” con la presencia de un prefijo que hable de una determinada partícula en ese proceso de convergencia cultural, de ahí que se comprenda que decir “afrocubano” refiera a que una parte de eso que se dice “cubano” solo está contenido de lo afro, y “cubano” está contenido de muchas partículas. El Dr. Guanche me indicó la lectura de un artículo suyo sobre estos temas que se había publicado recientemente en la revista Espacio Laical, el artículo se titula “El estigma del discurso colonial”, en el mismo se expresan las contradicciones históricas y conceptuales del término “afrocubanidad”. También fui citada por el propio autor al Instituto Cubano de Antropología, allí se realizó un diálogo en el que me sugirió otro tipo de encuentros, como entrevistas a practicantes de las distintas religiones de origen afro en el país y me contactó con la investigadora Yaniela Morales Cortina, del Departamento de Etnología, para que a través de ella pudiera obtener documentos que hablasen del tema de los gemelos, ya que el trabajo de investigación de dicha doctoranda es sobre la revista Anales del Caribe.

[43] Se sabe que Delacroix visitó Marruecos en 1823 junto al conde Charles de Mornay, en misión diplomática y pintó obras reveladoras de ciertas costumbres, como Abd-ar-Rahmán ibn Hisham, sultán de Marruecos, saliendo de su palacio de Mequinez rodeado de su guardia y de sus principales oficiales, que realizó no en esas fechas sino hasta 1845, cerca de quince años después de los hechos. De este trabajo existen variados bosquejos y hojas de cuadernos y muestran, en su resultado final, todo el colorido y lo que resultaba para el artista “lo pintoresco”, eso significa que el artífice francés no muestra ninguna influencia del arte islámico, pero los temas tratados por los occidentales toman rumbos multiculturales.



Muchos años después Renoir confesó que en sus diversas visitas a Argelia no pudo resistirse a las influencias recibidas por el tipo de luz y los efectos que producía en lo que se puede nombrar como multi-sombras. Sus intereses en las periferias occidentales ya venían siendo un sello en su trabajo, puesto que con anterioridad a la búsqueda de la perfección de lo que él mismo consideraba “modelo orientalista” había realizado una obra llamada Odalisca, en 1870, utilizando como modelo a una costurera francesa. Fue hasta 1881 que no visitó Argelia, y estas influencias pueden mirarse con claridad en los trabajos realizados a partir de ese mismo año, es el caso de Mujer Argelina, de 1881. A partir de ese momento se puede decir que Renoir construye con acierto el “Image orientalista” en su obra, a pesar de que las modelos eran francesas.

La influencia de Argelia también queda demostrada en la obra de Delacroix en su trabajo Mujeres de Argelia en el interior o en su aposento o apartamento (según la traducción del francés) de 1834, después de su visita al mismo país.

[44] Nacidos en 1905 los primeros, bautizados, así como “Animales Salvajes” por un crítico, después de su exposición en el Salón de otoño en París y los segundos, en Alemania, fundando la Sociedad de Artistas Die Brücke (El Puente).

[45] Se refiere en francés a “grabados japoneses”.

[46] Las primeras referencias se producen en Inglaterra con los trabajos de John Ruskin (1819-1900).

[47] De origen inglés, aunque su nombre fuera extraído de una tienda parisina, el movimiento se desparamó por toda Europa, tomando distintas denominaciones en cada país, incluyendo además variantes que marcaron la idiosincrasia de cada región. La Inglaterra victoriana es la que nos descubre los orígenes del Art Nouveau.

La gran exposición de 1851 no se celebró únicamente con el propósito de presentar nueva tecnología y promocionar el comercio, sino también para dar a conocer lo que se consideraban ejemplos de objetos bien diseñados. El nivel de la exposición fue duramente criticado por el influyente especialista en arte John Ruskin, que aborrecía los artículos de producción industrial y hacía un llamamiento a la vuelta de la artesanía, inspirado en una visión romántica de la Edad Media. El crítico influenciado por el arte gótico publicó una enorme cantidad de libros sobre literatura, pintura, arquitectura, escultura, estética y muchos otros sobre temas sociales. Las ideas de Ruskin fueron recogidas por sus discípulos y amigos, por un lado, los pintores prerrafaelistas y fundamentalmente William Morris, el cual en 1861 creó una empresa para producir el tipo de objetos que deseaba ver en todos los hogares, tendiendo, de esa manera, un puente de unión en la diferenciación entre artistas y artesanos. La empresa de Morris fue capaz de producir una gama completa de artículos para vestir el hogar con un estilo uniforme y conseguir así un efecto de armonía y de conjunto. De esta forma, estaba anticipando versatilidad del artista-artesano.

Los antecedentes relevantes del Modernismo encuentran en la figura de Morris, quien se reconoce históricamente como un artesano, impresor, poeta, escritor, activista político, pintor, diseñador y fundador del movimiento Arts and Crafts, que además estuvo estrechamente vinculado a la hermandad prerrafaelita, movimiento que rechazaba la producción industrial en las artes decorativas y la ar-



quitectura, un retornante a la artesanía medieval. Consideraba que los artesanos merecían el rango de artistas; tuvo una influencia decisiva en el pensamiento estético del siglo XIX y en los postulados plásticos del Modernismo, ya en el siglo XX.

[48] Esto se justifica, de cierta forma, con el aislamiento geográfico y temporal que en la época entre 1870 y 1890 distinguieran estos enlaces. Aunque la influencia inglesa es considerable, su peculiar expresividad no fue fácil de adaptarse al resto de Europa y al mismo tiempo el Art Nouveau continental no alcanzó tal magnitud en los artistas ingleses, es por ello que se entiende, casi como en ningún otro estilo artístico, las singularidades geográficas del Modernismo. Sin embargo, valdría la pena destacar que la influencia de la Escuela de Glasgow fue evidente en el continente, pero no del todo en Inglaterra. Se puede distinguir a cuatro ingleses como: Richard Norman Shaw, entre sus obras significativas se encuentra Cragside en Northumberland, Charles Francis Annesley Voysey, de quien puede destacarse su casa de Littleholme, Kendal, donde quedan claras las influencias de la arquitectura japonesa en el Modernismo inglés, Georges Walton, que poseía cierta conexión con Glasgow ya que trabajó con Mackintosh y su estilo puede considerarse como influido por el lenguaje formal de las Arts and Crafts.

El trabajo en conjunto con Mackintosh en el diseño y construcción de la Escuela de Glasgow es considerable y extensivo a su forma de diseñar muebles. Y por último Charles Harrison Townsend, a quien se le considera como el representante de la arquitectura Art Nouveau en Inglaterra, y lo muestra en The Bishopsgate Institute, de 1895, en Whitechapel Art Gallery, proyectada en 1895 y construida entre 1897 y 1899, en Horniman Museum, en la Church and Garden of Rest en Great Warley, donde trabajó en conjunto con William Reynolds-Stephens. En esta última, Townsend proyectó los exteriores tradicionales mientras que Reynolds-Stephens se encargó de los interiores, ambas cuestiones resueltas dentro del Art Nouveau. En todos sus trabajos existe el modelado curvo de las paredes, la asimetría en las entradas, la libertad expresiva y formal, en la que torres y aristas se redondean y crean cierta densidad neobarroca, aunque, habría que destacar que la ornamentación floral descubre y dulcifica en un claro vocabulario inglés. La distribución equilibrada de masas, líneas suaves, la colocación de los elementos florales hacen de su trabajo un ejemplo de la peculiaridad inglesa de su Modernismo anticipado y muestra sus transculturados procesos, obteniendo de ello un estilo único sin elementos aislados.

Este estilo fue un auténtico fenómeno estilístico inglés que, aunque provisionalmente se le ha llamado proto Art Nouveau, no es más que la distinción que la Historia del Arte de forma recurrente realiza, para hacer, en este caso, la diferencia con el estilo continental que surgió una o dos décadas más tarde. Haciendo también referencia a los procesos en los que la transculturalidad se enfoca, distinguiendo un producto nuevo y también procesos en los que se identifica “lo propio”.

[49] Serusier mostró la obra a sus discípulos de la Academia Julian: Maurice Denis, Pierre Bonard, Paul Ranson y Henry Gabriel Ibels y a su vez les propuso la creación de la hermandad artística de Los Nabis, término que en hebreo significa Profeta. Serusier sería no solo un artista destacado en este colectivo sino un importante teórico en su conformación conceptual. La pintura está realizada sobre la superficie plana de una caja de cerillos. Esta obra causó gran expectación en la muestra de París y el grupo Nabi acabará llamándolo “La caja mágica”.



- [50] Lo que no es fortuito tampoco en todo este devenir desde el siglo XIX en el arte son las ideas de críticos como John Ruskin, ya mencionado, quien en sus vastos escritos sobre variadas disciplinas como geología, literatura, política, arquitectura, botánica y artes continuó con el devenir del surgimiento en el siglo XVIII de la crítica de arte en Inglaterra, que tuvo relación con el de la prensa, la colocación de galerías de arte y la fundación de la Royal Academy en 1768. En la obra de Ruskin, de manera general, parece existir un conflicto entre la religión y la ciencia, esto debido a su educación religiosa tanto en el hogar como en las escuelas a las que asistió. Un caso excepcional debido a que en su tiempo el positivismo tomaba las riendas del funcionamiento dentro de la conformación de la sociedad. En este ensayo defiende el trabajo de T.J.W. Turner, el pintor inglés del romanticismo que ensalza como una de las principales ideas románticas, la desazón, el desamparo, las sensaciones del hombre frente a la naturaleza, es aquí donde conviene mirar también lo que de la imagen se ha dicho en párrafos previstos. Consecuencia por demás que se piense que Ruskin no podía más que defender a la Hermandad Prerrafaelita, esto se constata en sus recurrentes críticas enviadas al periódico The Times.
- [51] Esto refiere a que el arte es aquel que está basado en hechos y no en recetas e ilusiones, tales tesis lo colocan a Ruskin como un anti renacentista, ya que se infiere que el arte no se basa en la belleza sino en la verdad, una de tipo moral que se inscribe a la felicidad de sujetos y sociedades.
- [52] Este texto lo escribió en colaboración con Charles Morice en 1893.
- [53] Menciona Pinochet Cobos (2016) que: “Las expediciones en las colonias europeas pusieron a circular en el medio metropolitano un conjunto heterogéneo de objetos tribales, que se desplazaron entre mercados de pulgas, estudios de vanguardia y apartamentos de coleccionistas. Los artistas e intelectuales de la escena de avanzada no tardaron en interesarse en estos exóticos artefactos, lo que dio lugar a una inquietud generalizada que hoy día conocemos como primitivismo. El arte salvaje introducía la promesa de una tabula rasa desde donde reinventar no solo las formas de expresión artísticas, sino la propia identidad constreñida por la civilización. En cierto modo, la valoración del arte primitivo por parte de los artistas modernos era una forma de enfrentarse a los fundamentos de la racionalidad occidental [...]. El mundo primitivo señalaría el camino a los orígenes, el retorno a la naturaleza y a aquellos impulsos fundamentales reprimidos por el comportamiento aprendido” (p. 90).
- [54] Gombrich ha dicho que también hay un agregado a ese contexto histórico que refiere a la falta de encargos relacionados con temas que se le solicitaban a los artistas del pasado. Ante esta dificultad los artistas tuvieron la necesidad de crear temáticas.
- [55] Las leyes de la percepción son también conocidas como leyes de la Gestalt. Las más conocidas son: ley de fondo/figura (según el color que prefieras colocar como figura de inmediato el otro se convertirá en fondo. Esta ley incluye la distancia, el tamaño, la simetría y el contraste del objeto con relación al que observa). Ley de la Pregnancia (organiza e integra elementos como unidades significativas).



Ley de cierre (el cerebro rellena los espacios vacíos). Ley de la proximidad (según la aproximación a los elementos vemos más o menos grupos de cosas). Ley de continuidad (se refiere a seguir una secuencia, un patrón de continuidad). Ley de semejanza (se agrupa lo similar). Ley de la comunidad (dependiendo de la dirección de los elementos estos serán agrupados). Ley de la simetría (los objetos que tienen igual simetría serán agrupados como unidades completas).

- [56] Es Picasso también quien dice: “Si partimos de la imagen naturalista y tratamos de encontrar, por medio de continuas reducciones, la forma pura, el volumen claro sin las cosas secundarias, terminamos necesariamente en el óvalo [...] y lo inverso llegamos al retrato [...]. Encuentro que es [...] ridículo cuando queremos imponer “nuestra cultura” a otros como si elogiáramos ante un huésped nuestras papas fritas y obligáramos a comerlas a un vecino, sin preocuparnos por si le caen bien o mal” (Hess, 1994, p. 91-93).
- [57] La frase *La máquina de Dios* deviene de la locución latina *Deux Ex Machina* y a su vez del griego *Apó mēchanēs theós* y es un recurso del teatro griego y romano que consistía en la aparición sorpresiva de una maquinaria elevada por fuera del escenario que montaba a un actor, que hacía las veces de una deidad. Este recurso (no solo tecnológico) de características sublimes para la época (y por lo tanto uno de tipo estético) resultaba en una suerte de “acto milagroso”; ya que entraba en un momento en el que todo resultaba (dentro de la puesta en escena) imposible de solucionar.
- [58] Gombrich define que a Brunelleschi no solo se le reconoce como el iniciador de la arquitectura renacentista sino como el que descubre la perspectiva. Los griegos habían comprendido el escorzo y en el periodo helenístico se crea un sentido o ilusión de profundidad en la pintura, pero la perspectiva renacentista estructura su sistema sobre leyes matemáticas que permiten que los objetos vayan disminuyendo de tamaño a medida que se alejan de nosotros. Con relación a la obra de Jan Van Eyck “Los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi desarrollaron un método por medio del cual la naturaleza podía ser representada en un cuadro casi con científica actitud. Comenzaban trazando la armazón de las líneas de la perspectiva y plasmaban sobre ellas el cuerpo humano mediante sus conocimientos de la anatomía y las leyes del escorzo. Van Eyck emprendió el camino opuesto. Logró la ilusión del natural añadiendo pacientemente un detalle tras otro hasta que todo el cuadro se convirtiera en una especie de espejo del mundo visible” (Gombrich, 2009, p. 240).
- [59] Esta cita textual María de los Ángeles Pereira la menciona como de José Manuel Noceda y ha sido extraída del libro “La circulación internacional del Caribe”, en *Arte Sur*, vol.2, núm. 1, Fondo Cultural del Alba, La Habana, 2010, pp. 28-35.
- [60] Se utiliza esta combinación de palabras que son pertinentes a esta tesis, inspirada en el término que Ivan Bargna expresa: “dualidad cósmica” y el que Paul Verger en *Notes sur des cultes des orisas e vedouns*, 1957, mencionaría como “paridad gemela” citado más adelante en esta investigación.
- [61] La sospecha que rodea a los niños acerca de su oscura procedencia se acentúa en el caso de los ge-



melos. Si entre algunas poblaciones (Dogón, bamana, malinke) la calidad de gemelo se considera el principio de la perfección originaria, en muchas otras (Gourmantché, ewe, yoruba, ibo, poblaciones bantúes) el parto gemelar es tenido por un acontecimiento infausto o cargado de peligros, una supresión de la distancia necesaria entre seres opuestos: una intrusión monstruosa de la animalidad en la fecundidad femenina y por tanto, una amenaza del orden cultural o también, allí donde los gemelos son considerados hijos del cielo o de la luna, una amenaza al orden cósmico construido sobre la separación entre cielo y tierra (Bargna, 2000, p. 31).

[62] Como se ha referido, es frecuente el parto de gemelos, pero, como también nos dice Bargna (2000) con relación a este tipo de representaciones: “[...] la elevada mortandad infantil ha encontrado en tierra yoruba expresión escultórica en las figuras Ibeji. Talladas por indicación del adivino a la muerte de uno o de ambos gemelos (en este caso las estatuillas son pareja), son atendidas y veneradas por las madres que las alimentan, las visten y las lavan ritualmente, pues son depositarias del espíritu de los hijos. La falta de atenciones podría provocar su ira con consecuencias funestas. El culto de los gemelos no está, por tanto, exento de ambigüedad: si su nacimiento es celebrado como un evento afortunado y señal de prosperidad, la percepción que de ellos se tiene se resiente de antiguas convicciones en cuanto a su oscuro poder y su origen simiesco”.

[63] Las culturas afroamericanas en Brasil, Cuba y, hasta cierto punto, también en Trinidad recibieron una profunda influencia de la cultura yoruba de Nigeria [...] otra cultura de influencia, en Brasil y Haití es la damoheyana de los ewe-fon. Tanto los yorubas como los ewe-fon veneran a los espíritus de los gemelos. Entre los achanti, ga y fanti de Ghana se conoce también un culto a los gemelos [...] en Zaire y Angola sí hay cultos para los espíritus de los gemelos [...] entre la Costa de Oro y el delta del Níger [...] figura la deidad tutelar de los gemelos, que siempre es venerada en familias donde nacieron gemelos en el pasado o en la ancestralidad. (Pollack-Eltz, 1988).

[64] Cuando Cabrera nos dice lucumí, refiere que es una costumbre decirle al yoruba de esta forma. Las investigaciones de esta autora, obtenida de viejos informantes, determinan que ellos decían llamarse así, ya que desconocían el término yoruba como una denominación más pertinente.

[65] Esto se relaciona con la idea de Santo. Se confunde, según los propios paleros, a santo con Nganga, y Nganga no es santo es muerto, el espíritu de un muerto.

[66] La palabra Jumagua proviene de la lengua taína y esta a su vez ha derivado en “Jimagua”. Los Taínos denominaban así a los mogotes (especie de lomas más altas de lo normal y más que pequeñas que una montaña) ya que entre todos suele haber mucho parecido y se presentan con frecuencia en pares. En el Caribe, y fundamentalmente en Cuba, la influencia lingüística taína es presencia frecuente en el español de la mayor de las Antillas y sobre todo en su habla coloquial y en la designación de ciertas realidades propias del entorno de la fisonomía del archipiélago. Información obtenida del sitio <http://es.thefreedictionary.com/jimagua> (consulta 12-3-17).

[67] María José Rincón es integrante de la Academia Dominicana de la Lengua. Expuso estos temas en la conferencia “Tesoros de la lengua taína” en la feria del libro de Madrid, 2019, en el Pabellón Dominicano.



- [68] El arqueólogo e investigador cubano José Manuel Guarch ha comentado en su libro *El Taíno en Cuba* que de Anglería, siendo aun el más culto de los cronistas de América, nunca estuvo en el Nuevo Continente. Sus visiones se basaban en lo que los viajeros decían, y no siempre eran de primera fuente. Esta es la razón por la cual muchos de sus escritos poseen errores, básicamente de tipo geográfico-histórico. Aunque definitivamente su obra es importante fuente de consulta. El vocablo huracán fue recogido por primera vez por Pedro Mártir de Anglería entre 1510-1515, mencionando: “huracán, furacan.” (Carriazo Ruiz, 2014, p. 153).
- [69] Ambas citas son mencionadas por el antropólogo Abreu Collado. *Revisar* (Pereyra, 2018)
- [70] Paul Westheim es un pionero en el estudio de la estética prehispánica. No asumió sus estudios y clasificaciones hacia una sola cultura, sino que hizo un recorrido por todo el universo mesoamericano para llegar a conclusiones como las planteadas en el párrafo.
- [71] Boínayel, uno de los gemelos divinos es descrito: “Nacido en el antro cavernario de Iguanaboina al igual que su hermano Márohu, es el señor de la lluvia... en los iconos aruacos se le identifica como siamés con su hermano Márohu. En otras oportunidades en idolillos de piedra, o en decoraciones de vasijas, o en petroglifos en las cavernas, por lo regular solo. Comúnmente, en una u otra forma, de sus ojos se desprenden varias líneas que simbolizan la lluvia. Otras de sus formas iconográficas consisten en ídolos de piedra que carecen de brazos, tallados en facetas, de cuyos ojos muy oblicuos, contorneados por profundos canales en el rostro, corren simbólicas lágrimas. Es usual que estos idolillos porten un tocado a modo de turbante... en la mitología antillana representa un espíritu de la naturaleza, antepasado mítico de la etnia aruaca... en Cuba también se le ha conocido por el nombre de Taguabo” (Guarch Delmonte & Querejeta Barceló, 1992, p. 31-32).
- [72] Estas citas corresponden a lo expuesto en conferencia el antropólogo dominicano Domingo Abreu Collado. Dichas citas pueden encontrarse en las crónicas de Fray Ramón Pané, en el capítulo IX y X.
- [73] Otro de los elementos que dificulta el análisis de este término es el uso de las diéresis. En unos autores aparece con ella y en otros no. Parece que esto se debe a que en el caso de aplicación de la gramática española la palabra no debería de llevarla, ya que la palabra jimagüas no solo no deviene del idioma español, sino que no debe llevar diéresis porque solo llevan diéresis las palabras con gue o gui en las que se pronuncia la letra u. La manera correcta de escribirla es jimaguas. Es posible que la escritura con diéresis tenga relación con el origen etimológico de la misma.
- [74] <https://archive.org/details/uncataurodecuban00orti/page/256/mode/2up>.
- [75] Deyen, Maya, *Divine Horseman: the voodoo gods of Haití*, Nueva York, Delta Books, 1970.
- [76] Denominación yoruba para sus dioses de comportamiento divino-humano.



- [77] Esta entrevista se realizó, con toma de videos, el día 8 de octubre de 2017, en La Habana, Cuba, Municipio de El Cerro, en casa del Babalawo mencionado.
- [78] Este término significa “un nombre traído del más allá”.
- [79] Esta ceremonia se conoce como Isomolóruko.
- [80] Es el mote que se le da a dos santeros que han nacido gemelos y que se les conocía como Papás Jimaguas, cuyos nombres de pila eran Perfecto y Gumersindo. Llegaron a tener muchos ahijados, vivieron en el barrio de La Lisa en la Ciudad de la Habana, en un sitio que se conoció entre variados nombres con el de El Palenque de los Jimaguas. Tenían fama de practicar la poligamia. (Breve interpretación sobre lo que establece Torres Zayas).



# 4. Pintura cubana y afroclubanidad



## Capítulo IV. Pintura cubana y afrocubanidad

### IV.1. Apreciación histórica del comportamiento de lo negro en la pintura cubana

Las artes visuales cubanas con temática afro han sido, frecuentemente, una muestra de literalidad simbólica[81] que atraviesa ideas como: el mestizaje, las fiestas, el colorido, lo exótico, el ritual, etcétera. En este tenor, y por mucho tiempo, en diversas literaturas sobre la historia de la pintura de la isla, la temática sobre el negro o lo negro se ha establecido desde finales del siglo XIX; tal información se reitera en ediciones recientes como las del *Catálogo de Pintura Cubana del Museo de Bellas Artes de La Habana* (Maldonado, s/f). Esta perspectiva ha cambiado, el Dr. Jesús Guancho, cubanólogo de larga trayectoria, Historiador del Arte y Doctor en Ciencias Históricas, especialista en temas de lo negro y las influencias africanas en la cultura cubana, ha comentado:

En relación con los antecedentes hay ejemplos sobre presencia de africanos y descendientes en el siglo XVIII y XIX que se abordan como tema. Por suerte ya se publicó recientemente *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*[82], (400 págs..) otro libro mío que estudia pintura, grabado, caricatura y fotografía y el tema es sumamente amplio solo para la época colonial[83].



**Imagen 51.** Sin título, óleo sobre tela, José Nicolás de la Escalera, 1760-1766. *Familia del Conde de Casa Bayona con Santo Domingo y un esclavo doméstico.* Decoración de una de las pechinas de la iglesia de Santa María del Rosario, La Habana. Fuente: Imagen obtenida del libro de Jesús Guancho *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba. Estudio, catálogo e imágenes*, de 2016. Esta imagen se encuentra en la página 6.



La anterior imagen (51) es descrita por el Dr. Guanche: “Independientemente de la valoración formal y del alcance simbólico de la obra, con ella se abre también un tema no tratado con anterioridad: la presencia de una persona sobre cuya espalda cae el peso fundamental de todo el andamiaje colonial: el esclavo” (Guanche, 2016, p. 6). Lo antepuesto no significa que al hablar de la presencia del negro como elemento o tema desde el siglo XVIII en la pintura cubana se exponga lo transcultural. Mostrar al negro entonces se abría a la dimensión de un contexto histórico y no de la conciencia de su pertenencia en el devenir cultural de la isla. Algunos otros autores marcan los finales del dieciocho y principios del diecinueve como el florecimiento de una pintura que puede llamarse “popular”, tal cuestión es provista en documentos de la época y en las llamadas crónicas de viajeros. Este tipo de manifestaciones visuales eran relativas a superficies fuera y dentro de espacios arquitectónicos y se le han conocido como “mamarrachos” y “jeroglíficos” [84]. La razón del despectivo se relaciona con que este tipo de hechuras populares, fuera de la academia y los formalismos, eran realizadas por “negros”. Dichas obras trataban temas religiosos (García de la Fuente, 2001). Este capítulo recorre y plantea algunos cambios insinuados, a partir de elementos compositivos, motivos o temáticas sobre el argumento de la transculturación y las influencias afro en la historia de la pintura en Cuba. Jorge Rigol en *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, de 1982, menciona:

El siglo XIX trae consigo un cambio en la situación social del pintor que girara en torno a la academia fundada en 1818: a partir de esta, el pintor dejará de ser un artesano para ser cada vez más un artista en el sentido actual del término. San Alejandro se crea precisamente para rescatar de las manos de los artesanos negros el oficio de pintor (p. 74).

Saber lo anterior es posible haciendo un recorrido por la historia de la pintura cubana desde el asentamiento de la colonia española en el siglo XVI. Es una realidad la ausencia de los tópicos afrocubanos desde estos tiempos en el mundo de la plástica, porque se aprecia solamente la temática religiosa y el retrato [85]. Las necesidades de los pintores estaban estructuradas en las de la iglesia y la burguesía, desde el siglo mencionado hasta abarcar el XVIII y XIX, donde se agregan las dependencias oficiales y las temáticas se enriquecen con el paisaje. Un paisaje exótico ciertamente, capaz de atrapar la mirada de artistas extranjeros. Juan Bautista Vermay [86] será uno de estos pintores, de origen francés, que dejó en la memoria plástica los panoramas exuberantes de la isla.

La mitad del siglo XIX mostrará paisajes más precisos en los pinceles de artistas cubanos, observándose lomeríos, palmares y extraños atardeceres. De los más representativos de este momento fue Esteban Chartrand [87], con él se inició lo que se conoce como la escuela de pintura romántica en Cuba, se puede observar en su obra *Paisaje Marino*, de 1877, una fuerza que se establece fundamentalmente en el trabajo de la luz. Trabajar la luz en el trópico ha sido una de las cuestiones más difíciles de la asimilación de la pintura europea en el Caribe, en el libro sobre la



pintora cubana Amelia Peláez *Palmas Reales en el Sena* de José Seoane Gallo, la artista en cuestión refiere a su interlocutor respecto del argumento que planteamos:

[...] a diferencia de la de los pintores franceses, que ven la atmósfera, pues esta retiene y tamiza la luz, la pintura cubana, dado que en nuestro ámbito físico la luz solar es tan deslumbrante que la atmósfera no se ve, si se quiere pintar un objeto a distancia es preciso abstraerse de la intensa reverberación que por momentos hace que las imágenes tiemblen ante nuestra mirada [...] esto explica por qué en Francia se produjo el impresionismo y por qué en Cuba jamás se ha pintado un verdadero cuadro impresionista (Seoane Gallo, 1987).

Esta segunda mitad del siglo XIX es importante en la investigación, tanto como lo puede ser cualquier recorrido histórico, porque es aquí donde por primera vez, en la obra del español radicado en Cuba Víctor Patricio de Landaluze[88] podemos visualizar los distintos personajes que formaban parte de la fisonomía urbana y campestre de la isla. El mundo del folclor no había sido tema apreciado hasta que guajiros[89] y negros entran en escena en los lienzos de Landaluze, como se puede apreciar en la obra *Día de Reyes en La Habana*, una obra de finales del siglo XIX (imagen 52), la visión de este artista es totalmente pintoresca. A partir de entonces se puede hablar de elementos de cubanía en la pintura cubana. Llama también la atención el trabajo de Guillermo Collazo[90], que desde su acentuado academicismo representa aspectos de la vida cotidiana, incluso el espíritu atormentado de una isla, la mejor representación de ello sería su obra *La siesta*, de 1886.

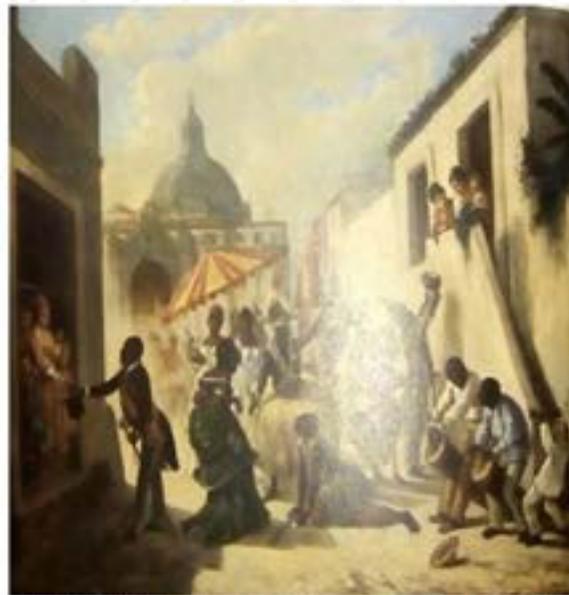


Imagen 52. *Día de Reyes en La Habana*, óleo sobre tela, 51x61cm, Víctor Patricio de Landaluze, Siglo XIX. Fuente: Imagen obtenida de *La Guía de Arte Cubano* del Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba. Página 16.



El tránsito del XIX al XX sigue sin hablarnos del sincretismo en la plástica de la isla. Será hasta la pintura moderna cubana, que tendrá sus representantes en los años veinte del siglo pasado, en la que se pueden distinguir temáticas y motivos que reflejarán lo idiosincrático. Víctor Manuel[91] pinta una especie de mujer cubana, una idealización de esta en su obra *Gitana tropical*, de 1929 (imagen 53). El sincretismo entonces parece abordarse en una primera instancia en la plástica, a modo de imagen de la mestiza; el mismo Víctor Manuel relata, como se lee en el *Catálogo de Pintura Cubana* del Museo de Bellas Artes de La Habana que: “Es una mestiza, una mulata, pero le puse ojos rasgados de india del Perú, de México [...]” (Maldonado, p. 31). Muchos artistas isleños comienzan a contestarse la pregunta de qué es “lo cubano”, esto se observa en la presencia de temáticas abordadas como genéricas, es decir, como fuente primaria para colocar una serie de motivos.

El tema de la mujer podríamos considerarlo como primario; para su abordaje podríamos estudiar los diferentes pábulos en los que se ubica, uno de ellos pudiera ser el de la fisonomía, así como del propio concepto de “cubanía” o “lo femenino”. Los anteriores arquetipos relacionados con la temática de la mujer, específicamente el de la mujer cubana, irán transformándose en subsiguientes autores en conceptos heredados de las tradiciones afro en la conformación cultural de la isla. Si la obra de Víctor Manuel refleja una mujer transmutada, una mujer ubicable en el contexto americano, una nueva fisonomía de mujer y al modo de un ideal femenino, la pintura de artistas como Wifredo Lam agregan las partículas de esa mujer que deviene de un proceso transcultural, o es la mujer el pretexto para conformar conceptos como la dualidad complementaria, en la que se ubican las tradiciones de tipo afro, una muestra simbólica de lo femenino-masculino, una conversación entre lo fecundo y lo fértil, la representación de una deidad o una mujer que se distingue en su origen y en su nueva conversión plasmada en caderas anchas, senos y glúteos parados, en su sensualidad (imagen 54).



Imagen 53. *Gitana Tropical*, óleo sobre madera, 46,5x38cm, Víctor Manuel García, 1929. Fuente: Imagen obtenida de la *Guía de Arte Cubano* del Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba. Página 31.



Imagen 54. *La Fiancée de Kiriwina*, 124x109cm, Wifredo Lam, 1949. Colección: Centro Pompidou, Fondation Marguerite & Aimé Maeght, Saint Paul. Fuente: <https://www.artsv.net/artwork/wifredo-lam-la-fiancee-de-kiriwina>. Consulta realizada el 17 de noviembre de 2017.



Ejemplos de ciertas manifestaciones en la composición de la imagen transcultural tiene memorias, al decir de Lolo de la Torriente, desde mediados del siglo XX. Estas imágenes fueron concebidas en los espacios urbanos de la arquitectura de vecindades o los llamados “solares”, que no fueron muestras solo de la urbanidad capitalina, sino de urbes de la provincia cubana, en los que se acentuaba la presencia transcultural del negro isleño (De la Torriente, 1954). Estos dibujos constituían grafías y líneas que aún forman parte de la visualidad del arte contemporáneo cubano, donde el pictograma y el ideograma intensifican un acercamiento a la imagen sintética del lenguaje ritualista de religiones caribeñas, como son: la Sociedad Secreta Abakuá y el Palo Mayombe. Esta mirada importa porque entre muchas cuestiones simbólicas que serán heredadas para la construcción de la temática “afrocubana” en las artes visuales, el advenimiento desde la obra *El ñáñigo*, de Víctor P. de Landaluze (imagen 55), que refiere terminológicamente la manera en la que se nombra al integrante de la Sociedad Abakuá, a la manifestación gráfica del propio practicante sobre las superficies del entorno de su habitáculo, indican no solo un proceso histórico del tema del negro, sino de la propia apreciación de nuevos “motivos” y del proceso iconológico en el que el mismo asunto aparece. Un ejemplo significativo es la obra de Mario Carreño[92] *Cuarto Famba*, de 1943 (imagen 56), en la que se asoman sobre la superficie de una puerta elementos gráficos y los ya concebidos tambores, que se entrometerán en la colección de motivos precedentes, desde siglos preliminares, en el tratamiento del negro en las artes visuales cubanas.



**Imagen 55.** *El ñáñigo*, Tipos y costumbres de Cuba, Víctor Patricio de Landaluze, 1881. Fuente: *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*. Representa un ñere o diabito. Puede consultarse en

<http://theappendix.net/issues/2014/4/el-ñáñigo-spirit-dancer-of-afro-cuba>. Revisado el 17 de octubre de 2019.

**Imagen 56.** *Cuarto Famba*, Gouache sobre papel grueso, 78,41x57,45cm, Mario Carreño, 1943. Procedencia: Peris Galleries, Nueva York. Fuente:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/lat-in-american-art-n/09017/lot.1.html>



La llamada vanguardia cubana rastrea en temáticas que avisan procederes supersticiosos y mestizos como un arquetipo de “lo cubano”. Es imposible abarcar todos los pintores que empezaron a sumergirse en la identidad nacional, incluso en otras posibilidades que no solo referían “lo negro”, sino, al decir de Oscar Morriña, también el tema campesino en estas primeras décadas, que llegó a ser un asunto bastante común entre los pintores cubanos. Es por lo anterior que se pueda construir de inmediato un acercamiento primordial al tema de la “afrocubanidad” hasta Wifredo Lam[93] en su cuadro *La Jungla*, de 1943 (imagen 57), y más adelante Roberto Diago[94], quien desde 1945 repleta su obra de temas negros; una de sus obras más reconocidas es de 1949, titulada *El oráculo*, con claras referencias a lo cubano con influencia afro (imagen 58). En estos artistas se pueden instituir los primeros comportamientos temáticos afro dentro de la historia de la pintura en Cuba.

No por lo expresado con anterioridad se obvian los esfuerzos primarios de artistas como Carlos Enríquez, quien desde 1945, en el viaje que realiza a Haití, influenciado poderosamente por el Vudú, realiza una serie de obras con este tema. Es importante el trabajo de Enríquez para el abordaje del siguiente aspecto de este capítulo y por ello se hace una breve supresión. Aclarado esto, la importancia de Diago en la historia de la pintura cubana refiere a que se diluye de los temas anecdóticos y partiendo de los atributos de las deidades africanas, en su proceso de sincretismo, procesa una nueva iconografía; es decir, un modo de veneración asimilada desde el lenguaje occidental cubista y surrealista.

En el caso de Lam, su obra surge de una larga estancia en Europa y de los acercamientos que las vanguardias históricas hicieran a temas africanos; si bien parte de las estructuras formales de las que la obra de Pablo Picasso se apoya, en cuanto formas lineales enlazan a composiciones asimétricas, es un hecho que los contenidos conceptuales se redirigen hacia resultados totalmente distintos. Estas referencias son cubistas y surrealistas, por eso es por lo que la obra de Lam trabaja con los diferentes puntos de perspectiva de una figura que insertará en una naturaleza fantástica, a modo de vida mágica. Lam mezcla símbolos africanos y formas humanas con flora y fauna de su isla, dando la idea de lo sincrético sin necesidad de ahondar en los conceptos, claro, va más allá de Picasso, sencillamente porque el pintor cubano viene de ese mundo y conoce los significados.

En casos más contemporáneos como el de Manuel Mendive[95] se traduce una interpretación de leyendas, básicamente yoruba (Patakíes), en la ilación de las imágenes (imagen 59). Lo que hacen artistas como Mendive es un vaciado de lo que el símbolo es y lo que el símbolo visualiza. Lo literal en este caso significa traducción, no conceptualización, es decir se trata de plantear una analogía entre lo que los símbolos significan y sus diferentes características visualizadas en la imagen, y no desde el conocimiento consciente de esos símbolos para llegar a un proceso de abstracción o planteamiento de un concepto que se relaciona con el símbolo primario. Realmen-



te la obra de Mendive parte de un proceso intelectualizado en códigos y categorías que se comporta como literatura y no como mito. Al decir de Yuri M. Lotman en su obra *La Semiosfera*[96], el mito actúa como infinitud, no corresponde a una linealidad sino a un ser circular, la literatura en cambio es, cuando existe, un principio que nos lleva directamente a un final (Lotman, 1996)



**Imagen 57.** *La Jergla*, (Fragmento), óleo, 94 1/2"x 90 1/2", Wifredo Lam, 1943. Colección permanente, Museum of Modern Art, N.Y. Fuente: Imagen obtenida del libro de Ortiz, *Wifredo Lam y su obra*, 1993, Editorial Publicigraf, Colección Raíces, La Habana, Cuba. P. 2 (en el apartado de Ilustraciones)



**Imagen 58.** *El oráculo*, óleo sobre tela. 150x89cm, Roberto Diago, 1949. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Fuente: Imagen obtenida del libro *La Habana*, Salas del Museo Nacional de Cuba, Palacio de Bellas Artes, de 1990. P. 153.



**Imagen 59.** *Eggun y Eleguá*, acrílico sobre tronco de palma real, 32"x133/4"x63/4", Manuel Mendive, 2004. Colección: Cernuda Arte Gallery, Fuente: <http://www.cernudaarte.com/artists/manuel-mendive/> obtenida el día 6 de noviembre de 2017



Mendive crea una historia con imágenes, donde el esfuerzo radica en tomar los Patakíes yoruba e insertarlos en una historia cualquiera de nuestra cotidianidad. No es que esto no sea un proceso elaborado, pero la creación de historias en la pintura a partir de la realidad o significados concretos ha sido y es una posibilidad tangible en la Historia del Arte desde el mundo prehistórico, un comportamiento que podemos llamar completamente normal.

La conducta de la historia artística-visual en Cuba se admite hasta este momento de la redacción desde el punto de vista de la composición de formas para encontrar los contenidos. El cambio hasta los años ochenta en la temática será revelador. En los textos de Sebastian A.C. Berger y Andreas Winkler dentro del libro *Cuba Arte Contemporáneo*, del 2012, se lee lo siguiente:

[...] uno de los pasos más importantes que situó a La Habana y al arte cubano en el mapa del arte internacional fue dado a principio de los ochenta, cuando el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam decidió organizar la Primera Bienal de La Habana en el año 1984. Este evento fue quizá el único en su clase que se concentró exclusivamente en las artes visuales de las naciones del Tercer Mundo (p. 17).

De la época referida es la figura de José Bedia; quien se ubica en la generación del primer momento significativo en la plástica cubana entre 1979 y 1988. Corina Matamoros Tuma[97] refiere datos al respecto:

La muestra Pintura Fresca, realizada en casa de José Manuel Fors en 1978 y reeditada bajo el mecenazgo de Leandro Soto en la Galería de Arte de Cienfuegos en 1979, así como la ya famosa *Volumen Uno, Sano y Sabroso y Trece Artistas Jóvenes*, todas en La Habana en 1981, fueron las primeras exposiciones que provocaron un enorme impacto en el público y conmovieron en un par de años el mundo visual del momento, saturado hasta entonces de mensajes políticos, temas campesinos, visiones idílicas de la realidad y facturas convencionales. Aunque la nómina de artistas varía, en todas las exposiciones participan Elso, Bedia, Fors, Brey, Torres Llorca, Garciandía, Pérez Monzón, Leandro Soto, Israel León, Gory y Tomás Sánchez (Maldonado, p. 244).

Volumen I fue un colectivo al que se afiliaron artistas cubanos de principios de los ochenta del pasado siglo, al modo en el que refiere Bedia, los unificó la amistad y las circunstancias en la que la plástica en Cuba se mostraba entonces. Estos escenarios estaban determinados por las jerarquías ideológicas imperantes en la constitución socialista del país, asumiendo un arte para las masas o bien un arte de comprensión ideológico y político para el pueblo. Es el arte un servidor público anexo a la comprensión de la realidad y básicamente del pensamiento impuesto gubernamentalmente, así se entendía. No es que esto sea algo nuevo, ni es en los procesos de la Historia del Arte señal que sea desafiante para un sistema político como el que ha regido en la isla, puesto que el arte ha servido a causas ideológicas diversas[98].



Se dice que lo afrocubano se frena como tratamiento temático en las dos décadas anteriores al surgimiento del colectivo Volumen I, ya que correspondía a una contradicción ideológica constituida desde los fundamentos orgánicos de la Revolución Cubana. Los intentos de grupos como Origen, fundado en 1974, y que tuvo entre sus integrantes a Mariano Suárez del Villar, Miguel de Jesús Ocejo López y Pablo Toscano Mora fueron sucumbidos por avalanchas de negativas que se consolidaron en el Grupo Antillano, fundado al año siguiente y que tuvo una vida útil hasta 1985. Aunque esa vida útil fue muchas veces sesgada por el avasallamiento de la contemporaneidad de Volumen I, y sus búsquedas más de integración y no de caminos, que, al parecer, se consideraban muy limitados a lo afrocubano, o demasiado explícito para no interferir en la ideología imperante en la isla. Entre los integrantes de Grupo Antillano se encontraba Ever Fonseca Cerviño, de los más productivos en cuanto al tema de lo afro, pero también hacia lo aborigen, lo que hace de Fonseca un representante de lo transcultural en las artes visuales cubanas con acentos muy singulares. Por otra parte, Manuel Mendive, que explicita sus creaciones en la interpretación de los Patakies y retoma el performance como escenario de una nueva manera del ritual. La obra de Rafael Queneditt Morales, quien fungía como director del colectivo, muestra el rescate de los elementos que integran la sociedad secreta Abakuá en Cuba, que después tendrá repercusiones significativas en la obra de Belkys Ayón.

Lo que se suscitan en la época son “motivos”, no necesariamente nuevos, sino imágenes icónicas que mostrarán religiosidad y otras formas de la propia temática. García de la Fuente, quien refiere la recurrencia de “gallos” en la obra de Mariano Rodríguez como atributo de ddiva a Changó y Yemayá, o las repeticiones de Santa Bárbara y diablitos que René Portocarrero trabajara con devoción insólita, olvida mencionar al propio Ever Fonseca, con dos obras que marcarán un camino distintivo para lo que sucederá en los ochenta y en el siglo actual: *Sol negro*, de 1967 (imagen 60) y *Del cielo al mar*, de 1968. Ambos trabajos sesenteros muestran acercamientos vaticinadores al estudio de lo afro, es decir, la mirada antropológica, etnográfica y sociológica en la imagen contemporánea cubana. Es por ello por lo que el devenir de Volumen I es históricamente un momento provisto de un impulso adherido a la reestructuración de la visión en el mundo de la plástica, quizá como una especie de conveniencia pacífica de las políticas culturales del país[99]. Pero, ciertamente, toda intención colectiva era suprimida si no era oportuna con los ideales revolucionarios, y en ese sentido la idea de grupo era superada por el esfuerzo individual. 33 años después, Alexandre Arrechea tendrá su versión de Sol negro, en medio de la urbe del s. XXI. *Black Sun*, en el Times Square, New York, 2010 (imagen 61), ofrece lo negro y lo catastrófico como sinónimos y puntos de inflexión entre el lenguaje y la realidad social. Fuera de Fonseca, Arrechea, quien había desarrollado un sentido del humor agudo cuando fue integrante del colectivo Los Carpinteros, junto a Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez, pone de manifiesto, a través del recurso de la ambigüedad de la imagen, panoramas de la ironía social. Una gran bola negra en el video-art del artista cubano, usada para demoliciones, rebotaba 10 minutos sobre el edificio curvo de la calle 43 y Broadway, repetidamente, hasta la medianoche.



**Imagen 60.** *Sol Negro*, óleo sobre tela, 200x160cm, Ever Fonseca, 1967. Colección del artista. Fuente: [https://www.ecured.cu/Ever Fonseca](https://www.ecured.cu/Ever_Fonseca). Revisada el día 24 de agosto de 2020. **Imagen 61.** *Black Sun*, proyección de video en el edificio NASDAQ, Times Square, New York, Alexandre Arrechea, 2010. Fuente: <http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/at-the-crossroads/black-sun-/index.aspx>. Revisado el día 4 de septiembre de 2020.

En 1977, Grupo Antillano, consecuencia de la oportunidad que algunos integrantes de su grupo habían tenido de asistir al II Festival Mundial de las Artes y Culturas negras y africanas (FESTAC) en Nigeria, regresó a la isla con otros cuestionamientos que partían de la visión diaspórica. Esa visión suponía una diferencia; pero constituyó en cavilaciones que devenían de los mismos lugares y espacios en común. La visión trasatlántica al arte, lo racial, la dominación, etcétera, supondrían nuevas consideraciones que debían ponerse sobre la mesa de lo estético. El manifiesto fundacional de Antillano, realizado al año siguiente, expresa estas posibles respuestas a la re-creación sobre los nuevos procesos transculturales en los que estaban inmersos: lo caribeño, lo africano, etcétera. Antillano reiteró la visión fragmentada, es decir, el rescate de lo afro como germen activo y viviente para que fuese puesto a la luz de las consecuencias visuales y de la construcción del *Image* en la plástica de la isla.

El grupo fructificó en lo individual y creó antecedentes para proyectos como *Queloides*, en los años noventa, que dibujó en el panorama de las artes visuales con temática afrocubana nuevas formas de tratar lo racial y lo que se ha estudiado antropológicamente como “lo cubano”, donde interviene no solo el negro sino también el blanco. Las respuestas a esto en los tratamientos de las imágenes muestran intersticios con las estructuras: mito e identidad que también provocaron ciertas incomodidades gubernamentales. Las tres exposiciones noventeras: “*Queloides*” en La Casa de África, en 1997, “Ni músicos ni deportistas”, en el Centro Provincial de las Artes Plásticas y diseño, en 1999 y ese mismo año “*Queloides II*”, son retomadas y expuestas fuera



de Cuba. Las improntas de Antillano y Volumen I son manufacturas conceptuales y formales para los trabajos multidisciplinares de esta naturaleza. Es enfático lo anterior en muchos de los integrantes de estas muestras, señalando como significativa la obra de Ayón, Choco, Olazábal, Mendive, Marta María, Queneditt, Fonseca y del mismo Bedia, quien fue integrado en esta propuesta visual de recientes presupuestos transculturales[100].

La importancia del tiempo sugerido es básica para comprender un proceso visual totalmente inverso a lo que estaba ocurriendo en la plástica del país. De ese proceso es consecuencia la obra de Bedia. Matamoros Tuma lo dice con claridad:

[...] esta joven vanguardia logra abrir espacios simbólicos inéditos en el arte nacional. El ejemplo más decisivo es la incorporación del mundo de las religiones y culturas indoamericanas y afrocaribeñas, captadas desde una sintonía espiritual de nuevo tipo, más que desde aspectos narrativos o morfológicos (Maldonado, p. 245).

La obra de José Bedia forma parte de este rompimiento con las estructuras de comportamiento plástico dentro de la Historia del Arte occidental y en este caso cubana, Tuma asienta que es: “[...] una pluralidad de nuevos sentidos que llegan a modificar ciertos aspectos del propio Conceptualismo entendido en su contexto occidental” (Maldonado, p. 245). Bedia comprende que para tematizar su obra debe partir del conocimiento del contenido para configurar las formas, me refiero a las formas como elementos expresivos de las Artes Visuales en general.



**Imagen 62.** *El golpe del tiempo*, Versión de 1991 para el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba, Instalación; acrílico sobre tela; fotocopia sobre papel; tierra, hierba, madera, fibra vegetal y tela, Dimensiones variables, José Bedia, 1986, Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Fuente: Imagen obtenida de la *Guía de Arte Cubano* del Museo de Bellas Artes de La Habana, Cuba, p. 247.



La diferencia con los artistas anteriores y de su generación es el modo en que parte la singularidad de su trabajo; es decir, el artista en cuestión no hace una obra que denuncie, no es una literalidad de los atributos de las deidades afrocubanas, no cuenta historias literarias, trabaja más bien con el mito, y basa los aspectos de análisis desde el pensamiento, cuestiones éticas, relación con el mundo natural y ritual y sobre todo el juego de los contrarios reconciliables: vida-muerte o femenino-masculino, la concebida Gemelidad. Adolfo Sánchez Vázquez (2015) plantea:

Todo signo presupone un orden de relaciones o un sistema, incluso en el lenguaje figurativo. La figura que se limita a reproducir un objeto real puede tener un significado literal, puramente referencial. Pero esta figura se convierte en signo estético cuando se integra en una totalidad conforme a un orden de relaciones (p. 56).

Con esto se sospecha que la obra de Bedia es una especie de esencialidad conceptual, lo más parecido a lo abstracto. La abstracción no es la desaparición de la forma sino la esencialidad de ella. No es la cosa sino el concepto lo que será importante en la propuesta e incluso en el proceso para la interpretación antes y después de la obra misma.

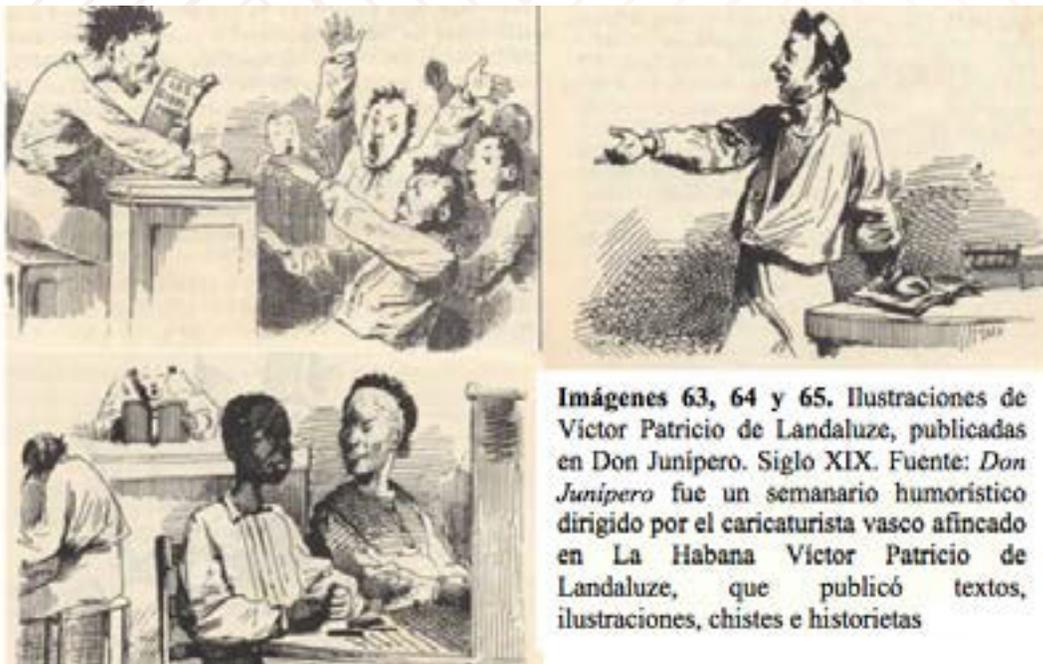
Dentro de las temáticas afro en la pintura cubana se observan entonces recorridos que se pueden establecer como de tipos simbólicos-anicónicos, poniendo en este punto a Lam, es decir, elementos plásticos que se deben interpretar en distintos contextos temporales y espaciales y que a su vez se comportan fuera de la interpretación literal de las religiones “afrocubanas”, asumiendo otros significados, para consumir un padecer completamente transcultural. Se puede hablar de lo totalmente icónico, la figura representa simbólicamente lo que la religión “afrocubana” evoca o transmite, en ese punto podemos colocar a Diago. Otra definición, que se enlaza a la obra de Mendive, es la que convierte la obra plástica en un texto literario o la traducción de la literatura en imágenes plásticas, utilizando para ello la literatura oral o escrita, fundamentalmente la de los Patakies de origen yoruba.

Por último, el trabajo de Bedia puede ejemplificar que la temática “afrocubana”, desde el punto de vista iconográfico, es una muestra de motivos y géneros dentro de la Historia del Arte que se ha adecuado a su sistema de la imagen. En su obra se puede observar la presencia de los dioses aéreos, que son también Orichas, así como el género de las batallas y del paisaje que muestran estados de gemelidad, también obras que nos recuerdan los frisos griegos o romanos, continuos regresos que lo colocan en la circunstancia de lo contemporáneo, de ahí su relación con la totalidad, con la inclusión, la intersección de discursos. Es así como abarca sus sistemas transferibles y mutables, que lo colocan en la distinción categórica de la americanidad.



## IV.2. Símbolos y conceptos africanos en la plástica de Cuba

En Cuba se puede advertir desde mediados del siglo XIX, sobre todo en la figura de Víctor Patricio de Landaluze, como se ha previsto, y en los primeros años del siglo XX, dos tendencias dentro de las artes visuales como son la caricatura y la pintura en donde el tema del negro reaparece con otras intenciones. En el caso de la caricatura lo despectivo se manifiesta en lo que se consideran acciones propias de una determinada raza, construyendo con ello un cliché basado en actividades propias de negros y de blancos en la sociedad cubana. Muchas de estas imágenes muestran a negros tanto en escenas costumbristas como en las prácticas de religiones fecundadas por las influencias africanas, divorciando al blanco de estas y enfatizando el carácter de ignorancia, primitivismo y maldad en los que los negros sostenían sus discursos culturales (imágenes 63 a 65).



Imágenes 63, 64 y 65. Ilustraciones de Víctor Patricio de Landaluze, publicadas en *Don Junípero*. Siglo XIX. Fuente: *Don Junípero* fue un semanario humorístico dirigido por el caricaturista vasco afincado en La Habana Víctor Patricio de Landaluze, que publicó textos, ilustraciones, chistes e historietas

Los elementos recurrentes con lo que se alude el tema de la práctica religiosa en la visualidad caricaturesca son: el diablito, propio de la sociedad secreta masculina Abakuá, también conocidos como ñañigos, collares, altares, cazuelas con contenidos vegetales, imágenes católicas, velas, animales propios de la liturgia afrocubana como gallos y gallinas, caracoles, tabaco, alusión a sociedades secretas o majás (serpientes) (imágenes 66 a 68).



Imagen 66. Anónimo. El Anamangüi, "diablito" funerario de los ñañigos. Fotografía, s. XIX. Imagen 67. El diablito, Victor Patricio de Landaluze, óleo sobre tela. Segunda mitad del s. XIX. Fuentes: Imágenes encontradas en el libro *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, de Jesús Guanche.



Imagen 68. Caricatura sobre la religión en Cuba, en *La Política Cómica*, 1918. Fuente: Fuente: <https://cubaposible.com/brujeria-vocablo-cubano/>. Esta imagen puede revisarse en este sitio. Consultada el día 2 de septiembre de 2020.



Cada uno de estos motivos conformarán más adelante otros antecedentes y la propia clasificación de la temática afrocubana hasta la actualidad, ejemplos de ello pueden observarse desde 1936 en la obra de Carlos Enríquez; en los años cuarenta artistas como Mario Carreño y Luis Martínez Pedro ya abordaban temas con “motivos” identificables, en los que al parecer serán acercamientos más populares a la conformación de la afrocubanidad en las Artes Visuales cubanas, entre los que podemos mencionar: los cuartos Famba o personajes del cuarto ñañigos, propios del mundo y los significados cosmogónicos Abakuá y el universo Vudú, siendo el caso de Carreño muy significativo, ya que en su obra se advierte el uso de grafías relacionadas con el ritual Abakuá, así como el recorrido iconográfico del uso de instrumentos musicales en la pintura, que ahora serán tambores, como “motivos” de la construcción visual de la temática afrocubana, obsérvese detenidamente su obra *Cuarto Famba*, de 1943 (Imagen 56).

En los años sesenta, en el trabajo de René Portocarrero se volverán a reflejar “diablitos” y así como Diago y Enríquez hará sus propias interpretaciones de Ochún o la Caridad del Cobre, también en la exploración simbólica de las colografías de Belkis Ayón, donde la importancia de las grafías llamadas *Ekeniyó* y la representación del *Íreme* (diablito) no tendrán en los años ochenta y noventa un sentido folclórico sino el carácter iconográfico-arquetípico de su sentido gemelar: como Aberiñán y Aberisún y su propia visualidad del antepasado, en donde su representación solo posee ojos y no boca, porque la palabra está relacionada con la imagen mental (dentro de la genealogía de Mitchell) que se provoca en la corporalidad. El trabajo en 1992 *Obí Omí Tuto*[101], de Santiago Rodríguez Olazábal (imagen 69), plantea otras recreaciones de grafías en la imagen visual de la plástica contemporánea cubana con estos apegos.



**Imagen 69.** *Obí Omí Tuto*, (sin otros datos), Santiago Rodríguez Olazábal, 1992. Fuente: <https://www.casadaros.net/es/artwork/ob%C3%AD-om%C3%AD-tuto>. Última revisión el día 12 de noviembre de 2019.



Por otro lado, José Bedia, sin apegos a lo ñañigo, ha planteado visualmente el juego histórico con representaciones de *Papa Legba*, representación vudú, que es análoga a Elegguá en las religiones afrocubanas y que se ha confundido con el diablo, su modo de representarse en países como Haití y la propia Cuba es a través de los *veves*, símbolos gráficos efímeros que se pintan con harina, ceniza, polvo de ladrillo, etcétera, sobre el piso, al modo de taínos y congos; que Bedia recrea no solo como un “motivo” más, sino en su reflexión histórica dentro del ámbito americano. Su propio quehacer como practicante del Palo Monte permite que agregue a los contenidos de sus imágenes al chivo, que es un animal litúrgico que suele relacionarse dentro del Palo Mayombe con la figura del diablo (imágenes 70 a 74)



**Imagen 70.** *Diablitos*, de la serie “Figuras Diabólicas”, óleo sobre lienzo, 39” X 23 ½”, Carlos Enríquez, 1936. Colección privada. Fuente: [secure.cernudaarte.com/exhibitions/carlos-enriquez-the-painter-of-cuban-ballads/](https://secure.cernudaarte.com/exhibitions/carlos-enriquez-the-painter-of-cuban-ballads/). **Imagen 71.** *Diablito no.3*, de la serie “color de cuba”, René Portocarrero, 1962. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes. Fuente: [cubanartnews.org/2019/06/19/in-havana-a-look-at-race-racism-in-cuban-art/](http://cubanartnews.org/2019/06/19/in-havana-a-look-at-race-racism-in-cuban-art/). **Imagen 72.** *Niloro*, Colografía en 9 partes, 82” x 117 x 3/8”, Belkys Ayón, 1991. Fuente: [kemperart.org/exhibitions/nkame/retrospective-cuban-printmaker-belkys-ayon-1967-1999](http://kemperart.org/exhibitions/nkame/retrospective-cuban-printmaker-belkys-ayon-1967-1999). **Imagen 73.** *Papa Legba*, acrílico sobre lona, 36” X 47 ¾”, José Bedia, 2002. Colección: Cernuda Arte Gallery. Fuente: <https://www.encaribe.org/es/Picture?idImagen=4497&idRegistro=1300>

Es el negro visto en el siglo XIX y la primera mitad del XX como incapaz de dedicarse a otra cosa de aparentes alcances intelectuales superiores: la política, por ejemplo. El personaje de Liborio, creación caricaturesca de Ricardo de la Torriente, que intentaba ser una construcción



imaginaria de la identidad nacional, cayó en contradicciones según refieren la doctora Yolanda Wood y Adelaida de Juan, ya que, desde 1890, De la Torriente asociaría a Liborio con un negro de la clase intelectual cubana: Juan Gualberto Gómez (imagen 75). Del libro *La caricatura en La República* de Adelaida de Juan, la doctora Wood cita textualmente un punto coincidente con este tema:

En 1908, durante la campaña electoral convocada por Magoon, y en el cual triunfó el binomio liberal José Miguel Gómez-Alfredo Zayas se multiplican esas caricaturas con ese espíritu sobre Juan Gualberto Gómez. Aparece, por ejemplo, Juan Gualberto sobre un pequeño estrado para dirigirse a tres figuras que también son el propio Juan Gualberto Gómez, y en el suelo hay una mazorca de maíz y sobre una pared un letrero que dice: PARTIDO PARAGÜISTA. ORDEN DEL DÍA: a las nueve se echan los caracoles. A las diez admisión de socios (Wood Pujols, 2015, p. 281).



Imagen 74. Escenas caricaturescas sobre Juan Gualberto Gómez en la portada de "Gil Blas", del 23 de agosto de 1908 y en el suplemento La Semana, de 1930. Caricaturas de Cristóbal de la Torriente. Fuente: <http://ay-vecino.blogspot.com/2010/07/el-juan-gualberto-un-gran-honor.html>. Consultadas el día 23 de septiembre de 2020.

Es curioso cómo cincuenta años después sería víctima también de la discriminación el nieto de Gómez, Yonny Ibáñez, artista visual que perteneció al notable Grupo Espacio, dirigido por su maestra la pintora Loló Soldevilla en el año 1965, y que se convertiría en un parteaguas en la historia de la plástica cubana, pero que desgraciadamente muchos no recuerdan, y que importa



referir su presencia en la multidisciplinariedad en cuanto a la integración de artistas de la caricatura como Aristide Pumariega y de Maricusa Cabrera, coreógrafa y bailarina. La caricatura de Pumariega dejó la impronta de uno de los personajes que conformaron cierto parecer de “lo cubano” con el famoso “Subdesarrollo Pérez”, que iconográficamente estaba constituido por: pantalón militar, botas rusas, una enorme medalla de la Caridad del Cobre colgada en el pecho y a un “motivo” recurrente, el tabaco (imágenes 76 y 77). Pumariega en el exilio seguiría trabajando con este motivo en otras repercusiones, que definen la caricatura cubana como de crítica humorística-cultural-social-histórica.



**Imagen 75.** *Subdesarrollo Pérez.* Aristides Pumariega. Fuente: <http://denisfortun.blogspot.com/2018/01/entrevista-aristide-pumariega-aristide.html>. Revisada el día 23 de septiembre de 2020.



**Imagen 76.** Esta pieza pertenece a la serie “Havana Classic Cigars” y formó parte de la Exposición “Humor a lo clásico”, celebrada en el Salón *Cohoba*, Miami, Florida, Estados Unidos, Aristides Pumariega, 24 de mayo de 2018. Fuente: <http://corresponsalesicpi.es/bercomerica/a-los-60-anos-de-vida-artistica-el-caricaturista-cubano-aristide-expone-de-nuevo-en-miami/>. Imagen consultada el día 23 de septiembre de 2020.

Este grupo fue parte de la 1era Bienal de artistas noveles de Cuba, en el salón de Artes Plásticas, organizado por la UNEAC en 1969, en el Salón Nacional de Pinturas y dibujos que tuvo por sede el Museo de Bellas Artes en 1970 y en la Expo Brigada Hermanos Saiz en 1972[102]. Yonny refería:

Presentamos una pintura conceptual, que no coincidía con los criterios más en boga entonces, y hubo quienes nos tildaron de esteticistas, extravagantes, y eso creó un obstáculo. A Inverna (pintora perteneciente al Grupo) le cerraron una muestra a los dos días, por una mala interpretación del título[103].



Los relegados, como se le tilda a este grupo de artistas cubanos de los sesenta-setentas, no solo han fallecido, han emigrado o dejaron de crear. Yonny permaneció en la isla, pero la dureza de la censura, bien por su condición de negro, homosexual, artista y contestatario y su obra, variada en temas, en los que incluye al negro, desde su pertenencia al Grupo Espacio, muchas veces en recurrentes autorretratos, mostrándose en sus características abstractas, fisonómicas y su inclusión social que varían entre el abstraccionismo y el expresionismo, lo llevaron a retirarse a la clandestinidad de la cultura y el arte en Cuba. Él mismo recalca:

Claro, si hubiésemos pintado lo que se prefería, todo hubiese sido muy gracioso, muy oportuno y lucrativo, pero hubiese sido un arte falso, superficial e hipócrita, que no merecía la pena hacer. En la pintura, como en la vida, el engaño no vale nada, y cuesta caro[104].



**Imagen 77.** *Los Testigos*, De la serie "Gente de Color", técnica mixta sobre papel canson, 40 X 29.5 cm, Yonny Ibáñez, 1999. Ubicación y Colección: La Habana, Cuba. Villa Manuelita. Fuente: Estas imágenes fueron obtenidas vía Correo Electrónico por el propio Yonny Ibáñez antes de su fallecimiento. Evidencias sobre ello se encuentran en este manuscrito escaneado por su sobrina Mercedes Ibarra y enviado a una servidora por el mismo medio. En dicho escrito se evidencia que *Los Testigos* fue la obra seleccionada para la cubierta del libro *Teatro Completo*, de Virgilio Piñera, editado por Letras Cubanas, en el 2002.

Lo anterior no se divorcia de lo que la Doctora Wood (2015) señala que sucedió en los primeros veinticinco años del siglo XX con la imagen del negro en la pintura cubana, ya que se continuaba con la idea o el carácter de lo folclorista y lo pintoresco, aunque ya con innegables apariciones de ciertos elementos, dentro de lo que se reconoce como la vanguardia cubana, que construyen e intentan contestarse ¿qué es lo cubano?:



[...] la imagen del negro apareció en ese contexto de las rupturas vanguardistas que se están produciendo en los años 20, los 30, y aun un poco más adelante. [...] cuando vemos artistas -Víctor Manuel, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Amelia Peláez- viajan a Francia, hay no solo un movimiento vanguardista francés que está dejando marcas muy sensibles en toda la producción visual de esos años, sino también una orientación, una mirada, que está guiando muchas perspectivas hacia el arte africano (p. 284).

Como muchos artistas de la época, no solo cubanos sino otros latinoamericanos, redescubren su país fuera de su país. La obra de cambio, como ya se ha mencionado, una obra que muestra cierta transculturación americana es *Gitana Tropical* de Víctor Manuel. La indefinición racial, que es una idea primaria de “transculturación”, mucho antes de que lo dijera Fernando Ortiz, ya puede observarse en esta obra, que coincide con el concepto de Images sugerido por Mitchell. Wood Pujols (2015) menciona:

Coincide en este caso con Paul Gauguin o como ha señalado Graziella, en esta “alusión simbólica a un mundo de armonía que se esconde detrás del caos cotidiano”. Pero difiere de Gauguin en cuanto a la perspectiva etnológica del autor francés. En Víctor se descubre una postura más esencial, en la que intervienen diversos recursos artísticos (p. 285).

Otros artistas cubanos han reafirmado esta transculturación a la que se hace referencia, es el caso de Marcelo Pogolotti: “En 1929, Víctor Manuel elabora una como transculturación pictórica que resultaría ser una mezcla absurda a no ser por su resonancia poética, en su “*Gitana Tropical*” de una Cuba vista desde lejos y pintada desde París” (Wood Pujols, 2015, p. 286). El propio Pogolotti trabajará el tema del negro, pero desde otra mirada. Adoptará uno de los motivos visuales recurrentes en las artes plásticas cubanas como es la caña de azúcar, que se transfigurará muchas veces, hasta la actualidad, como puede también observarse en la obra contemporánea de José Bedia, desde sus aspectos idílicos, concepción de naturaleza propia o de una naturaleza geo cultural, como también figura del paisaje en el que suceden acciones cotidianas propias de las actividades enmarcadas en ciertos conflictos económicos y sociales en los que la isla ha estado inmersa.

La obra *Paisaje cubano* de 1933 (imagen 80) será el trabajo emblemático que desde el Futurismo dejará clara su postura ideológica y política ante una Cuba acechada por el machadismo y las circunstancias de desigualdad, y ahí aparece la caña de azúcar definiendo el paisaje rural y el síntoma económico y natural de la fisonomía isleña. La importancia visual de esta pintura parece fecundar imágenes literarias en novelas tan importantes como *Vendaval en los cañaverales* de Roberto Jamar Schwyer, que en 1937 describiría la misma realidad del cuadro de Pogolotti, aparentemente desde una postura contraria, ya que el escritor cubano fue acusado de machadista por Alejo Carpentier, de voltear intereses personales hacia la derecha después de una



supuesta inclinación izquierdista; sin embargo la novela de Jamar Schweyer se ha convertido en un documento histórico que plantea sin tapujos un contexto histórico cubano determinado ya visualmente por Marcelo Pogolotti.

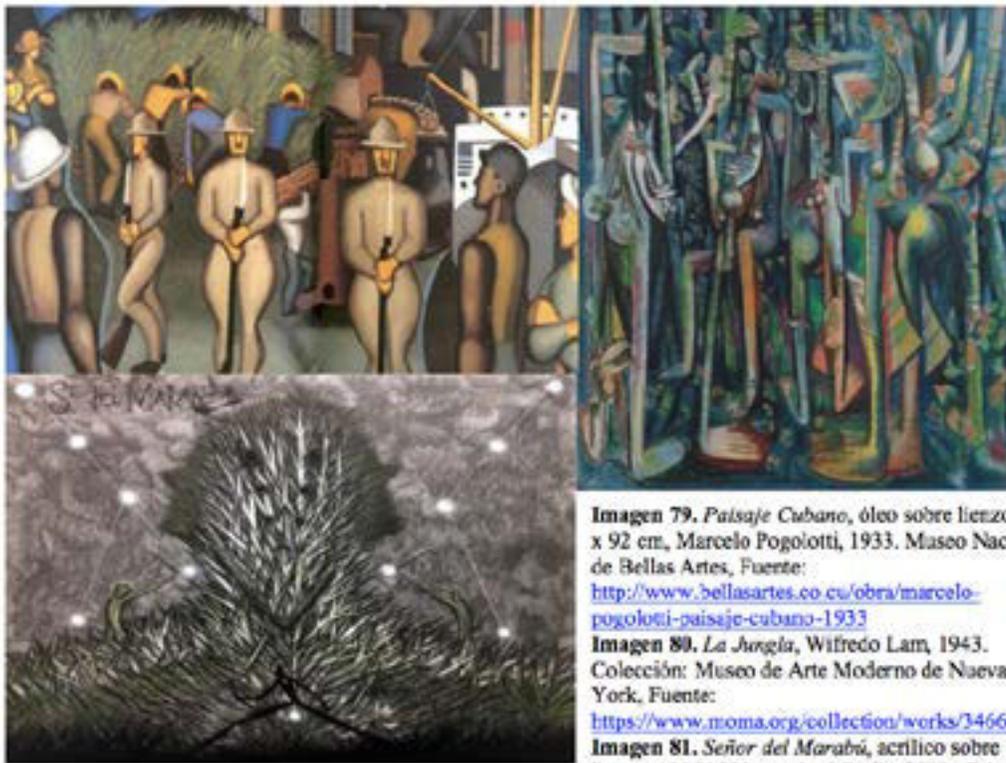
Es relevante mencionar que la caña de azúcar, como muchas otras cosas que nadie había visto antes como “motivos” dentro del trabajo de la imagen, se encuentra en la fotografía de la italiana Tina Modotti (imagen 79), que laboró de 1923 a 1929 en México captando fotográficamente imágenes que rebasaron el contexto mexicano y simbolizaron a la geografía americana. No significa que la inclusión de este elemento no haya estado presente en las Artes Visuales en Cuba desde periodos anteriores, se tendría que sugerir el grabado del siglo XIX donde es recurrente la relación de la caña de azúcar con el negro, aspecto que bien valdría mencionarse como distintivo de un tipo específico de labor de esclavos y un producto de alcances económicos elitistas para la época. No se intenta mostrar “cubanía”, como puede interpretarse en *La Niña de las cañas*, de Leopoldo Romañach en los preludios del siglo XX cubano, aunque es la impronta temática la que se impone en el trabajo visual de este autor más que otro aspecto: una niña mulata dentro de un cañaveral. Lo anterior son antecedentes que abonarán al trabajo intelectualizado de la “iconografía transcultural” en las Artes Visuales en Cuba; pero serán los “motivos” en la obra de Modotti los que alimentaron la “americanidad” (término ya expresado por José Martí en 1875, después de conocer la pintura del paisajista mexicano José María Velasco) [106] y la construcción de identidades visuales en la pintura cubana, más allá de su relación amorosa con el revolucionario cubano Julio Antonio Mella, quien fue asesinado en México.



**Imagen 78.** *Cañas de azúcar*, fotografía B/N, Tina Modotti, 1926. Colección MÚNAL. Fuente: Imagen obtenida de <https://www.pinterest.es/pin/134263632620651387/>. Revisada el día 30 de septiembre de 2020.



Tina construyó naturaleza con los cuerpos femeninos de oaxaqueñas y saturó la imagen de cañaverales, volvió al detalle forma y concepto de lo que sus ojos describían como identidad, además de que, junto al Dr. Atl, y no de la misma manera, es posible considerarla una precursora del rescate del arte popular en México y de su estética, gracias a las imágenes que detallan y que no solo muestran objetos variados como: jícaras, trompos, juegos, artesanos, etcétera. Si bien en 1921 el Dr. Atl en el libro *Artes Populares Mexicanas* teorizaría sobre la estética de este arte y mostrase imágenes de las piezas que previamente serían seleccionadas en la exposición organizada en el mismo año; Tina haría lo propio con la imagen, detallaría la diferencia, intuyendo así las categorías de esa estética que se asoma desde una producción propia en un determinado entorno o espacio. El trabajo del “motivo” de la caña de azúcar en la obra de Modotti es un antecedente considerable para el trabajo simbólico de este “motivo” en la pintura cubana, como también su presencia como *Image*. Es tácita la presencia de este en la obra de Wifredo Lam como constructo de “motivos” que acompañan a la temática afrocubana en la pintura, que evoluciona hacia la imagen de los bosques de Marabú bedianos (imagen 82), no solo en palos sagrados de la Sante-ría y el Palo Mayombe sino como paisaje común, trasatlántico y enmarañado de la naturaleza cubana.



**Imagen 79.** *Paisaje Cubano*, óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm, Marcelo Pogolotti, 1933. Museo Nacional de Bellas Artes, Fuente:

<http://www.bellasartes.co.cu/obra/marcelo-pogolotti-paisaje-cubano-1933>

**Imagen 80.** *La Jungla*, Wifredo Lam, 1943. Colección: Museo de Arte Moderno de Nueva York, Fuente:

<https://www.moma.org/collection/works/34666>

**Imagen 81.** *Señor del Marabú*, acrílico sobre lienzo, 180 X 222 cm, José Bedia, 2019. Colección Artizar. Fuente:

<https://www.artnet.com/galleries/artizar/artworks/1>  
imágenes consultadas el día 23 de septiembre de 2020.



Yolanda Wood invoca la presencia de México para las estructuras formales en la pintura cubana de esta época, en lo que ha hecho llamar “la otra vanguardia del arte cubano”. El movimiento muralista y ciertos principios basados en mostrar las raíces, lo originario, el mestizaje, la escuela libre, etcétera, sedujeron a artistas dentro de América y fuera de ella. Los pintores cubanos, muchos de ellos, se fueron a México a obtener estos modos y con ello fueron reconstruyendo, no solo a nivel conceptual sino también formal, las visibles estructuras que cimentaron “lo afrocubano” como temática en las Artes Visuales. Dos artistas negros de esta vanguardia isleña: Teodoro Ramos Blanco y Alberto Peña, se cuestionan y cuestionan sobre el tratamiento del negro, ya que no parecía haber una obra negra como tal, sino contenidos de lo que se consideraba lo negro. *Vida Interior* de Ramos Blanco representa una cabeza de mujer negra esculpida, irónicamente, sobre mármol blanco (Wood, 1989).

A propósito de los que ahondaron en ambas tendencias, caricatura y pintura, se encuentra Eduardo Abela, quien en la misma época se acerca al cambio del negro a lo negro en obras como *La Rumba*. Su trabajo fue señalado por diversos actores del arte y la cultura nacional e internacional y pocos advirtieron en la fisonomía de su nueva obra aspectos ya más centrados en mostrar las raíces negras como una posibilidad de cubanía. Adolfo Zamora diría en 1928, en la ciudad de París, y que después fuese publicado en la *Revista de Avance* al año siguiente, que:

Los rostros inmutables, caóticos, paralelos, de fondos sombríos en los que las figuras sostienen sus diálogos de actitudes que cantan liturgias en honor de la materia. Lo material, fuente del espíritu, como en las ideologías primitivas: la máscara produce la idea. ¿Gravedad? La de las risas contenidas, en algunos personajes del Giotto. Sin embargo, el epíteto pintura cubana sugiere reminiscencias de estampa exótica, cajas de tabaco, palmares de horizontes limpios netos, y aquí nos hallamos frente a una lucha equilibrada... de masas de sombría brillantez. Cuba vista de adentro hacia fuera, proyección de la objetividad compleja que es el alma afrocubana, en una universalidad del espíritu como función de la materia (De Oraá, 1987, p. 107).

En 1942 llega Wifredo Lam a La Habana huyendo de la guerra en Europa, viaja con visionarios como Levy-Strauss y André Bretón. En su estancia en La Martinica conoce a Aimé Césaire y se identifica con el concepto de *La Negritud*, planteado por el poeta martiniqués en un poema de sonido manifiesto. Es el propio Lam quien ilustrará la obra de Césaire, *Retorno al país natal*. A su llegada a Cuba, en 1943, surge su obra cumbre *La Jungla*, comprada inmediatamente por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sería ese mismo año que la exposición realizada en la Institución Hispanocubana de Cultura tuviera trascendencias en las Artes Visuales de la isla por varios aspectos: Wifredo Lam sorprende con un lenguaje surrealista que interpreta la naturaleza y lo transcultural, David Alfaro Siqueiros había sido invitado junto a José Gómez Sicre y el marchand Pierre Loeb a ser conferencistas, Siqueiros comparte novedades en el uso de materiales y productos para la realización de murales y pintura de caballete (espacio de experimentación) [107]:



Siqueiros... se había percatado de un movimiento todavía instintivo, pero que marchaba firmemente “hacia la creación de un arte cubano, capaz de ocupar en corto plazo un sitio de primera fila en el conjunto de la creación artística moderna universal” le pareció... que se trataba del “más importante movimiento en las artes plásticas de América Latina después del de México y que se podía observar “una indiscutible originalidad nacional en el color, en la gama cromática, que corresponde ya a fenómenos concretos de carácter cubano específico (Sánchez J., 1996, p. 147-148).

A Siqueiros no le pasa desapercibida la obra de Enríquez en la que avista movimiento y superposiciones, engranajes y enlaces propios de la imagen caribeña. El Museo de Arte Moderno de Nueva York acababa de adquirir obra de los modernos cubanos, entre ellas una de Carlos Enríquez, lo que no parece ser errático ante la mirada del artista mexicano. Estos caminos llevan a México al pintor isleño, donde en entrevista con el periódico *Excelsior* alude cuestiones que parecían imposibles de resolver en la época relacionadas con el estilo y los aspectos culturales. Mencionó que sería algo anacrónico que en Cuba se pintara con tonos oscuros como los pintaba José Clemente Orozco, así como las piernas cortas propias de la iconografía de Diego Rivera. El impacto de México en Enríquez trascendió lo visual, la impronta de las costumbres ancestrales, la imagen de ciudades prehispánicas e hispanicas, montones de elementos trazados por influencias francesas en la arquitectura mexicana conviviendo con los trazos de Mesoamérica, y el estado de la pintura mexicana, que era atravesada por todos estos lenguajes y la actitud de la experimentación. Enríquez tomaba notas en una libreta sobre todas las cosas que lo iban asombrando y en ese sentido sus instintos de etnólogo lo conducen más adelante a otros trabajos de la imagen. Nos comenta Juan Sánchez (1996) que entre las observaciones de esta libreta de notas sobre su viaje a México se distinguen: una fórmula atribuida a Orozco, lo que al parecer resultaría un temple, a su vez que se rescata un poema que refleja a México en su imaginario estético: “Cuauhtémoc cuando murió/dejó escrito en los magueyes/el vino para los hombres/y el agua pa’ las mujeres/. Aguardiente y vino puro/es el pasto de los reyes/ ¡que beban agua los bueyes/ que tienen el cuero duro! (p. 199-200).

En abril de 1944 la *Gaceta del Caribe* publica un artículo de Carlos Enríquez titulado “Aquel viaje a Teotihuacán”, donde, entre muchas cosas, refiere a Monte Albán como una ciudad fabulosa (referencias de la época comprobaban que era la antigua Atlántida). Menciona a Frida Kahlo como políglota, incluyendo el manejo de las lenguas nativas. México produce un despertar imaginario que solo el desborde cultural de la visualidad americana podría producir, rescatando con ello lo que sucedería en años posteriores, incluido “Lo real maravilloso” carpentiano. En palabras escritas por Rivera en el catálogo de la exposición del artista cubano, en 1944, en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, visualiza procesos de transculturación en la imagen de Enríquez:

...líneas delgadas que estructuran tonalidades de paludismo y anemias del trópico, delgadas como lianas y palmeras, fácilmente inclinables ante el viento salino y caliente... La nerviosidad mezclada de recuerdos heredados, ayudada por el aguardiente de la caña. Blancos producidos por ingredientes



inamalgados todavía dentro de un misticismo doloroso. Toda la penosa tragedia de la indo-afroibero, etcétera. América semicolonial y oscilante de metrópoli a metrópoli, esperando le venga la redención del Louvre o La Sorbonne adaptados a las “boites de nuits”, o de las universidades rellenas de carnaza aria mechada de professors; o de una Wall Street-Columbia-Capitalis... América no sabe si llamar como redentor a Stalin o a Picasso..., y la pasta y el color y la técnica nerviosa de su pintura pertenecen a Carlos Enríquez. No mira ya Montparnasse a través de una ventana del Vedado y los colores de América y su sensibilidad personal, han cambiado los caballos del circo athenicoide de Chirico por corceles en libertad que sobreponen sus imágenes como en las cuevas de Altamira y de Landogne ante el paisaje de la tierra de aquí. Carlos Enríquez puede llegar a ser una fuerza de Cuba anticolonial (Sánchez, 1996, p. 155).

En palabras del propio Enríquez en cartas a su amigo Agustín Guerra, narra la importancia de que Diego Rivera haya accedido a escribir en el catálogo sobre su trabajo, ya que el artista mexicano solía ser un crítico mordaz. La razón fundamental que mueve a Rivera a escribir es que consideraba que el trabajo de la imagen de Enríquez era “netamente americana”. Alfred H. Barr, quien fuera el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York en los años cuarenta, consideraba esta “americanidad” con ciertos acentos identitarios localistas, que al parecer también habrían sugerido Siqueiros y Rivera. En nota significativa que se aprecia en el libro que resulta de *Cuban Painting of today*, exposición sobre los modernos cubanos en dicho museo en 1944, resalta aspectos significativos para esta tesis, que intenta distinguir “motivos” de esa construcción imaginaria que es la pintura cubana con cierto carácter transcultural. Barr menciona la tendencia expresionista de la pintura moderna cubana y elementos que la componen: caña, gallos, piñas, ciclones, ángeles, etcétera. Al menos esto sustenta la iconografía que empieza a distinguirse. Por otra parte, invoca el uso del color como el elemento formal de mayor relevancia, en cuanto que su puesta en escena visual permite entender la diferencia entre la pintura cubana y la pintura mexicana, esta última acechada por el dramatismo, que no lo dramático.

Los años cuarenta van a ser decisivos para lo que se identificó como pos-vanguardia cubana, refiero una especie de arte visual pos negro, que se nivela con lo “afrocubano”, incluso con el trabajo de lo “afrocaribeño”. Carlos Enríquez, en su faceta visual menos conocida, realiza ilustraciones a obras del poeta Nicolás Guillén. El poeta cubano transculturado en su fisonomía y en su labor literaria elabora un discurso que influye también en el ámbito pictórico sobre el tema de lo negro y cómo se entiende eso desde la visualidad. *Virgen del cobre*, de 1932 (imágenes 83 y 84), y otra que había permanecido inédita de 1933, de Enríquez, muestran esta etapa de su trabajo plástico que forma parte de los procesos antepuestos al lenguaje transcultural en las Artes Visuales cubanas. Desde 1929 en las reflexiones de Juan Marinello se notan tales cuestiones:

...en lo literario y en lo plástico las corrientes llamadas vagamente de Vanguardia-venidas de Francia y España...en algún momento estos nuevos modos han cobijado esencias criollas: cuando han sido herramientas para captar lo propio, no como fórmulas para hacer arte a la moda. Triunfo no pequeño mientras persista nuestra condición (Marinello, 1929-1962, p. 11).



**Imagen 82.** *Virgen del Cobre*, óleo sobre tela, 72.5x25 cm, Carlos Enriquez, 1932. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. **Imagen 83.** *Boceto para Virgen del Cobre*, tinta sobre papel, 32.8 x 25.2 cm, Carlos Enriquez, 1933. Colección: Museo de Bellas Artes, Cuba, 1933. Fuente: Estas imágenes son obtenidas del sitio <http://www.bellasartes.co.cu/obra/carlos-enriquez-virgen-del-cobre-1932>. Revisadas el día 23 de septiembre de 2020.

Es en Haití donde sucederá la primera exposición de “arte cubano” en el Centro de Arte de Puerto Príncipe, en el año 1945 (fines de abril-principios de mayo), que fue posible a la labor que hiciera Guillén con su obra, ya que llamaba a una lectura antillana de una literatura caribeña, se puede especificar como “un sonido propio”. En dicha exposición exhibían: René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Wifredo Lam, Carlos Enríquez y otros. Enríquez, al que puede considerársele precursor de las Artes Visuales contemporáneas cubanas, hereda la actitud del pintor que observa, que mira con ojos de antropólogo y que a partir de esa observación construye una visualidad. El ejemplo claro de ello es que, en Haití, Enríquez toma apuntes en el Museo Etnográfico de Puerto Príncipe, donde queda explicitada la influencia del Vudú en el arte haitiano, y que después convertiría en obras con deidades de la misma religión caribeña. El poeta haitiano Jacques Roumain había fundado el Instituto de Etnología en 1941 con toda la intención de rescatar las raíces populares de la isla que tenían la impronta vudú en su proceder (tradiciones orales, música, danza) y en su iconografía. Enríquez, ya permeado por la visualidad mexicana, tenía la intención de realizar un mural en *La Citadelle Ferriere* (fortaleza levantada en tiempos del rey Henry Christophe) sobre la independencia de Haití. Haití produce un cambio en sus aspiraciones, investigó todo lo que pudo sobre la historia haitiana, no solo incluyó lo concerniente a la fortaleza sino a las propias prácticas de origen afro isleñas. Hizo trabajo social que incluyó demostraciones técnicas (como las aguadas) a pintores haitianos. Ese mismo año pinta



*La haitiana* dada por la influencia de su casamiento con Germaine Lahens. En carta a su amigo Guerra menciona: "...me siento bordeando lo sobrenatural. ¡La Magia es un hecho!" (Sánchez, 1996, p. 170). En 1991-1992 Casa de las Américas mostraría por primera vez estos apuntes. "El llamado haitiano", como pudiera decirse, modificaría la visión de lo geo cultural en el arte cubano, auxilia a otros artistas de esta pos-vanguardia, como Roberto Diago, a pensarse a sí mismo y a descubrir un *Image* muy particular, de ahí su *Caridad del Cobre*, de 1946, incluso, Alejo Carpentier pudo desarrollar *El reino de este mundo*, y con ello traza la categoría estética de "Lo Real Maravilloso", justamente después de su regreso de Haití.

La repetición de "motivos", en esta ocasión referidos a simbólicos y grafías, ha variado formalmente desde la primera mitad del siglo XX a la fecha, pero se han mantenido como contenido en los autores que han trabajado con la temática afrocubana. Enfocando la mirada a la representación de dioses, gráficos y "firmas", se puede hacer un breve recorrido desde Wifredo Lam a José Bedia, sin que con ello se obvien representantes, sino que más bien se reafirmen estos aspectos. Como ya se había mencionado, en los años cuarenta es Lam quien muestra la iconografía afrocubana que distinguirá a la pintura moderna en la isla. En 1943 pintó no solo *La Jungla* sino *La Silla*, no es que Lam hubiese sabido del arte africano por sus orígenes, su madre practicante de la religión afrocubana, básicamente aquella que deviene de la influencia de la cultura yoruba, no necesariamente le permitirá este previo conocimiento, aunque sí se puede pensar en una posibilidad estética. En realidad, su encuentro con el arte africano se realiza en Europa a través de los museos, y también, como menciona De Juan (2014): "[...] la asimilación de los valores expresivos de esas obras por artistas de vanguardia encabezados por Picasso" (p. 166).

Estos saberes fundamentalmente infantiles, migrantes y el regreso se reencuentran en su obra. La propia De Juan ha mencionado que la pintura de Lam no es descriptiva en lo absoluto; digamos, entonces, que rompe con la cuestión narrativa, con la representación de cierto tipo de rituales y no intenta mostrar ni acercarse a la idea de las ceremonias o de literalidad visual del ídolo. Lam sugiere con sus imágenes y no define sus contenidos. Es recurrente en su trabajo visual: herraduras, tijeras, cuchillos, vasijas, cuernos, flechas y ruedas (De Juan, 2014). Estos elementos no forman parte indisoluble de un enunciado, cada elemento puede sostenerse en sí mismo, forma parte de un entorno imaginario o es *Image*. La idea de la sugerencia y no de la definición será punto de partida para el posterior trabajo de artistas contemporáneos cubanos abocados a esta temática. No significa que Lam haya puesto a consideración un nuevo modo de pensar, sino que ha usado ese modo, es decir la manera en la que una cosa sugiere otra en las culturas africanas. El propio Lam entendía al icono transculturalmente, y estos resultados en las Artes Visuales cubanas pueden comportarse en imágenes visuales y mentales como uno u otro. Decía que a Changó lo llegó a pensar como Marte y a Ochún como Venus[108]. Casualmente, como dato curioso, Wole Soyinka (yoruba), premio Nobel de literatura en 1986, ha manifestado con relación a la correspondencia entre el panteón yoruba y el panteón griego[109] que las



coincidencias son evidentes, sin que con ello hubiese cruces temporales sino todo lo contrario, la atemporalidad definía algunos sistemas de pensamiento como universales. En ciertas culturas de África, una cosa por otra interviene en un entramado de relaciones para jugar con la idea de lo sugerido y evitar con ello al detalle como descripción. Lam utiliza el detalle, ciertamente, pero solo como elementos formales en su pintura. Este comportamiento es simbólico y conlleva conceptos antropológicos relacionados con el entendimiento del mundo que alude a lo femenino y a lo masculino. Por ejemplo: los senos son frutas, las frutas son senos o la máscara como elementos andróginos.



Imagen 84. *Les Noces*, óleo sobre tela, 216 x 200 cm, Wifredo Lam, 1947. Colección Centro Pompidou, Paris. Fuente: <https://wsinag.com/art/17237-wifredo-lam>. Esta imagen se puede consultar aquí y fue revisada por última vez el día 23 de septiembre de 2020.

Lo andrógino en ciertas culturas africanas se vuelca sobre el principio del mundo o en la idea de que en algunos dioses se comprendan ambas posibilidades. Todo este universo para Lam no puede habitar si no es dentro de la construcción de su naturaleza imaginaria. Para De Juan (2014): “[...] sus motivos de fronda son tratados repetidamente: caña de azúcar, hojas de palma, maíz, tabaco y plantas de todo tipo, siempre en flor [...]” (p. 167). Es en una ensoñada naturaleza que Lam muestra un pensamiento dual, no solo porque a la caña le nace tabaco, sino porque los elementos se revelan dentro de este frondoso hábitat hacia adelante y hacia atrás, sugiriendo la concordia de lo que sería una herencia del pensamiento africano en la afrocubanidad: lo vegetal y lo animal en el sistema de relaciones con humanos y dioses. Su *Image* es un tejido de algo que conoce previamente Imagen 85.



Los problemas de la imagen en las Artes Visuales cubanas con estas visiones hacia la afro Cubanidad no parten de la casualidad sino de la causalidad de ciertos comportamientos ya establecidos dentro del propio ámbito del arte y la cultura latinoamericana. El caso de Luis Camnitzer es de los más emblemáticos, y sobre estos aspectos ha mencionado que los artistas están unidos por el sistema del objeto: “Un cuadro es un cuadro, reconocible como tal, sea cual sea su forma y contenido. Lo mismo sucede con cualquier objeto de arte, aun cuando no sigue las líneas formales tradicionales” (Camnitzer, 1988, p. 242). El artista uruguayo, nacido en Alemania en 1937 y con una larga residencia en Nueva York, comienza a abordar, desde los años sesenta, problemas de la representación que se relacionan con la palabra y la imagen. Su obra ubicada desde entonces en el campo del Conceptualismo y que rebasa el aspecto lingüístico, se enfoca en reflexiones paradójicas para provocar al sentido común.

El trabajo dual en la confrontación de conceptos será oportuno indicador de una relación que no se divorcia de las búsquedas en el arte contemporáneo cubano, si bien Camnitzer interpreta y produce los conceptos de violencia y poder en el que se ha sumergido la realidad latinoamericana, un ejemplo contundente es su obra *Masacre de Puerto Montt*, de 1969 (imagen 86), no significa que la conformación visual del posterior trabajo que se verá fundamentalmente en los ochentas en Cuba, dentro de las Artes Visuales, no realice desde otras reflexiones, que son de tipo más antropológicas, una especie de respuesta a un tipo de ideología geo cultural, una construcción de pensamiento latinoamericano.



Imagen 86. *Masacre de Puerto Montt*, Luis Camnitzer, 1969, Instalación de pared y suelo con viriles adheridos de textos relativos a la acción armada y líneas de punnos que aluden a las trayectorias de las balas. Dimensiones variables, Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: Imagen obtenida del sitio [https://www.masacreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104.07\\_luis\\_camnitzer\\_eng\\_web.pdf](https://www.masacreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104.07_luis_camnitzer_eng_web.pdf). Revisada el día 23 de septiembre de 2020.

En 1983 se presentó en Casa de las Américas un panorama muy amplio de la obra de Camnitzer en La Habana, Cuba, en donde estuvo presente dialogando con artistas y estudiantes de arte refiriendo la necesidad de pasar en Latinoamérica de “arte conceptual” a “arte contextual”, y que marcó ciertas formas de presentar la visualidad en los artistas en la isla (imágenes 87 y 88).



**Imagen 86.** Inauguración de exposición Luis Camnitzer, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, 1983 / Cortesía: Archivo fotográfico Casa de las Américas. Fuente: <http://www.excelenciasmagazines.com/en/arte-por-excelencias/editorial-7/resenas/luis-camnitzer-band-holding-horizon>. Revisada el día 23 de septiembre de 2020.



**Imagen 87.** Diálogo de Camnitzer con estudiantes de arte. Casa de las Américas, La Habana, 1983. Cortesía: Archivo fotográfico Casa de las Américas. Fuente: Imágenes obtenidas del sitio <http://www.excelenciasmagazines.com/en/arte-por-excelencias/editorial-7/resenas/luis-camnitzer-band-holding-horizon>. Revisada el día 23 de septiembre de 2020.

La mirada de estos artífices contemporáneos cubanos hacia sí mismos de una forma más amplia, se quiere decir, más allá de los bordes de su isla, permite que puedan mirarse en otras consideraciones. Los elementos recurrentes y referidos como “motivos” dentro de la temática de la afrocubanidad tomarán otras sendas hacia grafías y “firmas”, que serán portadoras de significados nuevos. En este punto quisiera aclarar que la presencia visual de grafías y “firmas” puede



ser denotada como modos de registro de esclavos negros en Cuba desde el siglo XIX, sin embargo, me parece oportuno referir que estos registros se realizaron en la técnica de la tinta sobre papel y es un antecedente importante para la construcción visual de estos posteriores “motivos” en la temática de la afrocubanidad, que como se puede interpretar ya venían siendo parte de la construcción temática.

Es el propio Camnitzer en *New Art of Cuba* quien refiere los diferentes modos en los que artistas que integraron Volumen I trabajaron la temática afrocubana, en quienes se puede advertir ya cierto apego a la americanidad como síntoma de una interpretación visual de lo transculturado. Rubén Torres Llorca, con la técnica del *collage* y con tendencia al estilo kitsch, realiza representaciones de la Virgen de la Caridad del Cobre; y la obra *Por América*, de Francisco Elso Padilla, desde el trabajo de diferentes mitos latinoamericanos, crea relaciones con la Santería cubana. En los casos concretos de practicantes de religiones afrocubanas como el Palo Mayombe y la Santería, nombra Camnitzer a José Bedia y a Ricardo Rodríguez Brey, enfatizando con ello que la obra forma parte de la ritualidad. Cuestión, por cierto, que denota la intromisión del trabajo etnográfico, como síntoma del performance de la construcción del sistema de la imagen en el arte contemporáneo cubano con detenimientos transculturales, en los que se asoma tanto lo afro como la conformación cultural nativa americana (imagen 89).

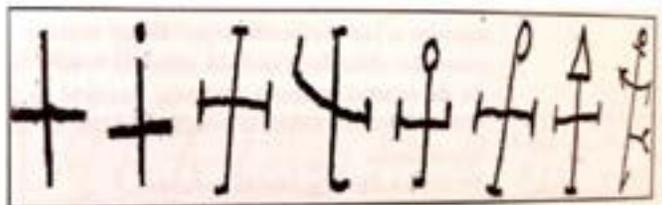
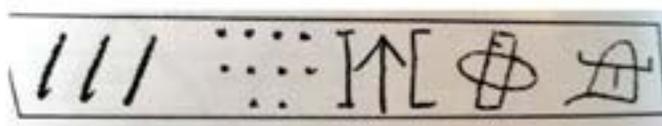


Imagen 89. Registro de marcas, tatuajes, escarificaciones realizadas a los esclavos en el siglo XIX cubano. Fuente: Imágenes obtenidas del libro de Jesús Ganche *Iconografía de africanos y afrodescendientes en Cuba*. Las imágenes fueron revisadas en la Kindle personal y corresponden a las numeraciones de páginas: 2465, 2469, 2494 y 2505.



Además de su intervención en la creación de sistemas de la imagen, es en Masacre de Puerto Mont, de Camnitzer, donde puede observarse, como refiere la crítica de arte y comisaria argentina Andrea Giunta, un croquis de palabras referenciales, líneas que se trazan sobre el piso, como si se tratase de exponer el plan desde donde se perfiló la masacre[110] (Olivares, 2001). Es posible en la obra bediana también detectar este tipo de trazos (imágenes 90 y 91) y en las frases cierta insolencia del habla popular en Cuba, que parecen devenir de cromolitografías decimonónicas cubanas en las que se advierte una estructura clasificatoria de cierta interpretación de la imagen y un léxico que en la época tenía una relación con la raza negra y que, actualmente, en los procesos de transculturación, se asumen como cubanía. Ejemplos sugeridos: *¡Ay, mamá, que noche aquella!* (imagen 94) o *Come ñame uté?* (imagen 92) *Fransico pa servir a uté*; frente a la imagen verbal bediana: *Oyá tá vení* (imagen 93) o *Vamos tumbando pa fuera* (imagen 95).



**Imagen 89.** *Masacre de Puerto Montt*, Vinilo y fotocopia. Instalación de pared y suelo con vinilos adheridos de textos relativos a la acción armada y líneas de puntos que aluden a las trayectorias de las balas. Dimensiones variables, Luis Camnitzer, 1969. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/masacre-puerto-montt>. Revisada el día 23 de septiembre de 2020. **Imagen 90.** *Buey suelto*, técnica mixta sobre pared, dimensiones variables, José Bedia, 2004. Colección Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. Fuente: <http://www.excellencesmagazines.com/en/arte-por-excelencias/editorial-1/reportaje/jose-bediala-obligacion-de-transculturarnos>. Revisada el día 23 de septiembre de 2020.



- Imagen 91.** *¿Come ñame uté? Fransico pa servi á uté*, Cromolitografía, 1860. Fuente: obtenida del libro de Jesús Guanche *Iconografía de negros....* Se encuentra en el Pos 3448 (Kindle personal).
- Imagen 92.** *Oyá tá' veni*, óleo sobre lienzo, 23"x35", José Bedia, 2001. Colección Ramis Barquet Gallery, Nueva York, Nueva York, ilustrado en *important cuban artworks, volumen quince*, página 126. Fuente: obtenida del sitio <https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/paints.cgi?aid=74&pid=2222&prid=7>. Revisada el día 30 de septiembre de 2020.
- Imagen 93.** *¡¡¡Ay, mamá!!! Qué noche aquella*, Cromolitografía, c. 1870, 4,8 x 6,7 cm. Fuente: obtenida del libro de Jesús Guanche *Iconografía de negros....* Se ubica en el Pos 6861 (Kindle personal).
- Imagen 94** *Vamos tumbando pa' fuera*, óleo sobre lienzo, 30"x48", José Bedia, 2012. Colección Particular. Fuente: obtenida del sitio <https://www.artslant.com/global/artists/show/224182-jose-bedia?tab=PROFILE>. Revisada el día 30 de septiembre de 2020.

La obra de Bedia no solo remite a Bedia sino a todas las posibilidades de tiempos relativos, y en ese punto la Iconología distingue estos “motivos” conectados que han sido o están en sustitución creando nuevas formas de nominalismo. Es por eso por lo que al pensar en el asunto de “el negro” en la caricatura, refiere a la imposibilidad de que una grafía y una “firma” pudieran pertenecer a la muestra de “motivos” para las Artes Visuales en los principios del siglo XX cu-



bano y, al parecer, tampoco es considerada visualidad en la aparición de la temática en 1943 con *La jungla* y *La Silla* de Lam, porque algunos de estos son retomados de las influencias europeas y de la plástica mexicana fundamentalmente.

La temática afrocubana se adueñó de las Artes Visuales en Cuba y supuró motivos recreados una vez y otra vez en generaciones posteriores a Volumen I, sobre todo en el tópic de la Santería, como aspecto de la religión afrocubana más popular. Casos son el de Magdalena Campos, Zaida del Río, Ibrahim Miranda, etcétera. Aunque el regreso constante a aparentes principios, que no son más que fragmentos de lo transcultural, como representaciones bíblicas, el catolicismo caribeño, las creencias y mitos populares, serán aspectos que surjan cada cuando y cada vez como síntoma de lo que puede llamarse *synthesis development* de la imagen, que puede ser “motivo” o bien icono o arquetipo. En este sentido el mencionado por García de la Fuente: Salvador González y su trabajo en los murales en el Callejón de Hammel, en los que resaltan deidades y rituales de la influencia yoruba en la cultura cubana, recuerda el uso de las superficies por anónimos artistas negros desde el siglo XVIII dejando la impronta de su libertad de expresión y culto.

En fechas recientes, Juan Villoro, con relación al trabajo de Gabriel Orozco, ha planteado que estamos frente a “laboratorios” en donde los cuadernos de trabajo muestran “cosas para pensar”, es un modo en el que podemos reflexionar la obra de Bedia. Orozco ha pensado la realidad cubana en esta visualidad dual, cuando estando en La Bial de La Habana en el 2012 presenta en conjunto con estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA) una instalación en la que elementos como el lodo y el polvo proveen una especie de “limpia”, de “santiguación”, un modo de referir “purga de lo malo” en la afrocubanidad, en lo que se conoce popularmente como “las ruinas del circo” de la inconclusa facultad de ballet del emblemático ISA.

Al decir del propio Villoro, su mirada dentro del panorama ruinoso del periodo especial cubano, Orozco parece centrar sus reflexiones en la cotidianidad de: bicicletas construidas como motocicletas a partir de bombas de fumigación, ventiladores con aspas de acetatos de 33 revoluciones o tendedores con celofán de caramelos, etc. Bedia es también un precursor de estos procesos en los que el arte contemporáneo ronda: el mapa, el boceto y el objeto son el ocaso de una posibilidad y crea, parafraseando al propio Villoro, al creador de “una isla dentro de una isla”, que es analógicamente la creación del Image en su trabajo, una especie de ritualidad de la mirada. Una mirada que también es “americana”, de ahí que, en alusión a los antiguos códices mesoamericanos, su obra contenga la virgola de la palabra y la intromisión gemelar de elementos anversos y conversos de algún ritual o bien que el elemento visual, pictográfico fundamentalmente, se muestre como la palabra misma creando ideogramas nuevos.



**Imagen 95.** *Historias de Don Jacinto*, crayón y carboncillo sobre papel, 118,7 x 240 cm, José Bedia, 2000. Colección Particular. Fuente: obtenida de Castillo Pascual, 2004. **Imagen 96.** Bedia y Don Jacinto, Chamán maya yucateco, México, 2000. Fuente: Hernández, 2007, p 226.

### **El motivo de Lo Jimagua o La Gemelidad**

Habría dicho Gustavo Urrutia (2007) [112] en los albores del siglo XX cubano que:

Cierta representación utilizable de la escultura africana la tenemos en Cuba, mas, ¿quién habría de ser el artista, blanco o negro, con valor y maestría bastantes para proclamar las riquezas de plasticidad y ritmo concentradas en un changó, en los jimaguas y en otros ídolos de las regiones africanas que nos circundan? El sentimiento y el ritmo tienen en ellos el mismo carácter de las esculturas africanas divulgadas por Paul Guillaume en París (...) ese ritmo y este sentimiento, traducidos al vanguardismo, volvieron a Cuba con un halo imprevisto de simpatías por el tema negro y que ha impulsado a nuestros artistas a tratar el motivo afrocubano, aunque, a mi entender, sin la profundidad y comprensión medular de un verdadero descubrimiento, como quien aplica las fórmulas sin penetrar los principios. Y como resultado, lo anecdótico en sus obras (p. 219).

La muerte que fue cuasi olvido para Urrutia no lo dejaría observar la evolución del tema de la afrocubanidad en la plástica cubana que, aunque no dejó de establecer principios literarios y coyunturas semánticas en su recorrido, terminó por pretender, sobre todo en los trabajos de los contemporáneos, la visión de la búsqueda profunda concebida desde el pensador antropólogo. Las otras posibilidades del trabajo de los motivos que enriquecieron la temática afrocubana se transformaron, y desarrolló iconos y arquetipos a la par de motivos que constituyeron la propia definición de esta aportación temática a la Historia del Arte.



AUTOR

**Cundo Bermúdez**

Denominado el último maestro de la segunda generación de la vanguardia cubana del siglo XX. La Habana 1914- 2008, Miami. En los años 30 concurre a la Academia de Bellas Artes, pero la abandona. En ese mismo periodo estudia en la Academia de San Carlos, en México. Sus estudios y vida en ese país son parte fundamental de las influencias en el trabajo de sus imágenes pictóricas.

FICHA TÉCNICA

***Los jimaguas con puerta abierta.*** Óleo y graffito sobre tabla, Ca., 45.1 x 35.2 cm. Colección Privada. 1942

UBICACIÓN

*christies.com*

COMENTARIOS

Otras formas de trabajar lo jimagua es en su definición como cubanismo.



#### AUTOR

**Roberto Diago.**

1920-1955. De los pioneros de la afrocubanidad en la pintura. Estudió entre 1936-1941 en la Academia de San Alejandro.

#### FICHA TÉCNICA

***Elegua regala los caminos.*** Óleo sobre lienzo (dimensiones no disponibles) Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. 1949.

#### UBICACIÓN

<https://rialta.org/oscuridad-de-roberto-diago-querol/>

#### COMENTARIOS

Diago en esta obra plantea el arquetipo de Elegua como ambigüedad.



AUTOR  
**Wifredo Lam**

1902-1982. Es considerado el pionero de la temática de la afrocubanidad en la pintura cubana. Estudió en la Academia de San Alejandro. En 1923 recibe una beca del municipio de su pueblo natal y viaja a España, donde comenzará su largo y poderoso camino por las artes visuales.

FICHA TÉCNICA  
**Horned Figures.** Óleo sobre lienzo, 20.75 x 27. 3 pulgadas. Colección Particular. s/F.

UBICACIÓN  
[Liveauctionneers.com](http://Liveauctionneers.com)

COMENTARIOS  
Esta obra se ha relacionado con Changó y Ochún (una las tres mujeres de Changó) como padres de los Ibeyis (jimaguas varón y hembra) que según algunos patakies fueron criados por Yemayá y en algunos casos se identifica a Oyá como la progenitora. Estos gemelos se encuentran en el segundo plano de la obra.



#### AUTOR

**Ever Fonseca Cerviño**

Guantánamo, 1938. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENA).

#### FICHA TÉCNICA

***Del cielo al mar.*** Óleo sobre tela, 198x140 cm. Colección del artista. 1968.

#### UBICACIÓN

[https://www.ecured.cu/Ever\\_Fonseca](https://www.ecured.cu/Ever_Fonseca)

#### COMENTARIOS

Ever Fonseca fue de 1975 a 1985 integrante del grupo Antillano. Pero desde sus primeros trabajos sus acercamientos a lo afro y lo aborigen es perceptible. A Fonseca le ha interesado lo dual como construcción distintiva del proceso de transculturación en la imagen. Es sabedor de estas estructuras. Su obra es una de las más significativas en el trabajo de la gemelidad en las artes visuales cubanas.



#### AUTOR

**Agustín Cárdenas**

(1927-2001). Estudió en el colegio San Alejandro. Perteneció al Grupo de los Once. Viaja a París con una beca en 1955. Allí radicó hasta 1994 que regresa a Cuba. Casi toda su obra fue realizada en el extranjero. Su trabajo ha sido reconocido a la par de Wifredo Lam, por la fineza de sus acabados y los motivos usados en su obra.

#### FICHA TÉCNICA

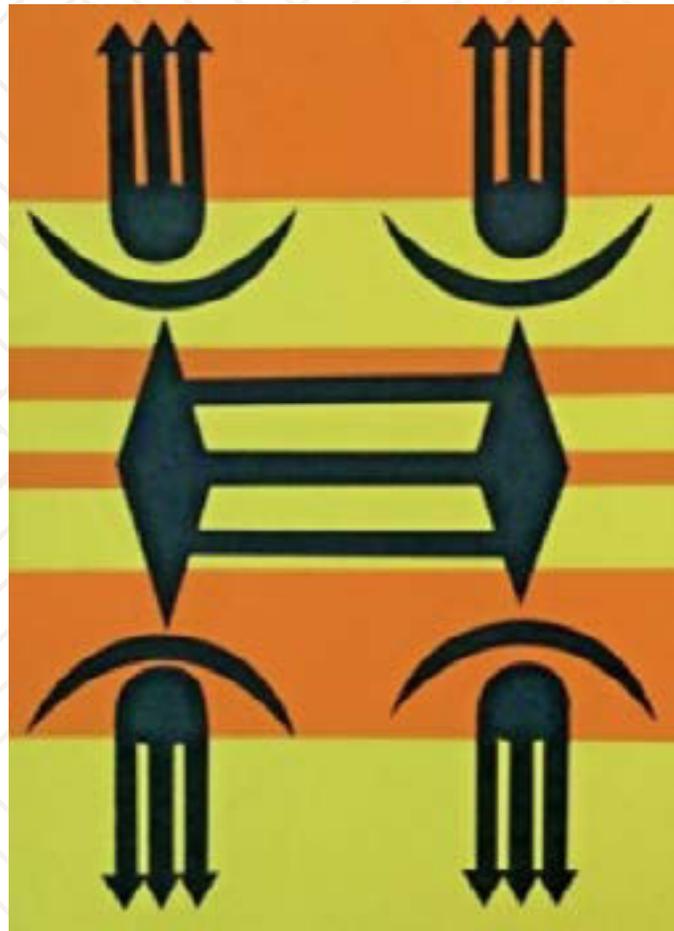
**Iroco (Iroko).** Escultura. (sin más información disponible). 60-70's CA

#### UBICACIÓN

<https://www.artexpertswebsite.com/artist/cardenas/>

#### COMENTARIOS

La obra del que se reconoce “maestro de maestros” de la escultura cubana: Agustín Cárdenas; con una obra perteneciente a grandes colecciones de arte en el mundo, trabajó con las estructuras formales y conceptuales de la africanidad y a partir de ello creó un mundo cotidiano en donde estructura divergencias y coincidencias. El trabajo de la gemelidad en Cárdenas se acentúa en esta obra a partir de: El título, que busca relacionarse con la ceiba y con el oricha de los deseos buenos y malos. En el caso de la ceiba, es el elemento de mediación animista sagrado del yoruba, iroko (oricha) (también usada en las prácticas religiosas de origen afro en Cuba), suele vivir en sus raíces o en el follaje. La imagen en Cárdenas siempre tendió a elementos duales y a simbologías afro, así como al uso de maderas de origen africanas, como es la también llamada Iroko.



AUTOR

**David León González**

La Habana, 1934. Graduado de San Alejandro en 1955, perteneció al grupo *Los cinco* (1956-1958).

FICHA TÉCNICA

**Los Ibeyis.** Serigrafía, 81/100. Colección Particular. 1972

COMENTARIOS

Esta obra formó parte de la exposición de 1972 *39 signos sobre mitología yoruba y Abakuá*, realizada en Galería La Rampa, el 14 de agosto en La Habana. El abstraccionismo ubicado en los símbolos gráficos, tan característicos de las culturas africanas, como medio de representación de lo dual implícito en los jimaguas o Ibeyis.



#### AUTOR

**Wifredo Lam**

Sagua la Grande (1902-1982). Estudió en La Escuela de Bellas Artes (1918-1923). En Madrid fue alumno de Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza (1923).

#### FICHA TÉCNICA

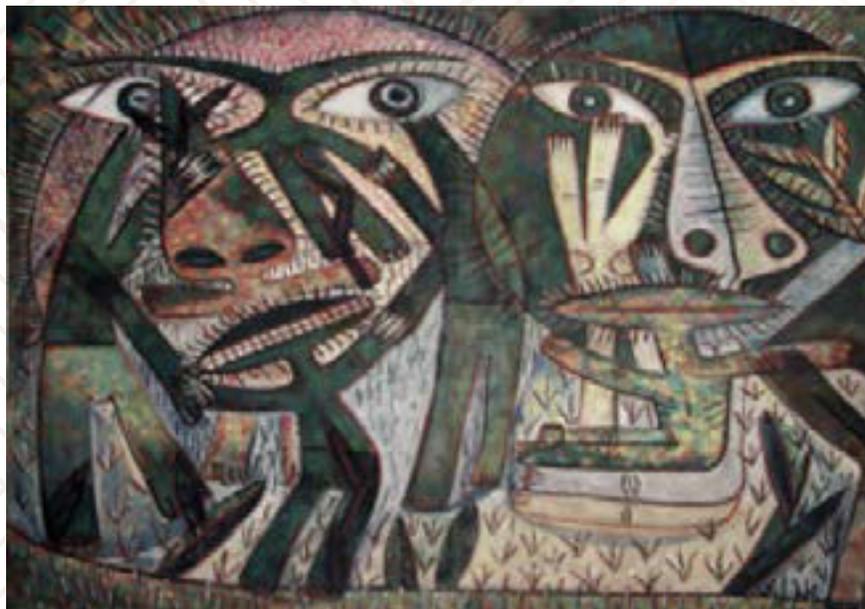
**Personaje doble (doble carácter).** Litografía sobre papel arches (47 x 37 cm) 14/99. Colección Particular. 1975.

#### UBICACIÓN

<https://www.discoveriesinart.com/our-artists/wifredo-lam>

#### COMENTARIOS

Lam trabajó la dualidad como pensamiento transculturado, que conviene al sentido del motivo de la gemelidad como aspecto de dobles parecidos o relaciones de interioridad-exterioridad, que el arte occidental ya había experimentado en las imágenes de Kandinsky. Los previos conocimientos de la cultura origen de Lam, le dieron otra multiplicidad de imágenes duales que parten de la influencia del pensamiento y de las características de las religiones afrocubanas.



#### AUTOR

**Ever Fonseca Cerviño**

1902-1982. Es considerado el pionero de la temática de la afrocubanidad en la pintura cubana. Estudió en la Academia de San Alejandro. En 1923 recibe una beca del municipio de su pueblo natal y viaja a España, donde comenzará su largo y poderoso camino por las artes visuales.

#### FICHA TÉCNICA

*El nacimiento del jigüe.* Óleo sobre tela, 118 x 148 cm. Colección del artista. 1977.

#### UBICACIÓN

<http://www.queloides-exhibit.com/grupo-antillano/ever.html>

#### COMENTARIOS

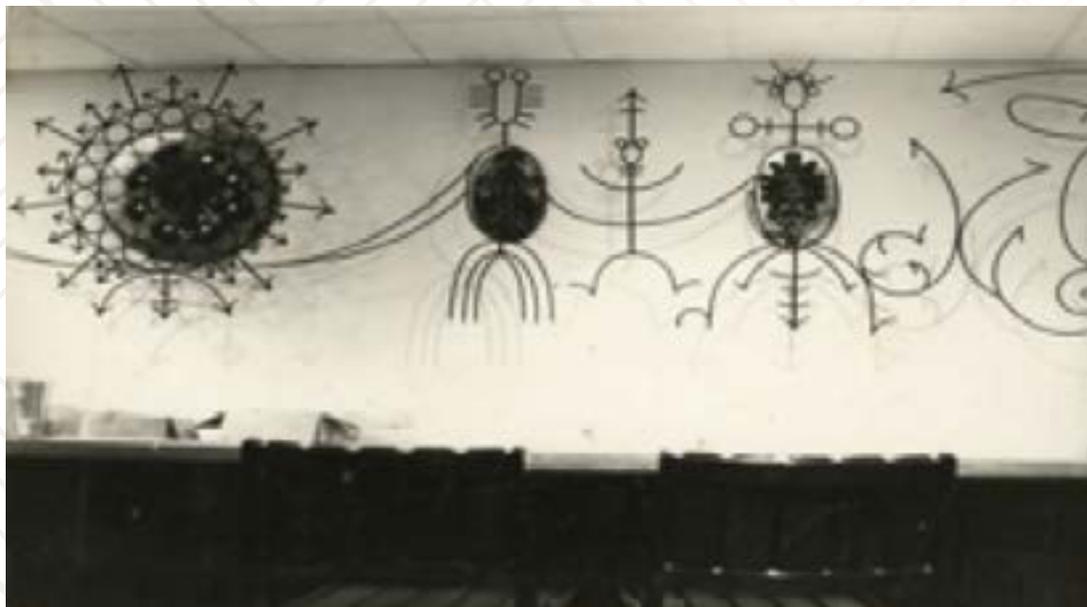
Es importante el trabajo de la imagen que realiza aquí Fonseca con el jigüe presentándolo en dualidad. Este arquetipo corresponde a un personaje de leyendas populares en Cuba. Dicho personaje es un ícono de estructuras transculturales en la isla. La palabra al parecer fue registrada en 1836 por Pichardo y refería a jigüe como negritos brujos de la zona de Bayamo que solían aparecerse en los ríos, pero el propio autor menciona en 1849 que también pueden ser llamados güijes, y siendo así se le reconoce como un indio pequeño de tez oscura, juguetón, burlón y enamorado. Fernando Ortiz en su Catauro de cubanismos mencionó que jigüe posee características afros, ya que es así como los de Calabar, algunos de ellos esclavos llegados a Cuba, llamaban al mono. Hay versiones que la palabra consiente en ser aborigen caribeña y que el personaje como tal formaba parte de las narraciones taínas. La representación más popular es la de un negrito pequeño con ojos saltones que asusta y puede ser capturado con un tabaco. El tabaco como símbolo, aunque aborigen, es de los elementos de transpolación ritual entre aborígenes y africanos en Cuba.



Fernando Ortiz en su Catauro de Cubanismos define a Jigüe: “debió de tenerse por característico de este ser invisible y fantástico, creado por la imaginación india, especie de gnomo. La de ser negro, pues según R. Martínez, a los negritos se les decía antaño: “parece un jigüe” (p. 238).

Bedia también ha trabajado al Jigüe o Güije en su trabajo de la imagen. Se menciona a Güije espíritu burlón, del 2009. Esta obra se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.artsper.com/us/contemporary-artworks/print/592134/guije-espiritu-burlon>





#### AUTOR

**Rafael Quenedit Morales**

1942-2016. Estudió en la Academia de San Alejandro y fue fundador y director del grupo Antillano (1978-1983).

#### FICHA TÉCNICA

**Mural Abakuá.** (sección), Café Cantante, Teatro Nacional de Cuba, 1979.

#### UBICACIÓN

<https://cubanartnews.org/2013/07/25/bookshelf-the-afro-cuban-art-of-grupo-antillano/2966/>

#### COMENTARIOS

Quenedit incorpora símbolos correspondientes a la Sociedad secreta Abakuá, donde la presencia de gemelos se fecunda en los personajes sagrados de Aberiñán y Aberisún. En este fragmento del mural puede observarse la imagen de la dualidad cósmica gemelar del universo para los ñañigos, miembros de la sociedad Abakuá.



#### AUTOR

**Marta María Pérez Bravo**

La Habana, 1959. Graduada de San Alejandro en 1979 y en el Instituto Superior de Arte (ISA) en 1984. Actualmente radica en la ciudad de Monterrey, México. Está dedicada a la fotografía.

#### FICHA TÉCNICA

*De la serie "concebir" Estos me los dio la Ceiba.* (conjunto de 5 fotografías). Plata sobre gelatina, 50,5 X 40 cm, Ed. 15/11. 1985-1986.

#### UBICACIÓN

<http://artapartamento.com/en/artists>

#### COMENTARIOS

El trabajo de Marta María Pérez toca su experiencia basada en las prácticas culturales afrocaribeñas, con énfasis en elementos femeninos y los conceptos o términos en los que históricamente se establece como género. Esta obra perteneciente a una serie de 5 fotografías muestra el vínculo con el pensamiento del trabajo de la Gemelidad o lo Jimagua, como circuito de pensamiento en el trabajo de su imagen.



AUTOR

**Juan Francisco Elso Padilla**

(La Habana 1956-1988). Estudió en la Escuela de San Alejandro y en la Escuela Nacional de Arte, en 1978. En 1981 participa en la importante muestra Volumen Uno, Sano y sabroso y Trece artistas jóvenes.

FICHA TÉCNICA

**Los contrarios**, ramas, madera, metal, tela. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. 1986.

UBICACIÓN

*Edificio de Arte Cubano. Colección Arte Contemporáneo (1979-1996).*  
*bellas artes.co.cu*

COMENTARIOS

Elso fue un estudioso de la tradición afrocubana, sobre todo de la Santería y el Palo Monte. También sus acercamientos fueron a culturas mesoamericanas y a aspectos del entendimiento del mundo latinoamericano. Sus obras tienen una importante carga teórica.

Elso describió esta obra así: “[...] basada en el principio de los opuestos, como el bien y el mal, pero que son la fuerza que da la vida, la pieza tiene un filo de madera y otro de metal. El de madera se une con ramas y el de metal con alambre de púas. Sale una tela blanca del filo de madera y una negra del de metal, que entran por el mango del hacha, que es hueco, y al salir aparecen multiplicados, como una forma fálica de fertilidad o fecundidad” (Camnitzer, Elso, & Weiss, 2000, p. 157)



#### AUTOR

**Magín Pérez Ortiz**

Graduado de la Academia de San Alejandro (1982). Se licencia en el Instituto Superior de Arte (ISA), en 1987. Heredero del cambio en las artes visuales cubanas en los ochenta, su trabajo entre 1985-1995 se fundamentó en las investigaciones a las tradiciones y mitologías de origen afro en la cultura cubana. Su obra ha sido parte de exposiciones en América y Europa.

#### FICHA TÉCNICA

**Díptico “del polvo al polvo” (el día y la noche).** Litografías, 1. Monocromático, 2. A 4 tintas. 24 “X 19”. Colección particular. Junio, 1987.

#### UBICACIÓN

*Colección del autor. Envío por mensaje de texto (teléfono celular)*

#### COMENTARIOS

A decir de Lázara Menéndez en el catálogo de la exposición “Ser”: “...Magín trasciende con su obra las variantes particulares de los sistemas mágicos-religiosos de antecedente africano e inscribe su propuesta en aquellos indicadores reguladores que permiten abordarlos como complejos culturales de naturaleza sincrética”. Dicha información se encuentra en el sitio Web del artista. <https://y-magin-art.jimdofree.com/>. El trabajo de Magín, de excelentes manufacturas, trata el tema de La Gemelidad o Lo Jimagua desde algunos de los fragmentos del sincretismo. Como otros artistas cubanos, los análisis a la cultura cubana no solo han sido desde la visión de lo afro sino las partes de lo que el proceso de transculturación refiere. Magín combina muy bien ambas cosas. Algunas de sus obras analizan visualmente la dualidad o aspectos conceptuales de esa misma dualidad, como lo es el díptico seleccionado. A partir de una frase bíblica, el artista se coloca en la reflexión de la vida y la muerte y el elemento, concepto o término “polvo” como aspecto que atraviesa a la religión católica y las de origen afro.



#### AUTOR

**José Bedia**

(1959). Estudió en la Academia de San Alejandro y en el Instituto Superior de Arte. La Habana, Cuba.

#### FICHA TÉCNICA

**Montes Jimaguas.** Acrílico sobre lienzo 61 x 121 cm. Colección particular. 1994.

#### UBICACIÓN

<http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-bedia/montes-jimaguas-2JdVWbidDVCiOMCubPIQJg2>

#### COMENTARIOS

El trabajo de los dobles bedianos será tema de análisis posterior por claras razones del proceso de esta tesis. Se agregan como ejemplos y no pueden ser obviados según la propia lógica de este capítulo.



#### AUTOR

**José Bedia**

#### FICHA TÉCNICA

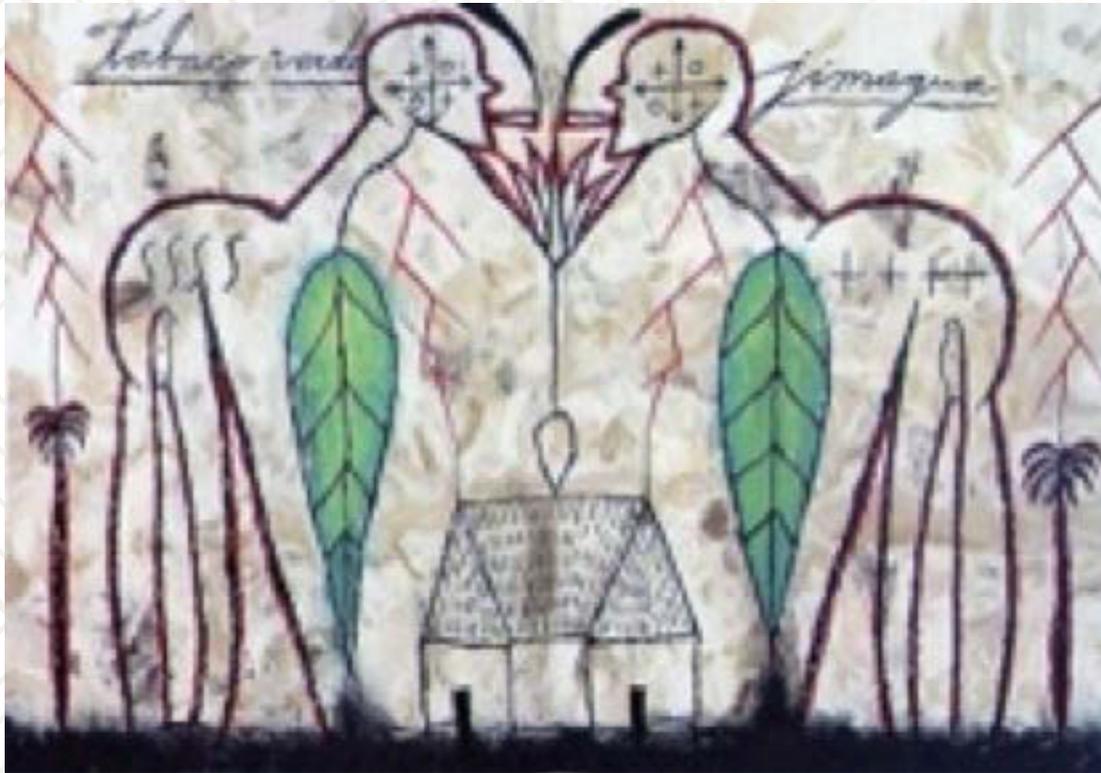
***Mpangui Jimagua.*** (Twin Brothers), acrílico y lápiz conté sobre lienzo con objetos. 398.8 x 90.1 x 477.5 cm. Colección: Birmingham Museum of Art, Alabama 2000.

#### UBICACIÓN

*Collection of the Birmingham Museum of Art; Museum purchase with funds provided by the Collectors Circle for Contemporary Art in honor of Pauline Ireland.*

#### COMENTARIOS

*Idem*



AUTOR  
**José Bedia**

FICHA TÉCNICA  
*Tabaco verde jimagua.* (Técnica mixta sobre papel amate, 37.5 x 58 cm. Colección particular. 2001)

UBICACIÓN  
<http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-bedia/tabaco-verde-jimagua-04veq0vXHji-CzPl4hdj6Q2>

COMENTARIOS  
*Idem*



#### AUTOR

**Ever Fonseca Cerviño**

#### FICHA TÉCNICA

***Autorretrato.*** Técnica mixta sobre tela, 143 x 193 cm. (formó parte de la exposición Que-  
loides, Homenaje al grupo Antillano, curada por Alejandro de la Fuente y auspiciada por Fun-  
dación Ford). Colección del artista. 2005.

#### UBICACIÓN

[https://www.ecured.cu/Ever\\_Fonseca](https://www.ecured.cu/Ever_Fonseca)

#### COMENTARIOS

De los aspectos de la gemelidad o lo jimagua que resultan poco tratados, es la reafirmación del concepto como estructura de identidad de los individuos. Es decir, la reafirmación de un pensamiento, o reconocer que se forma parte de la transculturación, un proceso totalmente humano. Tal cuestión se visualiza en esta obra de Fonseca.



#### AUTOR

**Nelson García Jiménez**

(1943). Estudió en la Academia de San Alejandro y también Historia del Arte en la Universidad de la Habana.

#### FICHA TÉCNICA

**Elegua.** Acrílico sobre lienzo. (sin más datos) 2008.

#### UBICACIÓN

*artsper.com*

#### COMENTARIOS

Otra de las posibles representaciones de la gemelidad es a través de deidades que contemplan la ambigüedad como pensamiento y atributo y que corresponden a un desarrollo de la imagen en cuanto a este motivo.



#### AUTOR

**Aramis Santos Soto (MILLO)**

(1977). Estudió en el Centro Provincial de Artesanía Pablo de la Torriente Brau (1997) y Academia de San Alejandro (2005).

#### FICHA TÉCNICA

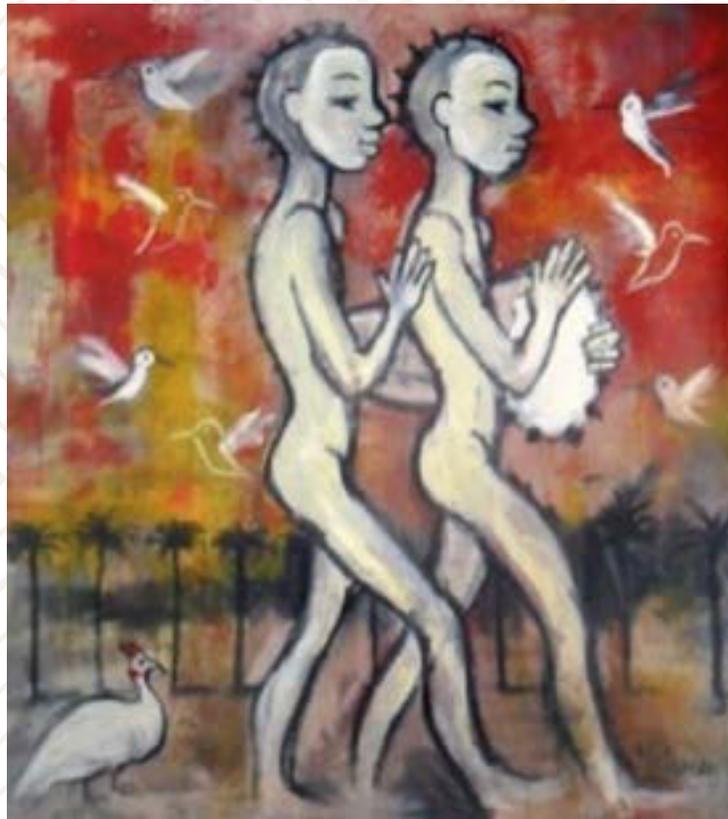
**Jimaguas.** Acrílico sobre cartulina, (sin más datos). 2009.

#### UBICACIÓN

*artelista.com*

#### COMENTARIOS

El artista muestra las influencias recibidas de los patakies yoruba insertos en la afrocubanidad, trabajando con iconografía relacionada con los Ibeyis. Algunas leyendas hacen referencia que los Ibeyis son hijos de Changó y Oyá, y que en un malentendido Oyá, quien era dueña de un rebaño de carneros, tuvo que prescindir de ellos y regalárselos a Changó para salvarse y salvar a sus hijos. El carnero se relaciona con Changó y sobre él van los Ibeyis (sus hijos).



AUTOR

**Nelson García Jiménez**

(1943). Estudió en la Academia de San Alejandro.

FICHA TÉCNICA

**Los Ibeyes.** Acrílico sobre lienzo, 43.31 x 43.31 pulgadas. (sin más datos) 2010.

UBICACIÓN

*artsper.com*

COMENTARIOS

El tema de los jimaguas es tratado por el artista a partir del patakí de los Ibeyis. En donde se mencionan algunos de los elementos iconográficos que coloca en la imagen, fundamentalmente el tambor, con el que sirvió para engañar a Olosí (en el sincretismo se relaciona con el diablo) y así salvar a los hombres. Esta es una de las maneras más recurrentes del trabajo de lo afro en la pintura cubana, la relación con las leyendas o patakíes, pero, como ya se ha mencionado, no es el tema de los jimaguas, gemelos o Ibeyes de los más tratados.



#### AUTOR

**Manuel Mendive**

La Habana, Cuba, 1944. Estudió en la Academia de San Alejandro (1963).

#### FICHA TÉCNICA

***Mi Energía y Yo***. Bronce 76 x 35 x 23 cm (Ilustrado en el libro, Mendive , 2015, Collage Ediciones, La Habana, Cuba, página 221 . Ilustrado en obras de Cuba importante, volumen Catorce, página 130). 2014.

#### UBICACIÓN

<https://www.discoveriesinart.com/our-artists/manuel-mendive-hoyo>

#### COMENTARIOS

Las otras posibilidades de transformación de la gemelidad radican en la sustitución de un elemento por otro: humano-animal, humano-vegetal, hombre-mujer o vivo-muerto, siendo esto último la perenne presencia de la energía del antepasado, aspecto inseparable del pensamiento africano heredado en la afrocubanidad y que es posible de tener sus arquetipos en la iconografía afrocubana de la plástica de la isla. Mendive lo ejemplifica visualmente.



#### AUTOR

**Esterio Segura**

Santiago de Cuba (1970). Estudió en el Instituto Superior de Arte.

#### FICHA TÉCNICA

***Vuelo Blanco y Vuelo Negro***. Instalación. (sin más datos). 2015.

#### UBICACIÓN

*Museo de Arte Latinoamericano (MOLAA)*. [cubanartnews.org](http://cubanartnews.org)

#### COMENTARIOS

Los fragmentos de la transculturalidad son ejemplos recurrentes de representaciones duales en el arte plástico cubano: lo blanco-lo negro. Otras posibles respuestas al motivo de la gemelidad o lo jimagua.



AUTOR

**Roberto Diago Durruthy**

La Habana, Cuba (1971). Estudió en la Academia de San Alejandro.

FICHA TÉCNICA

**Dualidad.** Técnica mixta sobre lienzo. 150 x 200 cm. (sin más datos)

UBICACIÓN

*Sacramento cubanart.com*

COMENTARIOS

El trabajo de la gemelidad en Diago Durruthy se da por sustitución. Utiliza de la iconografía de los jimaguas las cazuelitas, para determinar su existencia o su Image, dentro del panorama de lo dual. El pensamiento africano implícito en la cultura cubana de influencia afro se evidencia en la imagen. A saber que también los gemelos sagrados de los taínos poseían una relación con la cantidad de asas que se colocaban en una olla. Es uno de los ejemplos más sobresalientes del trabajo de la gemelidad o lo jimagua en las Artes visuales contemporáneas cubanas.



**AUTOR**

**Aconcha Sanz Averhoff**

(1946) Es pintora, escultora, diseñadora, actriz y escritora cubano-francesa.

**FICHA TÉCNICA**

***Ibeyi***. Técnica mixta, 50 X 50 cm. (sin más datos). s/F.

**UBICACIÓN**

<https://www.artblx.com/aconcha>

**COMENTARIOS**

Aquí observamos los atributos de los Ibeyis. La gemelidad (con el trabajo de los rostros dobles), no solo dada en ellos como Orichas menores del panteón yoruba, sino en aquellos que forman parte del ritual. Changó (el padre de los jimaguas) implícito en el atributo del gallo y Elegua, el mediador, que basta con un elemento antropomorfo en donde la boca es un cauri (elemento muy relacionado con la iconografía de Elegua) para reconocerlo. La artista juega con los elementos duales de un posible fragmento de algún ritual de santería.



#### AUTOR

**Aconcha Sanz Averhoff**

(1946) Es pintora, escultora, diseñadora, actriz y escritora cubano-francesa.

#### FICHA TÉCNICA

**Íbeyi.** Técnica mixta, poso de café, frotulador, acrílico, pigmento, caracoles, saco de yute, periódicos sobre lienzo. Exposición 2019: Villa Tamaris Centre d'art. Francia Figuración muy personal y se alimenta por la única fuerza del espíritu, 120 x 80 cm. Colección Particular. 2018

#### UBICACIÓN

<https://www.arteinformado.com/galeria/aconcha-sanz/ibeyi-33118>

#### COMENTARIOS

*Idem.*



AUTOR

**Vicente Dópico Lerner**

La Habana, 1943. Licenciado y maestro en Bellas Artes de la Universidad de ST. Thomas en Miami. Estudió Artes visuales, acuarela, dibujo, pintura y diseño en ART STUDENTS LEAGUE de Nueva York, Manhattan. Es pintor, crítico de arte latinoamericano y ex director del Museo de Arte y Cultura de Cuba, en Miami.

FICHA TÉCNICA

***Ibeyi faces.*** Plato cerámico. Colección Particular. 1996.

UBICACIÓN

<https://www.ebay.com/itm/1996-Dopico-Lerner-ceramic-PLATE-Ibeyi-Faces-Cuban-American-Art-Arte-cubano-/161939372849>

COMENTARIOS

Las formas de lo dual en los jimaguas son muy claras en el trabajo de la imagen de este artista. Lo hace a través de la miradas o rostros inversos, pero, al mismo tiempo, con sus propias características o diferencias.



#### AUTOR

**Ibrahim Miranda**

Pinar del Río, 1969. Estudió grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1984-1988) y en el Instituto Superior de Artes (1988-1993).

#### FICHA TÉCNICA

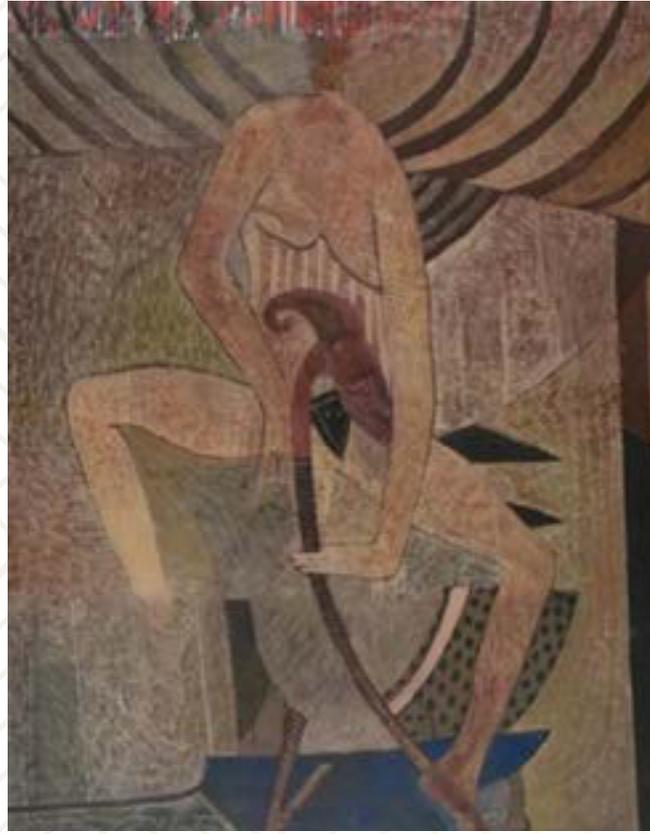
**Proyecto Cubrecamas.** Parch-Work. (sin más datos). 1997-1998.

#### UBICACIÓN

<http://www.withoutmasks.org/portfolio/proyecto-cubrecamas-bedcovers-project-2/>

#### COMENTARIOS

Miranda en este trabajo representa dos espacios religiosos del ritual: la Santería y el Palo Mayombe. Las Ngangas, que es el receptáculo donde vive el muerto en las prácticas de Palo y los poderes de Oyá, con la combinación multicolor que caracteriza uno de sus atributos (estos son entendidos en los trazos del trabajo del Parch-Work). Un elemento para resaltar en su obra es el propio trabajo artesanal en la fabricación de colchas con parches, que rescata como “cubanía”. Los Nfumbes y los Egguns, son los espíritus a los que evoca el artista en su acercamiento a los procesos de la Gemelidad o lo Jimagua.



#### AUTOR

**Moisés Finalé Aldecoa**

(Cárdenas, Matanzas, 1998). Fue parte del colectivo 4x4 que realizó dos exposiciones en La Habana en 1982.

#### FICHA TÉCNICA

**Motivos para iniciados.** Acrílico sobre lienzo y escultura de metal. The Watch Hill Collection. 1998.

#### UBICACIÓN

<https://www.withoutmasks.org/news/15-the-female-figure-in-the-six-decades-of-union-of-writers-and-artists-of-cuba/>

#### COMENTARIOS

La idea del engaño y el camuflaje en la dualidad ambivalente, representada en y con Elegua, también habla, en la obra de Finalé, de los trabajos del Trickster, en donde se observa la composición de caras con las que se muestra la realidad. Estos trabajos sobre lo ambiguo establecen modos de la Gemelidad.



#### AUTOR

**Nelson Domínguez**

Baire, Santiago de Cuba, 1947. Estudió en la Escuela Nacional de Arte (ENA). Profesor de grabado en Instituto Superior de Arte (1976).

#### FICHA TÉCNICA

***Los dioses muestran sus rostros.*** Técnica mixta sobre lienzo, 200 X 150 cm. Colección: Promo-arte Latin American Art Gallery, Tokio, Japon. 1999.

#### UBICACIÓN

<http://www.promo-arte.com/picexplanE.php?num=269>

#### COMENTARIOS

El trabajo de los rostros dobles es un arquetipo recurrente en el motivo de la gemelidad en la plástica cubana. Arquetipo también conectado con las características de algunas deidades de origen afro y con el mismo proceder de la fragmentación transcultural.



AUTOR

**Marta María Pérez Bravo**

FICHA TÉCNICA

***Ya no hay corazón.*** Fotografía 7/15 impresión en gelatina de plata (edición limitada). Colección Particular. 1999.

UBICACIÓN

<https://www.artsy.net/artwork/marta-maria-perez-bravo-ya-no-hay-corazon-heartless>

COMENTARIOS

Marta María trabaja con el elemento mediador, que caracteriza también a los tópicos donde se significa La Gemelidad... haciendo cita a las representaciones Bakongo de los Nkisi, de los que en capítulos anteriores se ha señalado como representaciones en el continente africano de casos de imágenes duales, con características de mediadores. Es importante señalar que estas piezas no han sido parte de los rituales en los procesos de transculturación en Cuba, pero llama la atención que la artista en cuestión retome un tema como este para expresar con ello la idea de lo que se tiene que repeler. Las ideas sobre la protección y los objetos de apoyo para ello forman parte de las herencias del pensamiento tradicional africano en las prácticas religiosas afros en Cuba. Los elementos metálicos, del mismo modo que los Nkisi funcionan, en la imagen de Pérez Bravo cumple con la misma función de alejar lo malo.



#### AUTOR

**Alexis Esquivel**

La Palma, Pinar del Río, 1968). Pintor, artista del performance y curador. Tiene una Maestría en Educación Plástica del Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, 1991.

#### FICHA TÉCNICA

**Anatópico.** Pastel sobre cartulina, 50x65 cm. Colección Particular. 2004

#### UBICACIÓN

<http://www.alexisesquivel.com/index.php/seleccion-de-pinturas-y-dibujos/>

#### COMENTARIOS

La idea de un mismo espacio o lugar donde se está al mismo tiempo, a partir de la mediación, es también una idea de Gemelidad. Ese espacio o lugar es la imagen del vivo y el muerto. Sus reflexiones filosóficas lo llevan a lo anatópico o la idea de un contra-lugar. En La Poética de Aristóteles se puede entender este concepto como la forma distinta en que dos personas observan o conforman alguna idea o tesis sobre un mismo objeto o realidad. Esquivel reflexiona sobre la muerte y la herencia de los antepasados. El contraespacio es otra posibilidad, otra función, otra cara.



#### AUTOR

**Santiago Rodríguez Olazábal**

La Habana, 1955. Estudios no concluidos en Academia San Alejandro (1972-1975).

#### FICHA TÉCNICA

**La conversación.** Pintura/instalacion. Carboncillo, acrílico y caldero sobre tela, 277x200x44 cm. (no hay más datos). 2005.

#### UBICACIÓN

[http://galeriacubarte.cult.cu/g\\_obraexpo.php?item=1525&tema=85&tipo=&page=2&lang=sp](http://galeriacubarte.cult.cu/g_obraexpo.php?item=1525&tema=85&tipo=&page=2&lang=sp)

#### COMENTARIOS

Otras posibilidades arquetípicas de la Gemelidad es la representación de ciertas conductas en el ritual. La relación humano-objeto constituye un ejemplo de arquetipo teriantrópico desde el arte prehistórico. Es una synthesis development de estos tipos iconográficos.



#### AUTOR

**Alexis Esquivel**

#### FICHA TÉCNICA

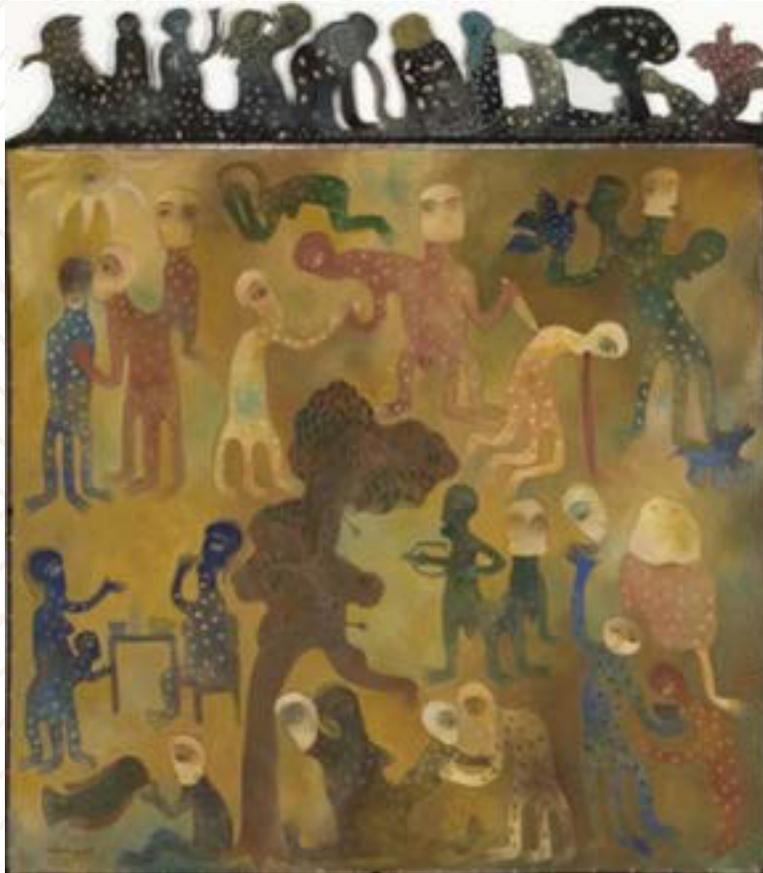
***The siamese race*** (la carrera o raza del siames). Acrílico sobre lienzo. 113x153cm. Colección particular. 2005-2006.

#### UBICACIÓN

<http://www.withoutmasks.org/portfolio/la-carrera-del-siames-the-siames-race/>

#### COMENTARIOS

El juego lingüístico que establece Esquivel entre el inglés y el español *race-race* carrera-raza, permite dilucidar las intenciones de su discurso teórico visual, sobre las reflexiones sociológicas y antropológicas, en las que se mueven los aspectos de la cubanía. Realiza estas cavilaciones con la representación de gemelos siameses, aludiendo con el arquetipo del Trickster, una forma de comprender irónicamente la realidad social.



AUTOR

**Manuel Mendive**

FICHA TÉCNICA

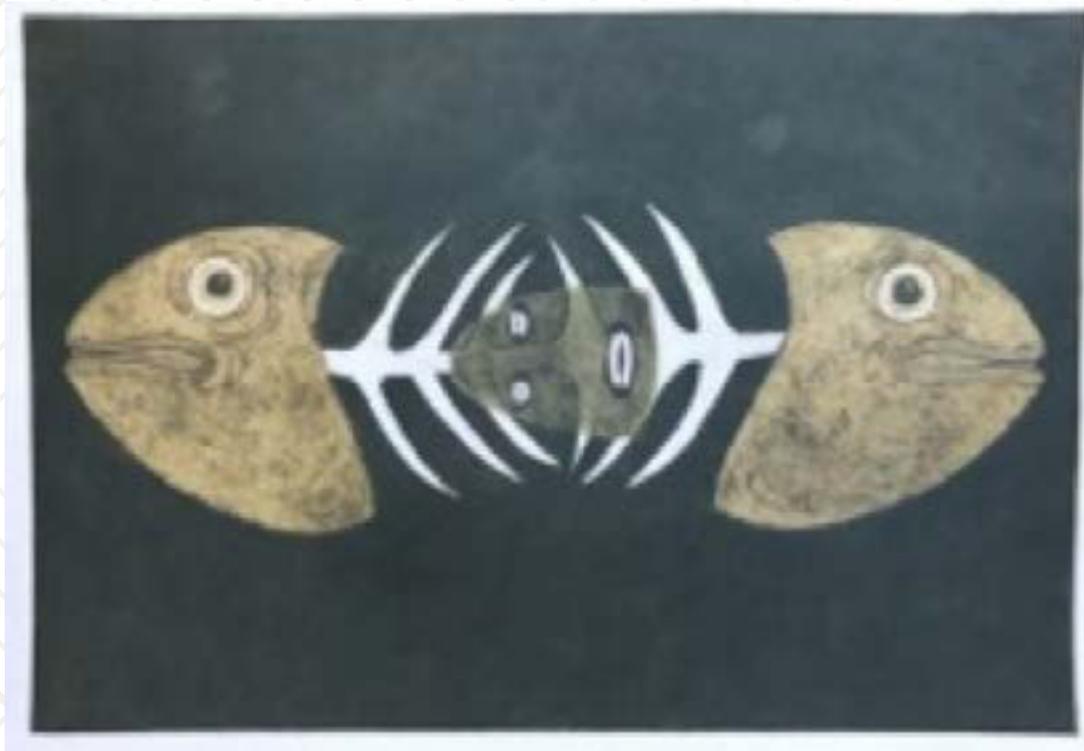
*El ojo de Dios te mira.* Óleo sobre lienzo y orfebrería pintada con conchas de cauri, 203x176 cm. (sin más datos). 2007.

UBICACIÓN

<http://www.withoutmasks.org/portfolio/el-ojo-de-dios-te-mira-the-eye-of-god-is-looking-at-you/>

COMENTARIOS

El trabajo de Mendive en esta obra basa sus estructuras visuales en el entendimiento de la cultura yoruba y afrocubana, básicamente la Santería, sobre la duplicidad del mundo. Al decir de Orlando Hernández: "... or the peculiar ethical conception that we have inherited from the old wisdom of the yoruba...". (Hernández, 2010, p. 33). Es decir, donde lo malo o lo bueno no son aspectos separados ni contradictorios. Las acciones humanas están preestablecidas como ambiguas y son representadas básicamente en las acciones o personalidad de los Orichas. El más claro ejemplo de ello es Eleguá, al que Mendive representa con dos caras. La Gemelidad, en este caso, es un aspecto trabajado como pensamiento y representación característica de deidades (la duplicidad de sus acciones o la ambigüedad de sus proceder).



#### AUTOR

**Andrés Dumenigo Castillo**

Es un grabador cubano que ha tenido algunas exposiciones y su trabajo ha recibido críticas favorables sobre las formas en la que aborda el trabajo de lo afro en la visualidad gráfica. Estudió en el Instituto Superior de Arte (ISA).

#### FICHA TÉCNICA

**Protección-Elegua.** Colografía sobre papel. (sin más datos).

#### UBICACIÓN

<https://www.discoveriesinart.com/our-artists>

#### COMENTARIOS

Uno de los Orichas con comportamiento ambiguo y juguetón es Eleguá, además de pertenecer a la mediación, aspecto relevante para cualquier enlace en cualquier ritualidad de origen yoruba. El modo en el que aquí está representado no solo corresponde a elementos iconográficos de sus múltiples leyendas, donde se reafirma que este Oricha se relaciona con el pescado y con un carácter ambiguo. Este aspecto dual es un modo de la Gemelidad.



#### AUTOR

**Leandro Soto**

Cienfuegos, 1956. Estudió en la Escuela Nacional de Arte y en el Instituto Superior de Arte. Sus trabajos no solo abarcan lo visual, también se dedica al diseño de vestuario, lo escenográfico y la performática. Perteneció a Volumen I y se le ha reconocido como el primer artista de su generación en trabajar con “lo afrocubano”, el performance y la instalación.

#### FICHA TÉCNICA

***Elegua más allá de la contradicción.*** Acrílico y crayón sobre lienzo, 190,5x130 cm. Colección Orishas. S/f

#### UBICACIÓN

<https://www.artworkarchive.com/profile/leandro-soto/artwork/elegua-beyond-contradiction?collection=-the-orishas>

#### COMENTARIOS

Los atributos del Oricha Elegua son elementos de sustitución, cualquiera de ellos lo representaría simbólicamente y por otro lado su correspondencia con lo ambiguo. Aspectos en el que el trabajo de los motivos del tema de la afrocubanidad ha sustentado con recurrencia sus acentos tradicionales. Elegua es posiblemente el Oricha que con mayor frecuencia es representado, pero no siempre se reafirma la ambigüedad de su conducta o sus múltiples atributos de sustitución, la Gemelidad es acentuada en la figura de Elegua en el trabajo de Soto.



#### AUTOR

**Santiago Rodríguez Olazábal**

#### FICHA TÉCNICA

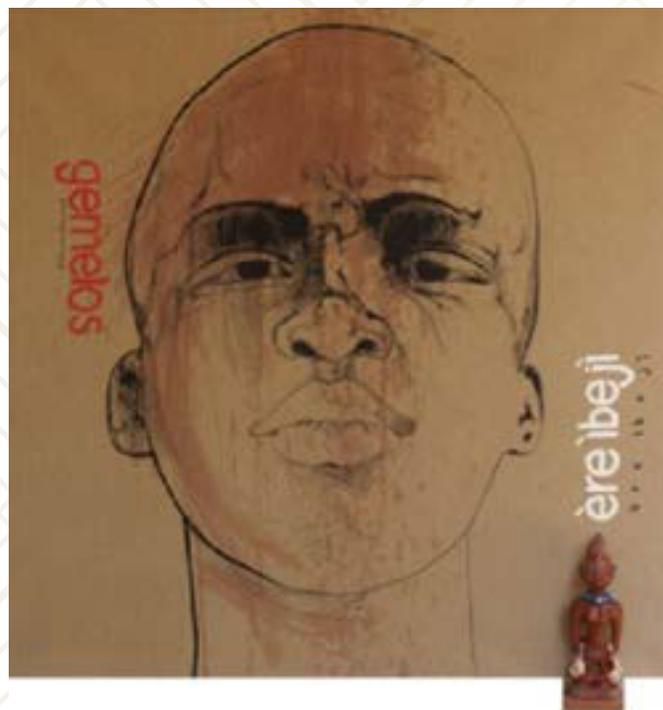
***Ipori***. Técnica mixta sobre cartón. (no se han encontrado más datos). 2009.

#### UBICACIÓN

<http://www.withoutmasks.org/portfolio/ipori/>

#### COMENTARIOS

El dedo gordo del pie y la cruz son elementos pre iconográficos claramente identificables en la obra de Olazábal, que se relacionan con la ceremonia de Ifá. En el ritual, los espíritus de nuestras familias, es decir, nuestros ancestros, son alimentados con la sangre del animal que previamente se sacrifica. El dedo gordo del pie es el punto mediador de nuestro cuerpo que puede comunicarse directamente con los antepasados, porque es un punto sobresaliente en el espacio corporal y espacial. Sobre él se dejan caer las gotas de sangre para que en ese punto mediador llamado Ipori los espíritus siempre nos acompañen. El dedo del pie derecho corresponde a un antepasado masculino, el izquierdo si era femenino. La imagen resuelve el enigma estructurado desde el pensamiento de La Gemelidad...



#### AUTOR

**Santiago Rodríguez Olazábal**

#### FICHA TÉCNICA

**Gemelos Jimaguas.** Técnica mixta sobre lienzo, 120x120 cm. Colección particular. Esta obra fue expuesta en la expo de nombre ORÍ, en Villa Manuela Galeria, La Habana, Cuba. 2008.

#### UBICACIÓN

<https://www.galeriavillamanuela.com/es/expos/ori/>

#### COMENTARIOS

Este es uno de los trabajos más significativos con relación a la representación de gemelos en la plástica cubana, que refiere no solo a la presentación iconográfica sino a la propia constitución iconológica de la misma (ambas posibilidades de presentación de lo jimagua o la gemelidad). Olazábal usa la palabra Gemelos y ère ìbeji con autonomía; ya que la palabra es una reafirmación de lo visual y de la práctica o ritual (ere-nacer, ìji-dos, ere-imagen sagrada). Las presentaciones de este tipo son poco frecuentes porque la presencia de gemelos (en una image ère ìbeji) a nivel escultórico; habla de que estos han muerto y se convierten inmediatamente en ídolos a adorar. Dentro de los patakies y el pensamiento de influencia yoruba en las prácticas mágico religiosas cubanas, el gemelo que nace primero ha sido enviado por el que aun no ha nacido y posiblemente puedan influir en el nacimiento de un tercero.



#### AUTOR

**Eduardo Roca Salazar (choco)**

Santiago de Cuba, 1949. Estudió en la Escuela de instructores de arte, 1965 y en la Escuela Nacional de arte en 1970.

#### FICHA TÉCNICA

**Cabezas en oración.** Colografía en papel y escultura en madera, 90 x 53 x 36. Esta obra también se identifica con el nombre “El Pato” (2019). Imagen cortesía de la Universidad de Fairfield. Pieza exhibida en el Museo de Arte de la Universidad de Fairfield, Connecticut, Estados Unidos. 2017.

#### UBICACIÓN

<https://oncubanews.com/en/culture/visual-arts/archives-of-consciousness-six-cuban-artists-at-u-s-fairfield-university/>

#### COMENTARIOS

Se distingue en el trabajo de este artista la Gemelidad implícita en la mediación o en aquellos Orichas que tienen el aspecto de lo dual. Elegua es uno de ellos, el pez nos da esa información iconográfica.



#### AUTOR

**Tania Bruguera**

#### FICHA TÉCNICA

**Destierro.** Encarnación del ícono Nkisi Nkonde, Arte de Conducta. Tierra cubana, goma, madera, clavos, Cuban earth, glue, wood, nails / textil. Dimensiones: Variable. Cada vez que la pieza se muestra se le puede incorporar nuevos elementos simbólicos. (2005 balas, 2003 lápices). 1998 - 1999

#### UBICACIÓN

<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2015/10/ultima-exposicao-da-casa-daros.html>

#### COMENTARIOS

La obra de Bruguera recrea la herencia conga del significado conceptual del NKISI (Image 1 de esta tesis), receptáculo de lo malo, protector de humanos y vehículo entre dos mundos: el de los vivos, el de los muertos o antepasados. Su trabajo remite, en la fuerza contenedora del mundo gemelar, dos estados de la vida del cubano: patria y destierro (vida o muerte). La ambigüedad como recurso de protesta es en la obra de Bruguera un modo del trabajo de la gemelidad o lo jimagua en su creación de IMAGES.



En las obras presentadas, a modo de un recorrido curatorial, basado en el concepto de *La Gemelidad o Lo Jimagua*, se pueden distinguir tópicos con los que se intenta definir o relacionar dicha conceptualización. Distínganse: lenguaje, sustitución, ambigüedad, mediación, literatura oral, atributos, pensamiento y cosmogonía, transculturación, mutaciones, metamorfosis, sistema de relaciones y multiplicidad. El trabajo temático de Bermúdez se relaciona con la lengua; en el uso del cubanismo “jimagua”. Diago trabaja con la ambigüedad, la sustitución, lo transculturado. A Lam le interesó la literatura oral, los procesos de transculturación y lo múltiple. Fonseca se ha avocado a lo transcultural y al pensamiento y la cosmogonía. Agustín Cárdenas apostó en la mediación sus recursos plásticos. León González estructuró en su imagen el lenguaje inspirado en símbolos y grafías. Queneditt sustenta trabajos en el pensamiento y en la cosmogonía Abakuá, como Marta María Pérez, que hace lo propio, pero hacia combinaciones afros donde se cuestione lo femenino. A Elso Padilla le interesaron también cuestiones relacionadas con el pensamiento y lo cosmogónico, los atributos, los sistemas de relaciones y la sustitución, como a Miranda. Magín Pérez comprende los fragmentos de la transculturación y le es fácil, por tanto, trabajar sobre lo metamórfico. Aramis Soto labora sobre la oralidad. Nelson García establece aspectos ambiguos, así como Mendive sustituye, trabaja con arquetipos, oralidad y pensamiento. Segura muestra una imagen del fragmento transcultural, o sea, las posibles combinaciones del producto nuevo. Averhoff facilita en su imagen los atributos que se describen en los Patakies (literatura oral yoruba), del mismo modo lo hace Dopico Lerner. En Domínguez, Aldecoa, Olazábal y Esquivel, se distinguen arquetipos, aunque estos últimos extienden sus trabajos de la imagen hacia los sistemas de relaciones, elementos intermediarios (mediación) y el pensamiento y la cosmogonía. La mediación es la base de la construcción de la imagen en Dumenigo. Soto comprende los sistemas de sustitución. Roca Salazar muestra conocimiento sobre los atributos que describen deidades, por tanto, la oralidad (Patakies) es la base de su obra.



## Notas

- [81] Cuando se hace referencia a este término, se intenta decir que la representación del símbolo en la pintura “afrocubana” no ha sido expuesto desde su esencialidad, sino que se ha colocado en el espacio para configurar temáticas más de tipo exóticas o en su real significado.
- [82] Este libro permite realizar una cronología acertada para la construcción de la temática en su devenir histórico.
- [83] Comunicación establecida por Gmail, el lunes, 10 de abril, 2017 a las 10:21 AM.
- [84] Sobre este aspecto José García de la fuente ha mencionado ejemplos a partir del libro de Rigol en las páginas 152-53: la procesión de frailes que se encuentra en la azotea de la casa que se encuentra en Obra pía 51, en La Habana Vieja y que fue levantada a mediados del siglo XVIII por un clérigo de elevada posición. Este ejemplo entra en la categoría de “mamarracho” y es un anónimo. En cuanto al término “jeroglífico” está el trabajo de Thomas de Manrique, que es una alegoría en las exequias de la reina Isabel Farnesio y que corresponde al mismo siglo mencionado.
- [85] Las interpretaciones de la historia de la pintura cubana se establecen desde un proceso de observación como trabajo de campo dentro del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba en diciembre del 2015.
- [86] Pintor francés radicado en Cuba. Fundador de la Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro, dirigiéndola entre 1818 y 1833. Es reconocido como uno de los más importantes pintores de la isla. Información obtenida del Catálogo de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba.
- [87] Nacido en Cuba con antecedentes franceses, estudia pintura en Europa y desarrolla su obra dentro de la isla y en Nueva York, donde muere en 1883. Información obtenida del Catálogo de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba.
- [88] Pintor español radicado en La Habana desde 1850. Colabora en distintas ediciones con sus dibujos tratando de mostrar tipos, costumbres y ambientes dentro de la isla de Cuba. También realiza dibujos satíricos a los criollos, ya que su postura política era antiseparatista. Información obtenida del Catálogo de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba.
- [89] De esta forma se le conoce a los que habitan en el campo cubano. La etimología de la palabra y el uso de esta es aún tema controversial. Se puede leer el término dentro de la literatura de la isla en el proceso de todo el siglo XIX, creando conflictos con una de las versiones de su origen que es la de un anglicismo dado por la guerra del 95, en la que el pueblo de Cuba se unió en fuerza a tropas norteamericanas para derrocar a los españoles. Se establece que los norteamericanos llamaban a los cubanos al combate “war –hero” y es de ahí que se produce una transformación a guajiro. Lo cual, como se deduce es una versión contradictoria a lo referido anteriormente.



- [90] Nace en Santiago de Cuba. Emigra a Nueva York por sus actividades revolucionarias independentistas. En esa ciudad trabaja como creyonista en el taller del fotógrafo Sarony, también dibuja para los periódicos de la ciudad. En 1883 regresa a La Habana y realiza retratos, paisajes y escenas de ambiente. En 1888 escoge París para residir y establece su estudio en donde también se realizaban actividades políticas para la independencia de Cuba. Realiza en Francia muchas exposiciones y presenta en el Salón de 1890 dos obras: En la taberna y Los amantes del arte. Información obtenida del Catálogo de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba.
- [91] Nacido en La Habana en 1897. Estudia en San Alejandro y en su estancia en Europa su pintura toma un giro sustancial, basado en las influencias de los posimpresionistas, obteniendo un estilo propio e inconfundible. Información obtenida del Catálogo de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba.
- [92] Este artista es considerado cubano-chileno, porque, aunque nació en Cuba y estudió en la Academia de San Alejandro, así como otros aprendizajes en países como España y Francia, pasó más de la mitad de su vida en Chile, país en el que murió.
- [93] Nacido en Sagua la Grande, Cuba, en 1902, cursa estudios en San Alejandro entre 1920 y 1923. Viaja a Europa, donde continúa aprendiendo pintura y realiza diversas exposiciones. Se acerca al Surrealismo al participar en una muestra colectiva en el Museo de Arte Moderno de Madrid, tiene contacto por primera vez con la obra cubista de Picasso y su pintura toma un giro comportándose singular y muy prolífica. Conoce a Picasso en París en 1938. Expone con Picasso en 1939 en la Galería Perls de Nueva York. En Marsella tiene contacto con los surrealistas, ilustrando, como ejemplo sustancial, el poema Fata Morgana de André Breton. Regresa a Cuba en 1941 y con el conocimiento del universo afrocubano realiza su emblemática obra La Jungla. Es imposible abarcar todo el quehacer de Lam en breves párrafos, su obra a partir de entonces fue extensa, igualmente sus exposiciones y su introducción en el Mercado del Arte, como uno de los pintores cubanos y universales más importantes dentro de la Historia del Arte.
- [94] Nace en La Habana en 1920. Estudia en la Academia de San Alejandro. Posee varias exposiciones nacionales e internacionales. Sus primeras obras de ascendencia afrocubana se pueden establecer a partir de 1945.
- [95] Nace en La Habana en 1944 y estudia en la Academia de San Alejandro. Ha exhibido su obra, que viaja desde la pintura, el dibujo, incluso el performance por importantes muestras colectivas e individuales en casi todo el planeta. Ha recibido diferentes premios.
- [96] En la referencia sobre la literatura y la mitología, Lotman establece una correlación entre el mito y la literatura escrita como característica implícita de cualquier tipo de cultura.
- [97] Corina Matamoros Tuma es una importante crítica de arte cubana, curadora jefa de la colección de arte cubano contemporáneo del Museo de Bellas Artes de La Habana. Entre sus libros cabe resaltar Mirada de Curador, publicado por la editorial Letras Cubanas, reúne textos escritos desde 1995.



- [98] En el mes de octubre del 2017 visité en La Habana, en el Museo de Bellas Artes, la exposición “Sin Máscaras”, dedicada al arte afrocubano contemporáneo. Esta muestra parte de una colección particular perteneciente a The von Christierson Collection. El curador es Orlando Hernández, quien reúne a una enorme cantidad de artistas cubanos, entre los que se puede mencionar Wifredo Lam y José Bedia. Es interesante además que dentro de la colección y exposición se encuentren artistas cubanos que no siempre tocan la temática afro, sino de vez en cuando, así que hace a la muestra, además, una curiosidad. Otra de las cuestiones relevantes es que se hayan invitado conferencistas especialistas en estos temas. De la Universidad de Yale, de la de Wisconsin-Madison, de la de Columbia, y de la de Oxford. Esta exposición se estableció en dos partes, una dirigida al trabajo fotográfico de Roberto Salas Merino en el que se muestra El último cabildo de Yemayá, celebrado el 9 de septiembre de 1961, en el municipio de Regla, ubicado en La Habana. Esta exposición en particular representa un importante documento histórico sobre las celebraciones de cabildos y establece el tratamiento de temas cubanos de influencia afro dentro del ámbito de la fotografía cubana. Por otro lado, se encontraba el trabajo pictórico de cuarenta artistas cubanos. De esta exposición se generaron dos catálogos de las obras, en los que se lee información y análisis de Chris Von Christierson, coleccionista, Jorge Antonio Fernández Torres, director del Museo Nacional de Bellas Artes y Orlando Hernández, curador de la muestra. En la segunda visita se contactó a la curadora del Museo Corina Matamoros, permitiéndome el acceso al Centro de Información para revisar todo lo archivado sobre José Bedia. Se tomaron fotografías de los catálogos y datos variados sobre el pintor. Información que ha abonado al análisis de su obra para esta tesis.
- [99] Con relación a Volumen I. En entrevista realizada a José Bedia en su casa de Miami, en diciembre del 2019, refirió que fundamentalmente los unió la amistad; aunque algunos tenían ciertas coincidencias (búsqueda antropológica). La búsqueda de ellos eran otros motivos y contenidos que no era lo que se esperaba. Leandro Soto buscaba motivos relacionados con su ciudad natal Cienfuegos, el mundo kitsch urbano de la pedacería que quedaba en Cuba de los años 50, por esa idea en Cuba de que los adornos más bonitos son de antes de la Revolución, el televisor, los paticos en la pared, etc. Ricardo también y Elso con lo mesoamericano estando en México, su muerte temprana no le permitió continuar ese camino. Los demás buscaban otras cosas, otras búsquedas. Con relación a las imágenes duales el propio Bedia refiere que no recuerda a nadie más haciéndolas dentro de Volumen I.
- [100] Cabe destacar que la mitad del siglo XIX es una muestra de la idea de “grupo” sin necesidad de compartir ideologías en común ni estilos que los definan, es el caso de los llamados “impresionistas” y es el caso también de Volumen I en el siglo XX cubano y no de Antillano. A pesar de que esta mitad decimonónica del arte se mostraba oficial, pero también revolucionaria. Algunos artistas franceses que no tenían acceso al Salón Anual tuvieron la necesidad de dar a conocer su trabajo apoyados por críticos y marchantes, de cierta forma también al público ávido de conocer estilos y artistas nuevos. La primera y más importante exposición en el Salón des Refusés, en 1863, se comenta que fracasó, sin embargo, estuvo cimentada por la reputación de artistas como Manet y Courbet, mostrando con ello alternativas al arte oficialista que se encontraba apoyado por el emperador, patrocinado por el Estado y comprado por la alta burguesía. Esto es un ejemplo de casos parecidos en la Historia del Arte y de los procesos diacrónicos de la disciplina.



La necesidad de exponer un número significativo de obras llevó tanto a Manet como a Courbet a organizar sus propias exposiciones y eso trajo iniciativas colectivas para alquilar sitios y exponer sin los apoyos con los que generalmente las exposiciones eran realizadas, como se ha mencionado anteriormente. Un ejemplo de ello es el estudio de un fotógrafo en el Boulevard des Capucines, en el que expusieron varios, en abril de 1874. ¿Por qué existe esta relación histórica con Volumen 1? Porque el ejercicio de los premonitorios impresionistas no tenía la intención de trabajar con la frustración, ni siquiera su intención era el reto. Charles Blanc dirigía Bellas Artes en la Francia de entonces y dejó claro que este “grupo” no pretendía, al menos en un principio, presentar un estilo común, el colectivo se asumía neutro, de ahí que hayan creado una sociedad a la que llamaron Sociedad Anónima de pintores, escultores, grabadores, etc. Volumen 1, sin posiciones anárquicas y sí con más tendencia a lo neutral, no sucumbió a la denuncia sino a otras búsquedas estéticas provocadas por contextos históricos y por la intromisión de la multimirada a las polidisciplinas.

Por otro lado, Renoir, según contó Vollard en 1927, explicó que este grupo de los impresionistas y su propia concepción modifica en la historia del arte la idea de individualismo y coloca el concepto de “secta” como una posibilidad nueva en el mundo artístico. La idea del grupo Volumen 1 es una consecuencia histórica devenida del comportamiento de los críticos en el periodismo, que buscaban agrupar en un nombre cierto fenómeno que muchas veces era confuso y que en consecuencia se condensaba “estético”. La Historia del Arte insiste en los regresos como en la búsqueda de los precedentes que establezcan las actuales y futuras consecuencias de las acciones o formas. Los Nazarenos a principios del siglo XIX, desarrollado tanto en Alemania como en Roma, se dedican a redimir los tiempos pasados con la búsqueda honesta y espiritual del arte cristiano con acercamientos a la idea de la restructuración de la identidad nacional. Otra de las reconocidas hermandades del mismo siglo son los prerrafaelitas, en Inglaterra, en 1848, con un claro rechazo al arte académico además de que reclamaban el detalle minucioso, la luz y el color de los primitivos italianos y franceses anteriores a Rafael, de ahí su nombre, y por último la famosa Escuela de Barbizón en Francia, quienes se abocaron al paisaje entre 1830-1870 con intereses realistas-pictóricos en reacción al romanticismo de pintores como Gericault y Delacroix.

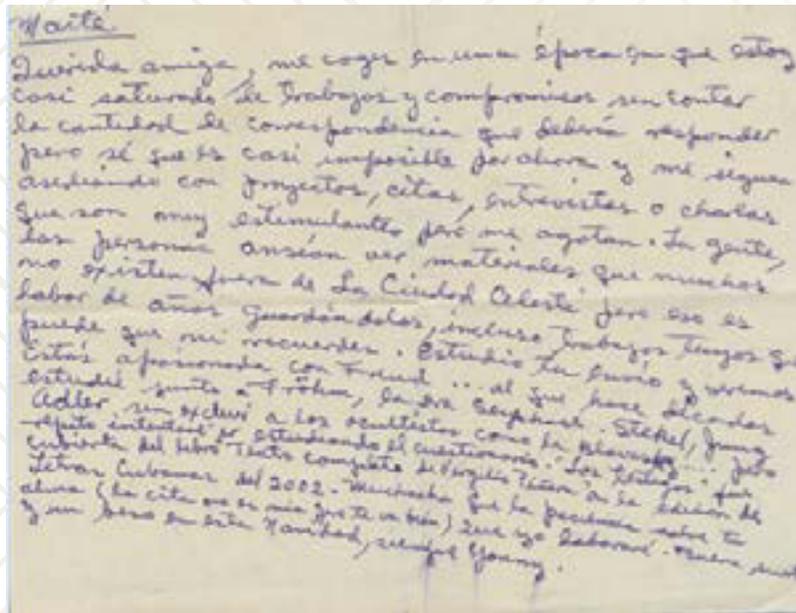
[101] Refiere a un tipo de ceremonia en Regla de Osha o Ifá. Es un acto de iniciación para poder consultar el oráculo de Obi (coco) cuando este coco se utiliza en la adivinación.

[102] Datos obtenidos de Hurtado, Fabio Rogelio, “Conversación con Yonny Ibáñez”, Palabra Nueva, Revista de la Arquidiócesis de la Habana, domingo, 16 de marzo de 2008, la Habana, Cuba.

[103] Ídem.

[104] Ídem.

[105] Comunicación del día 9 de marzo del 2010, de Yonny para una servidora.



- [106] En 1875, José Martí visitó Bellas Artes en la Ciudad de México y expresaría en la Revista Universal ciertas apreciaciones sobre el arte mexicano, que recaen muchas de ellas sobre los aspectos localistas. El Valle de México, de José María Velasco, Martí lo vería de la siguiente forma: “notabilísimo paisaje, tan bello como la naturaleza, espléndido como nuestro cielo, vigoroso como nuestros árboles, puro como las aguas apacibles de nuestra majestuosa laguna de Texcoco”. Para Martí, Velasco había logrado no solo mostrar “mexicanidad” sino “americanidad”.
- [107] Aunque Alfaro Siqueiros pretendía realizar un mural en conjunto con artistas cubanos finalmente no fue posible y se conformó con realizar uno en la casa de María Luisa Gómez Mena (burguesa cubana y mecenas del arte moderno de la isla).
- [108] Revisar el video titulado Wifredo Lam explica uno de sus emblemáticos cuadros. En <https://www.youtube.com/watch?v=IhFEaaWIF2s>. Última revisión el día 12 de noviembre de 2019.
- [109] Revisar el sitio [http://www.island.lk/index.php?page\\_cat=article-details&page=article-details&code\\_title=102333](http://www.island.lk/index.php?page_cat=article-details&page=article-details&code_title=102333). Última revisión el día 12 de noviembre de 2019.
- [110] La masacre a la que refiere la obra y la crítica es la de los campesinos asesinados durante el gobierno de Edmundo Frei, en Chile, el 4 de marzo de 1969. También este suceso es conocido como masacre de Pampa Irigoin.
- [111] El doctor Guanche describe a esta imagen (imagen 92) como una “escena cotidiana”, en donde dos hombres negros del campo conversan en torno a una mesa mientras comen. Esta imagen también ha sido utilizada por Adelaida de Juan en Pintura y grabado coloniales cubanas, de 1974 y fue la cubierta de Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar de Fernando Ortiz, en una edición madrileña de 1999. Son referencias aportadas por Guanche. (Imagen 94) Guanche la describe como una caricatura de una mulata que se desviste ante una mujer negra.



[112] Gustavo Urrutia (1881-1958) fue un ensayista, arquitecto y escritor cubano de raza negra que nació en el seno de una familia de negros libres. De sus obras cumbre se puede señalar *El problema del negro en Cuba* de 1936. Este autor prácticamente olvidado es de los primeros en abordar el problema del negro en Cuba. Fue editor del diario de *La Marina*. El 11 de noviembre de 1928 creó una sección dentro del periódico que se relacionaba con el tema de ideales de la raza. Esta sección tuvo un enorme impacto y surge en un momento histórico importante, ya que era el momento en el que se miraba al arte y la cultura negra con otras pertinencias, tanto por parte de las ciencias sociales como del cambio sustancial de la mirada a la imagen en arte.



# 5. El mundo plástico de José Bedia



## Capítulo V. El mundo plástico de José Bedia

### V.1. Las formas en la obra de José Bedia

Bedia se reconoce dentro de un espacio determinado por la heteroclisia, ese espacio es americano, y es, a su vez, una forma de entender lo transcultural, para ello se acerca a los comportamientos primarios de las prácticas culturales y fija desde esos órdenes, que pueden ser rituales, cosmogónicos y de pensamiento, una nueva disposición de las cosas. “¿A partir de qué “tabla”, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir cosas diferentes y parecidas?” (Foucault, 2015, p. 13). Es, al decir de Orlando Hernández, que siendo Bedia: “Proveniente de una cultura, la cubana, acostumbrada a la reverencia y al maltrato en su diaria relación con los dioses, no le resulta trabajoso a Bedia continuar en el arte con esa misma familiaridad” (Hernández, 2007, p. 27). La relación de las palabras y las imágenes en la obra de José Bedia no está vinculada únicamente con los problemas planteados sobre esto desde la postura eurocéntrica, sino también con el modo en el que se entiende esta relación, tanto en aquellas prácticas trasatlánticas de influencia africana como en las culturas nativas americanas.



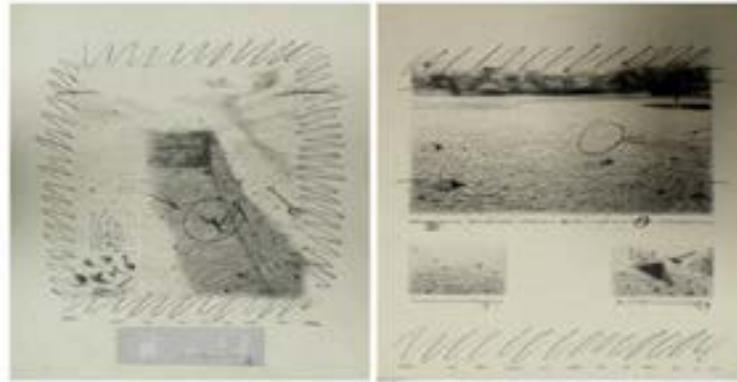
Imagen 97 y 98. Escrituras sobre la arena. Cultura dogón y yoruba respectivamente.  
Fuentes: [https://3.bp.blogspot.com/\\_8dJDUAAALIA/SHGSYfWRR-I/AAAAAAAAA9c/NsQzH1LyWMs/1900-lyMiguel+jesus+paldon+villarreal+4.JPG](https://3.bp.blogspot.com/_8dJDUAAALIA/SHGSYfWRR-I/AAAAAAAAA9c/NsQzH1LyWMs/1900-lyMiguel+jesus+paldon+villarreal+4.JPG)  
[https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14378/09\\_201304\\_vidal\\_mali\\_CAST.pdf](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/14378/09_201304_vidal_mali_CAST.pdf)  
Revisada la última vez el 14 de marzo de 2018.



La codificación y la movilidad de esos signos o estas tradiciones de lenguaje jeroglífico (imágenes 97 y 98) es parte de las estructuras que se agregan como herencia en las diásporas [113], de ahí que encontremos en su trabajo la presencia de variados elementos extraídos de la Santería o Regla de Ocha y del Palo Mayombe, de la que Bedia es practicante en los Estados Unidos. Bargna (2000) ha referido que: “[...] las culturas africanas han elaborado una profunda reflexión sobre el *status* de la palabra [...] que nos permite hablar de una concepción africana de la palabra” (p. 45). Por otro lado, los temas amerindios en Bedia también son posibles de visualizarse a través de figuras y léxicos, no solo utilizando ideas sino también el lenguaje, en los que son recurrentes las pipas humeantes de los Lakota, en Dakota del Sur, Estados Unidos, o el tabaco y la lengua taína. Ha tenido estancias de aprendizaje con chamanes de forma recurrente y participación ritual que ha transformado o mutado ciertas formas en su obra más reciente. Los viajes al sur de América y a México le permitieron la experiencia con el peyote, que al decir de Francine Bribragher lo trasladan a otro sitio del color, pasando de los monocromos a los grises metálicos.

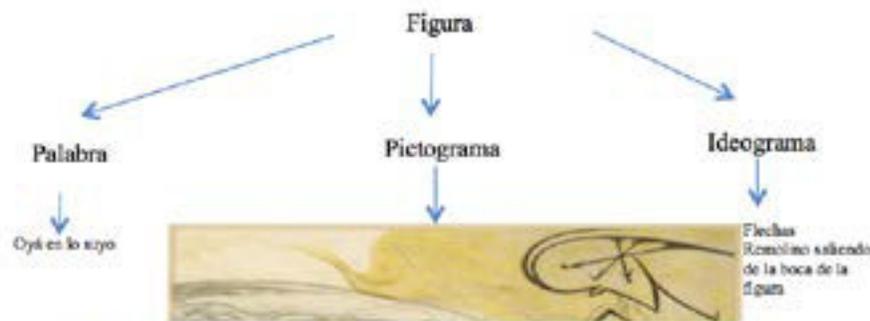
[...] Bedia además de un creador centrado en el mundo de las artes plásticas, es un hombre con un sólido pensamiento conceptual y una filosofía vital muy particular que le examina todos sus gestos y acciones dentro y fuera del arte; gracias a sus estudios exhaustivos de corte antropológico, sociológico, literario y filosófico de las Culturas -llamémosle- NO-Industriales, o mejor: Cultura y Pensamiento Ancestral de los Pueblos No-Occidentales. Añadiéndole a este saber su afán investigador por el Pensamiento Crítico Contemporáneo y la Historia del Arte (Castillo Pascual, 2004, p. 16).

Omar Pascual Castillo (2004) se ha referido en cuanto a la diversidad de lecturas realizadas sobre la obra de Bedia a que: “algunas aristas, vórtices o derivas [...] han sido obviadas dentro de las focalizaciones teóricas referidas a su universo” (p. 16). Entre 1980-1984, *Crónicas Americanas* (imagen 99) ha sido un importante documento visual que Castillo ha relacionado con la manera en la que se realiza una bitácora (Lo que nos permite hablar de la idea de “bitácora pictórica”) [114]. Este tipo de trabajo, a nivel de la imagen, contiene en tono sarcástico la legitimación institucional que es simbolizada por un sello o cuño, esta imagen permite la institución de su documento visual, construido desde una estructura investigativa pictórica, ya que pueden interpretarse como apuntes, como un diario de viaje, como las ideas esbozadas dentro de la metodología de trabajo que puede utilizar un antropólogo, un etnógrafo y que mucho le debe a la obra de Ana Mendieta (su amiga), expuesta a las culturas aborígenes y las formas del arte originario, en donde conceptos e ideas en vínculo con “raíz” y/o “despojo” no permiten obviar su trabajo *in situ*, sus improntas desde y en la naturaleza como en Jaruco, La Habana, 1982, y que fue relevante para porvenires contemporáneos del arte cubano. Un artista como Bedia no podía pasar por alto una cosa como esta en el trabajo del sistema de la imagen.



**Imagen 99.** *Crónicas Americanas*, técnica mixta, José Bedia, 1980. Parte de la colección del MAM. Puede registrarse su presencia en el catálogo bilingüe de la exposición de 1997 de José Bedia en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Esta es la primera exposición en este museo dedicada a un artista cubano. Las ilustraciones son en b/n y a color, complementado con textos de Judith Bettleheim, Orlando Hernández y Charles Merewether, cada uno centrado en un aspecto diferente de la obra de Bedia. junio - octubre de 1997. Fuente: Imagen obtenida del sitio <https://artocuba.com/articulo/pre-historia-del-arte-cubano/>. Revisada el día 14 de marzo de 2018.

La similitud y la diferencia en la obra de José Bedia es un modo de “orden de las cosas”, de ahí que *Un orden desconocido*, de 2010, adquiera categoría de “imagen como argumento”. Foucault (2015) refiere: “La historia del orden según la historia de lo Mismo- de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades-” (p. 16). La creación de un sistema visual con un elemento a modo de categoría y todos los elementos subsecuentes como subcategorías, en un trabajo de elementos en relación, es como funciona su propuesta. En la obra *Oyá en lo suyo* (imagen 100), de 1998, puede distinguirse:



**Esquema 3.** Elaboración propia sobre aspectos sistémicos del trabajo de la imagen en la obra *Oyá en lo suyo*, Bedia.



**Imagen 100.** *Oyá en lo suyo*, Litografía, 44.5"x32.5", José Bedia, 1997. Colección particular. Fuente: Imagen obtenida del sitio <https://arisandculture.google.com/asset/oy%C3%A1-en-lo-suyo?QFMwzII0AenATg>. Revisado el día 14 de marzo de 2018.



Su trabajo posee “hilos comunicantes” y su interrelación es perdurable. El sistema bediano constituido desde un aspecto jerárquico, y viceversa, permite saber que todos los elementos contenidos en la imagen pertenecerán los unos a los otros en un estado absolutamente cíclico. Farris Thompson (2004) ha mencionado que impactan en su labor el recurrente mundo del palero, lleno de canciones, signos cósmicos y objetos. El ir y venir es una correspondencia sistemática que abunda tanto en el pensamiento occidental como en el latinoamericano. Ejemplos pudieran ser el sistema circulatorio o el sistema en el que se inserta el pensamiento precolombino, considerado como circular por diferentes especialistas, entre los que se puede mencionar a Enrique Florescano (2001), este autor reflexiona sobre el concepto del eterno retorno:

[...] la creación y el ordenamiento del cosmos, el ritmo de la temporalidad cósmica, el final del mundo, la regeneración circular de las edades [...] esos tiempos diferentes no buscan explicar un acontecer, sino revelar la realidad sagrada que dio principio, organización y movimiento al universo.

*Oyá en lo suyo* no solo nos remite a la Oricha (diosa yoruba) sino a su propio concepto transversal en las diferentes prácticas culturales de origen africano, en las que su presencia simbólica aparece, trabajando con lo que puede llamarse “cadena de representaciones” (Thomas Mitchell, 1986). Su obra remite al hábito, tanto africano como de los pueblos nativos americanos, de danzar con cantos que surgen distintos cada vez, puesto que los estados de trance, los distintos estados del cuerpo en el ritual, permiten el nacimiento y la muerte de canciones y palabras. Este estado de renovación es también una forma de leer la obra bediana, en la genealogía planteada por Mitchell esto puede aludir a una imagen perceptiva. Las experiencias externas a la imagen gráfica y verbal, aquellas que son producidas por su quehacer religioso, los estados transitorios que permiten acceder a otras imágenes, a otros espacios de la realidad, construyen otras posibles conexiones que tendrán su propia lógica dentro del sistema bediano. La creación de su espacio visual es un lugar completamente abierto, su sistema, aparentemente cerrado en su circularidad, siempre puede permitir la existencia de otros elementos en el discurso de la imagen, no es una obra utópica, porque su obra no carece de lugar, todo lo contrario, es un “espacio absolutamente otro” (Foucault, 2015).

La ceremonia de iniciación palera a la que fue sometido José Bedia, en 1983, conocida también como “rayamiento”, es un proceso de tipo gemelar, porque su relación es con el receptáculo en donde habita el muerto. La conversación que realiza el iniciado es con un mundo invisible, lleno de cosmografías pintadas con tiza sobre su espalda, movimientos contrarios al sentido del reloj relacionados con la danza, objetos obligados para el ejercicio del sacerdocio palero, como lo es la *nganga* o prenda [115], contenida de elementos metálicos o de la naturaleza, como las *lungowa* [116], para que el espíritu que vive en ella luche contra el mal. Con cierta regularidad esto se repite iconográficamente sobre cada superficie o trabajo espacial que elabora, igual que otros símbolos propios del Palo Mayombe. Kevin Power (2007) acierta:



Aquí comienza a aparecer lo que hoy conocemos como su trazo característico: una línea dibujada como un compuesto o, quizás más concretamente, como un híbrido, apoyada por grafías afrocubanas, historietas, dibujos de los tipis de los indios de las grandes llanuras, se convierte en el elemento clave de la construcción de su lenguaje narrativo (p. 52).

En ese momento su obra deja de ser bitácora y se convierte en un diario personal, ya que el sistema tendrá ahora relación con su participación dentro del Palo Congo. En su caso, la representación no refleja la cosa y a la vez impugna los lugares conocidos, creando un espacio único. En el sistema bediano los elementos se desafían por su extrañeza, su desconcierto en el origen y lo que los ubica fuera del orden. Bedia juega con la irregularidad de las palabras y las cosas que él ha clasificado nuevamente, y crea un sistema desde lo que Foucault (2015) llamó “relación estable de contenido a continente” (p. 11). Esta analogía es la que establece Bedia en su obra. No se puede pensar en un divorcio de prácticas sino en la correlación de estas. Él mismo ha comentado:

El proceso transcultural, por llamarlo de algún modo -que se produce actualmente en el seno de muchas culturas autóctonas-, trato de que se produzca en mí de manera similar, pero inversa. Soy un hombre con una formación “occidental” que, mediante un sistema personal, voluntario y premeditado, pretendo un acercamiento a esas culturas y además experimento sus influencias de forma igualmente transcultural. Ambos estamos así, a mitad de camino entre la “modernidad” y la “primitividad”, entre lo “civilizado” y lo “salvaje”, entre lo “occidental” y lo “no occidental”, sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento, y en ese límite fronterizo que tiende a romperse, sale mi trabajo.[117]

Para Gerardo Mosquera (1984) esto no es para nada un aspecto extraño ya que es consecuencia de los alcances del arte moderno. Habría que recordar que occidente descubrió “los fetiches” que habían tenido una historia decimonónica de tipo etnográfica como obras de arte, del mismo modo el arte occidental se ha abierto a las culturas primitivas. Esto responde el camino entre occidente y no occidente en el que Bedia ha dirigido su producción y al propio carácter de su cultura, pasada por el filtro de lo transcultural. No le es extraño a Bedia interrelacionar ni la comunicación simbólica entre distintas prácticas tradicionales, como tampoco lo será entre diferentes civilizaciones (imagen 101).



**Imagen 101.** *Camina chola camina*, acrílico sobre tela, ( sin otros datos), José Bedia, 1992. Colección Particular. Fuente: Imagen obtenida del libro *Estremecimientos...*, p. 84.

Los paleros están comprometidos con el ámbito ritual, se saben extendidos en todas las posibilidades del pensamiento animista, ya que las cosas en el mundo no solo poseen una vida propia, sino que se encuentran en profunda relación, incluso en la idea de lo transfigurado, en la que un elemento natural o animal puede sustituir lo antropomorfo y viceversa. Por ejemplo, de los pictogramas más recurrentes en la obra de Bedia es la flecha (imágenes 102 a 105), tan repetida en las firmas de palo, a la que el artista va agregando otro tipo de formas, como las de tipo lineal, que nos conducirán a nuevos sentidos:

Su estilo de dibujo toma prestadas las firmas. Cada una de ellas va asociada [...] con una deidad [...]. Bedia vive lo híbrido. Tanto la Santería como el Palo Monte podrían entenderse como ejemplos de apropiación intercultural. La Santería [...] está repleta de cruces [...] las deidades se identifican con los santos católicos y la cruz cristiana aparece como uno de los símbolos ceremoniales, y donde el vocabulario yoruba que se utiliza en las ceremonias a menudo se traduce de publicaciones inglesas [...] en los rituales paleros, los animales africanos que se usaban antiguamente son sustituidos por los animales cubanos (Power, 2004, p. 129).



**Imágenes 102, 103 y 104.** Firmas de palero. Fuente: Imágenes obtenidas del *Tratado de Palo Monte*, en la página 5.



Imagen 105. *Nsasi 7 rayos vence batallas*, acrílico y lápiz litográfico sobre papel amate, 117 x 235 cm, José Bedia, 2002. Cortesía Fredric Snitzer Gallery. Fuente: Imagen obtenida del libro *Estremecimientos...*, p. 68.

Otro aspecto de la Regla de Palo[119], como también se le conoce, es que va unida al conocimiento del *kikongo*[120] en Cuba, ya que este posee la característica de mezclarse con el español, en ese sentido la imagen verbal puede aludir a conceptos que son totalmente abstractos, por lo tanto, aquello que Bedia parece colocar como literal tiene contenidos enigmáticos. El uso de la palabra como imagen es una nueva forma de práctica social y cultural que se vincula a la obra bediana. Thompson también ha mencionado que la construcción sintáctica de la palabra en su obra está relacionada con las canciones paleras, conocidas como *mambos*[121], y que para ello utiliza una mezcla de nombres *kikongo* y palabras en español, a veces sencillamente no los combina, como en la obra *Una vez tuve un amigo*, del 2011. En el caso de la mezcla con las palabras en castellano podemos mencionar: *Kindembo sarabanda malongo yaya arriba ntoto*[122], del 2009 (imagen 107), como un ejemplo muy claro. La importancia del uso de los *mambos* refiere a la tradición de muchas culturas africanas y continuadas como herencia en las diásporas, de aconsejar, de emitir sentencias o moralejas que tienen cierto carácter de lo moral. Del mismo modo los Patakíes yoruba se relacionan con las potencias del destino y la idea de que el hombre es un eslabón en la cadena cósmica de la fatalidad, de la que él puede ser cómplice activo, si se atiene a determinadas normas religiosas.

Los Patakíes tienen un comportamiento gemelar con lo que conocemos como moralejas, y esta forma de conocer el mundo y de comprenderlo es algo común en el proceder cultural del cubano. Los refranes son usados constantemente para darse a entender, como bien expresa Rosa María Lahaye Guerra: “los patakíes y todos los símbolos de la santería son transparentes” (Es-



trada, 2004, p. 198) y muchos de estos dichos tienen una conexión directa con los Patakíes. Estas frases son extraídas de estas leyendas que forman parte del argot popular cubano:

- Vaya solo donde lo llamaron.
- El que es majadero termina mal.
- No se eche los problemas de los demás encima.
- Piensa con la cabeza y no con los pies.
- Lo que hagas con la cabeza, no lo desbarates con la lengua.
- El que escupe para arriba, en su cara le cae.
- Por uno empezó el mundo. Si no hay buenos, no hay malos.
- Mire siempre hacia delante y hacia atrás. Cuídese por donde camina.
- Lo que no quieres que se sepa, no lo digas.
- El que vive de esperanzas, muere de desengaños.
- El que mucho abarca, poco aprieta.
- La vida y la muerte, de la mano van.
- A buen entendedor, con la mirada basta.
- Usted come más con los ojos que con la boca.
- Lo que se sabe, no se pregunta.

De estos aspectos también se alimenta la imagen verbal bediana. Algunas de las frases usadas por Bedia en el trabajo de la imagen aluden a este comportamiento del habla popular, pueden mencionarse las obras:

- *Tenemos todo el tiempo por delante* (2004).
- *Una vez tuve un amigo* (2011) (imagen 106).
- *Otro que no aguanta más* (2000).
- *A mis enemigos veo venir* (2001).
- *Mamá a la negrita se le siguen saliendo los pies de la cunita* (2017).
- *Nadie puede ser la mano de Dios* (2001).
- *Algunos bichos de la fauna local* (2014).
- *Aquella cierta belleza de la fuerza bruta* (2014).
- *Tú y yo siempre viviendo de prisa* (2016).



**Imagen 106.** *Una vez tuve un amigo*, técnica mixta, (sin más datos), José Bedia, 2011.

Colección particular. Fuente: Imagen obtenida del sitio

<http://hipermedula.org/2011/08/renovacion-y-ascendencia-del-arte-caribeno/>. Revisado el día 14 de marzo de 2018.



**Imagen 107.** *Kindembo sarabanda malongo yaya arriba ntoto*, acrílico sobre lienzo, dimensiones variables, José Bedia, 2011. Colección von Christerson. Fuente: withoutmasks.org

Otros recursos utilizados son las expresiones pertenecientes a lenguas distintas, como en el caso de la instalación *Mpangui jimagua*, del 2000 (imagen 107), que enlaza el *kikongo* con el taíno, denotando, en ambos, la semejanza con el significado de hermano; aunque también, la figura literaria del pleonasma hace innecesaria la redundancia; el alejamiento, el espejo, “el encanto del doble” (Foucault, 2015) son recursos de la imagen bediana. En este sentido Mitchell (1986) ha mencionado con relación a las imágenes mentales:

[...] dependen a su vez de una relación bastante limitada con las imágenes visuales a menudo precedida de la discutible presunción de que hay cierto tipo de imágenes (fotografías, imágenes en el espejo) que proporcionarían una copia directa e inmediata de aquello que representan. Los análisis ópticos de los espejos ignoran totalmente el tipo de criaturas que son capaces de usarlos.



**Imagen 107.** *Mpangui Jimagua*, acrílico y lápiz conté sobre tela y objetos. 398,8x90,1x477,5 cm, José Bedia, 2000. Colección Birmingham Museum of Art, Alabama., Fuente: Imagen obtenida del sitio <https://arts.bma.org/event/mpangui-jimagua-twin-brothers-by-jose-bedia/>. Revisada el día 14 de marzo de 2018.

Los dobles bedianos son la representación gráfica de una imagen perceptiva; las figuras se encuentran con relación a una idea o pensamiento, ubicado en un espacio visual totalmente fuera de todo espacio conocido. Ambas imágenes conforman en el sistema una reflexión sobre el propio concepto de jimagua. Parece además indicarnos una metáfora, por la comparación entre ambos, esta analogía es más clara en la imagen pictórica. La metáfora como fenómeno lingüístico designa a las cosas por sus relaciones de similitud, lo que nos confirma que cada obra bediana posee su propia taxonomía y sistema de representación. En ningún momento, para poder resolver el dilema de la imagen verbal, se puede quitar del sistema la imagen gráfica, ya que la una responderá a la otra o sucede que son una sin la otra en absoluta autonomía, pues cada cual tendrá su fuerza como *Images*.

[...] la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (Foucault, 2015, p. 27).

En la obra de Bedia se suceden imágenes gráficas, verbales, mentales y perceptivas que deben ser consideradas en esta sucesión sintáctica, en una dependencia sistemática de diferencias y semejanzas. La gráfica describe la imagen verbal y viceversa. Ambas son descripciones de la imagen mental y perceptiva, hay una imagen fuera de la imagen que se visibiliza gráfica y verbalmente. Bedia le apuesta a la apertura y a la cercanía entre el lenguaje y lo visible y crea una infinitud de posibilidades.



Otro tema americano es el paisaje, su obra *Mato Paha* [Montaña del oso] (1995) (imagen 108) transmite un dominio sobre sus lenguajes visuales. La influencia paisajística que ha recibido de todos los sitios americanos en los que ha estado lo han conducido de regreso a usar la perspectiva. Francine Bribragher (2004) ha expresado que esto es:

[...] un cambio trascendental en un artista que siempre ha trabajado en forma plana, entre otras cosas como rechazo a una propuesta estética occidental basada en una tradición renacentista. El uso de la perspectiva y la línea del horizonte, al igual que el uso del color, hacen que el aspecto de su obra sea ahora mucho más complejo (p. 147).



**Imagen 108.** *Mato Paha*, óleo sobre lienzo, 7 1/2"x96 3/4", José Bedia, 1995. Colección George Adams Gallery. Fuente: <https://www.georgeadamsgallery.com/exhibitions/jose-bedia-paintings-and-drawings-1992-2006?view=slider#3>

Aunque se comprende desde dónde reflexiona Bribragher, habría que rectificar que el trabajo de Bedia en el uso de la imagen, pensando también en la imagen como instalación, no ha sido siempre plano, puesto que ha colocado elementos en extensión, sobresalientes de la imagen pictórica, para precisamente visualizar diferentes puntos de vista de las formas y los conceptos en el espacio. Otros aspectos por considerar son aquellos que no son extraños a su propia época, artistas como Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) regresan en el tiempo constantemente,

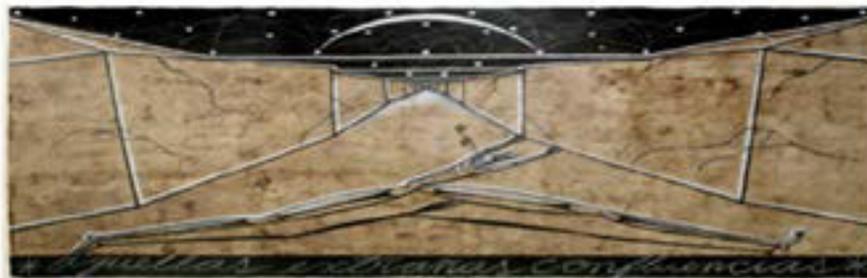


uno de ellos es al de la perspectiva, que muestra en una obra donde conviven la disparidad de materiales, los monocromos, lo seriado y lo simbólico, consecuencia además de una puesta en escena plástica con múltiples combinaciones y posibilidades, un ejemplo es *Paisaje Invernal*, de 1970.

Castillo plantea que Bedia tiene facultades formales, más allá de sus estudios, ya que se observa un desenvolvimiento resolutivo en la incursión espacial, sobre todo en el discurso instalativo; por otro lado, el dominio del ámbito del dibujo, de una fuerte dosis narrativa y sintética, provocado por su interés en la caricatura, el cómic y la historieta (Castillo Pascual, 2004). En cualquiera de los tres casos se comprende lo sintético, tanto a nivel de lo formal como de lo conceptual. Habría que agregar un punto importante que no ha sido mencionado por ninguno de estos autores, y es la inclusión de otra lengua en su diseño de la imagen. Algunas de sus obras recientes suman al inglés en el sistema de representación (imágenes 109 a 111).



**Imagen 109.** *Naufragios*, medios mixtos, dimensión variable, José Bedia, 1996. Colección Rubell, Miami. Fuente: Imagen obtenida del sitio <https://rfc.museum/att-jose-bedia>. Revisada el día 14 de marzo de 2018.



**Imagen 110.** *Aquellas extrañas confluencias*, acrílico sobre papel, 119,38x238,7cm, José Bedia, 2001. Colección particular. Fuente: Imagen obtenida del sitio [http://www.artnct.com/artists/jos%C3%A9-bedia/aquellas-extra%C3%B1as-confluencias-NC\\_0nQoYITbHSBDvXfYoHQ2](http://www.artnct.com/artists/jos%C3%A9-bedia/aquellas-extra%C3%B1as-confluencias-NC_0nQoYITbHSBDvXfYoHQ2). Revisada el 14 de marzo de 2018.



**Imagen 111.** *Killing in the name of...*, acrílico sobre lienzo, 82.5" x 95.5", José Bedia, 2007. Colección Privada. Fuente: Imagen proporcionada por José Bedia Jr. Vía correo electrónico. (Ver anexos)

El trabajo de la imagen bediana, desde cuatro aspectos mencionados por Foucault en *Las palabras y las cosas*, a los que también hace referencia Mitchell enfatizando un análisis pertinente para el estudio de la imagen: conveniencia, emulación, analogía y simpatía, pudieran explicar otros procesos para el análisis de su sistema. En el primer aspecto se comprende la relación por similitud o por proximidad, por ejemplo: la dirección de una flecha describe la acción de una deidad, en el caso de la emulación se puede mencionar el tratamiento de La Gemelidad, no como la explica Foucault, ya que La Gemelidad bediana en el proceso de la imagen no coloca a las figuras espejo en una duplicidad replicada, sino en virtud de dos complementarios al mismo tiempo, en funciones distintas y en su existencia necesaria e inevitable de equilibrio o en relación con el pensamiento. En cuanto a la analogía, Bedia coloca elementos por otros, pero no en dicotomía, sino como “uno en sí mismo”, los ejemplos son los trabajos de hombres y animales, paisaje y cosa: hombre/venado o montaña/pipa. Las relaciones por simpatía corresponden en sus imágenes a la mezcla, eliminando la individualidad de los elementos y ubicándolos en un sistema que transforma sus sentidos o los significados conocidos, creando una imagen totalmente nueva.

En el caso de José Bedia no existe una reevaluación o revalorización de sus raíces, en su construcción intelectual eso queda claro, y no necesita, por ello, esclarecer un sentido de identidad nacional. En este punto considero que el Dr. Guanche olvida que la intención puede “aglutinar”, por usar su propio término, una identidad continental[123]. El trabajo, producción o la obra de Bedia invoca una correlación simbólica, no solo de las prácticas de origen africano en el contexto de la isla de Cuba, sino la intromisión causal y casual de las mismas con otras prácticas culturales originales, y esto es, significativamente, otra área de los contenidos agregados es el diálogo sincrónico-diacrónico de la dinamización contemporánea en lo visible e invisible en la obra de Bedia.



El arte caribeño quizá está determinado por el hábito de la duda y esto reafirma -por su condición geográfica- un acercamiento a la idea de “integración” o al trabajo “más allá de los bordes”. Una condición dada desde la literatura y el ensayo político decimonónico y reflejada en las Artes Visuales como idea de “americanidad”. Aunque en el Caribe la raíz aborigen fue casi desterrada en términos de una cultura material; el comportamiento de los artistas en el arte contemporáneo de la región ha tendido hacia el reencuentro de esta memoria. El caso de la dominicana Mónica Farreras, que en 1995 elaboró un “obelisco de casabe” posibilita iconológicamente la intromisión de dos culturas: europea-indígena, en contraposición, como también la idea de homenaje, implícita en el obelisco, de origen egipcio, con umbrales mesopotámicos relacionados con aspectos religiosos, que en el Imperio Romano se volvieron puntos de referencia que identificaban espacios de importancia ideológica, como basílicas e iglesias, controladores del tiempo (de ahí que algunos posean relojes) y como indicadores astronómicos. La sobreposición de panes de casabe[124] para conformar la forma obelística coloca a lo indígena-caribeño en una reafirmación-postulación de identidad.

El pan de casabe atribuido a taínos es de por sí una condición migratoria, lo que es taíno procede de un origen aruaco. Este origen posee rastros en la familia aruaca continental. El taíno o lo que de su lengua procede ha sido denominado por lingüistas como aruaco insular y al parecer resulta pertinente decir esta denominación que la de lengua taína, y según Daniel Torres Etayo “lo taíno” se refiere a fenómenos distintos, ya que depende del autor, las evidencias tratadas y el país. Es la yuca un tubérculo migratorio que formaría parte de la dieta fundamental de estos habitantes caribeños llegados del sur de América. Bedia no está exento en su trabajo de la imagen de estas herencias. Él mismo ha determinado que sus inicios están afectados por su interés en las culturas originarias cubanas, fundamentalmente la cultura taína, y que ha sido, desde sus inicios en el Instituto Superior de Arte, una necesidad distintiva de la de los intereses de maestros y compañeros de generación[125]. Aunque Cuba ha sido un caso excepcional en cuanto al uso de la yuca, distinguiéndose de La Española y de Puerto Rico en tener un Dios Supremo de la yuca denominado como *Yucahú Bahua Maorocotí*, su trabajo con estos elementos puede apreciarse fundamentalmente en el motivo del tabaco.

Existía también la práctica indocubana de adoración al *Ídolo del Tabaco o Cemí de la Gran Tierra*, que dicho sea de paso es considerada la escultura en madera de mayor tamaño que se conserva en Las Antillas[126]. Su presencia no coincide solamente con las hechuras escultóricas sino también con la visualidad del grabado, algunas representaciones sobre piedra del Cemí fueron encontradas en el oriente de la isla por el arqueólogo norteamericano Mark Raymond Harrington[127] y llevadas al Museo del Indio Americano, en Nueva York, donde aún son expuestos estos petroglifos. El uso recurrente de este motivo en la obra bediana constituye un enlace cultural que se identifica con la idea de ese “otro” y que permite constituir un nuevo catálogo de motivos en la temática de la afrocubanidad, que en el caso de Bedia se amplía hacia una temática “americana”.



**Imagen 112.** *La cohoba*, técnica mixta. 50"x38". José Bedía, 2009. Colección Privada. Fuente: proporcionada por José Bedía Jr. vía correo electrónico (ver anexos). **Imagen 113.** *Ogún-sarabanda - señor del hierro*. Litografía a un solo color. 22"x30". Edición de 15. José Bedía, 2002. Colección Instituto Tamarindo, Albuquerque, Estados Unidos. Fuente: obtenida del sitio <https://tamarind.unm.edu/artist/jose-bedia/>. Última revisión el día 30 de septiembre de 2020.

La conformación pre iconográfica del Cemí coincide formalmente con ciertas representaciones de ídolos africanos ya que ojos, boca, nariz y otras partes de la distribución escultórica son reemplazados por conchas marinas. No solamente estas coincidencias son importantes, durante mucho tiempo el tabaco, planta originalmente caribeña, fue considerado dentro de los ámbitos ritualísticos de los taínos, pero esto ha sido rebasado. Realmente su uso tiene solo dos vertientes en lo indocubano, por un lado, sus alcances curativos, ya que fumarlo proveía de una cierta sensación de adormecimiento, por otro, su sentido de placer, se inhalaba produciendo estados de felicidad. El padre Bartolomé de las Casas (1986) es el primero en mencionar tales aspectos en *Historia de las Indias*, justo cuando se encuentran con la quinta isla, que llamaron Juana, y que ahora es Cuba. Este libro lo escribió De las Casas entre 1527 y 1559:

Hallaron estos dos cristianos por el camino mucha gente que atravesaban a sus pueblos, mujeres y hombres, siempre los hombres con un tizón en las manos y ciertas hierbas para tomar sus sahumerios, que son unas hierbas secas metidas en una cierta hoja, seca también, a manera de mosquito hecho de papel, de los que hacen los muchachos la Pascua del Espíritu Santo, y encendido por la una parte del, por la otra chupan o sorben o reciben con el resuello para adentro aquel humo; con el cual se adormecen las carnes y casi emborracha, y así diz que no sienten el cansancio. Estos mosquetes, o como les nombraremos, llaman ellos tabacos (p. 236).



El acto de fumar tabaco es heredado por los esclavos africanos llegados a la isla y su primer acercamiento es a través de estos dos aspectos. Algunos cronistas refieren que los esclavos fumaban tabaco porque así aliviaban el cansancio.

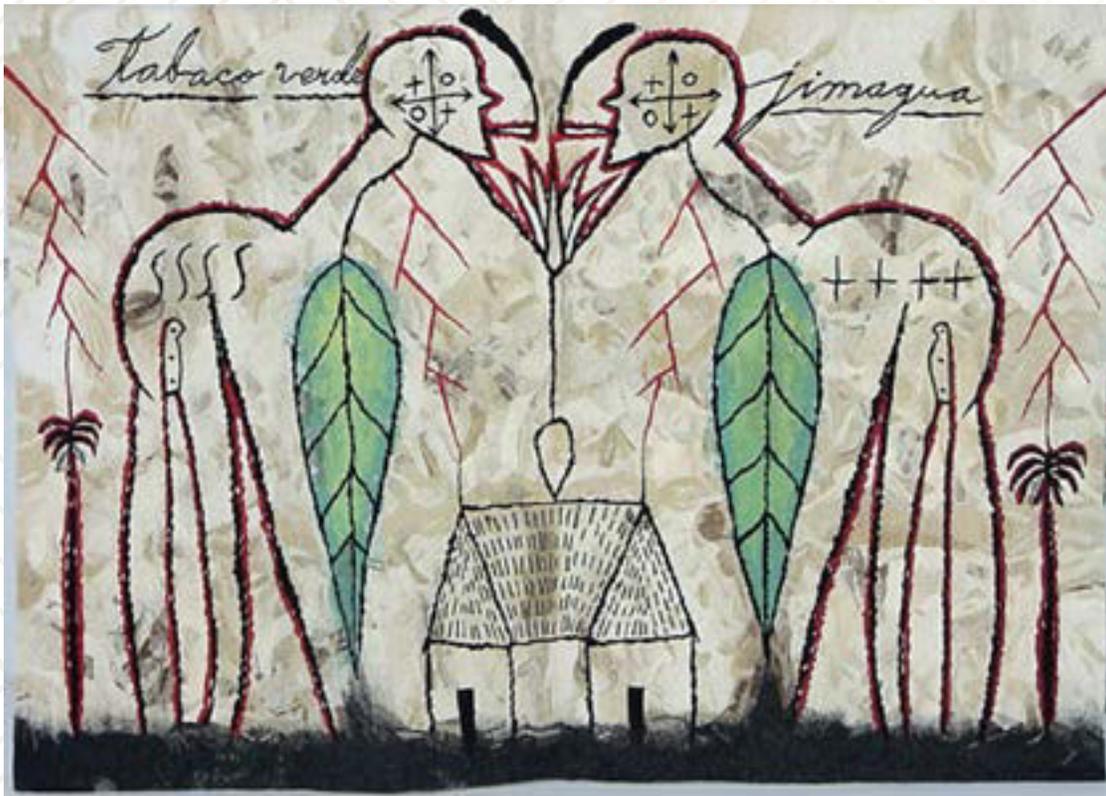


**Imagen 114.** *Idolo del Tabaco* (Colección Museo Mootané, Universidad de la Habana). Fuente: obtenida del libro *Tainos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro*, de Daniel Torres Etayo. Se encuentra en la página 95.



**Imagen 115.** *Espiritu del Tabaco Verde*, óleo y acrílico sobre lienzo, 70"x105", José Bedia, 1998. Colección particular.. Fuente: obtenida en el sitio <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/jose-Bedia-6561900/Espiritu-del-tabaco-verde->.

El trabajo de José Bedia recupera entonces lo indoamericano y lo africano que, aunque se aprecia en indistintas obras regionales, su actitud ante su previa condición isleña invoca lo que la Doctora María de los Ángeles Pereira ha llamado “saber prefilosófico” o “estado puro” [128], que permite hablar del trabajo de la imagen bediana desde su actitud de etnólogo y antropólogo en el que establece previos contenidos a la elaboración de la imagen visual. Sus continuos acercamientos a comunidades indígenas actuales, su estar en el momento o como observador-partícipe establecen en el producto u obra la conexión en la que se comparten elementos motivados desde el pensamiento transcultural.



**Imagen 116.** *Tabaco verde Jimagua*, técnica mixta sobre papel, 14,8" x 22,8", José Bedia, 2001. Colección particular. Fuente: obtenida del sitio <http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/estremecimientos>. Revisada el día 30 de septiembre de 2020.

Esta actitud transcultural es pertinencia del arte contemporáneo en el Caribe de habla española. Es común lo heterodoxo y las lejanías manipuladas en lo folclórico, que será solo el caso de la obra producida para esos fines o como concepto de esa falta de homogeneidad, que para nada se relaciona con la transculturación. Otra manera isleña en Bedia es la pluralidad de soportes y la combinación explícita, según establece Pereira:

La expansión matérica favorece sobre todo a la producción caribeña en la medida en que el reciclaje, el rescate y dignificación de materiales pobres o cotidianos, el empleo de los elementos naturales, los desechos y los artefactos de elaboración manual e industrial incrementan el espectro de soportes hábiles para enrumbar discursos (Pereira, 2016).

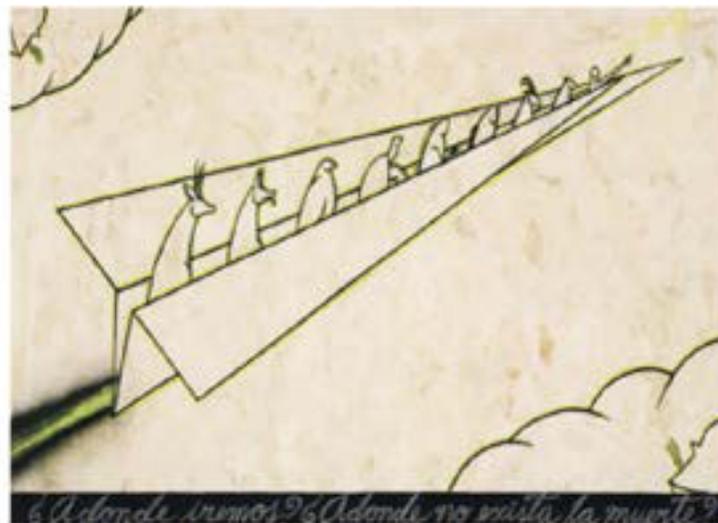
Bedia, con frecuencia en el trabajo de la imagen, sopesa en el uso de distintos materiales, también la combinación de diferentes visualidades contemporáneas: instalación-pintura, a modo de extraer o expandir los diferentes soportes. Con continuidad su trabajo se muestra en exposi-



ciones temáticas de arte latinoamericano que incluyen a los artistas nacidos en el Caribe. En la exposición “Ante América” [129], realizada a finales de octubre de 1992, Bedia expone *Espíritu del Arco* (imagen 117), una obra que contendrá uno de los motivos recurrentes en la temática de la afrocubanidad y en la obra bediana que asumirá conceptos universales y también muy localistas: la flecha. Esta exposición tuvo de antesala en 1991 a “Los Hijos de Guillermo Tell”, que reuniría a artistas cubanos contemporáneos acercándose a las improntas contextuales de Cuba. Esta mirada que pretendía salir de lo eurocéntrico y lo mágico permea en “Ante América” la hipótesis de que somos “otro” y no un X cultural, una cosa que dice, que debe decir o que necesita ser escuchado, sino un “otro” y punto.



**Imagen 117.** *Espíritu del arco*, Jose Bedia, 1992. Vista de la exposición en Ante América, 1993, Bogotá. Punteo: obtenida del sitio <http://revistaerrata.gov.co/contenido/mediar-las-practicas-artisticas-deponer-o-exacerbar-la-mirada>. Última revisión 9 de octubre de 2018.



**Imagen 118.** *¿Adonde iremos? ¿Adonde no exista la muerte?*, acrílico y barra de aceite sobre papel amate, 47” x 95”, José Bedia, 2005. Colección Particular. Fuente: tomada del sitio <https://www.mutualart.com/Artwork/A-donde-iremos-A-donde-no-exista-la-mue/D6706E1E69A60CF7>. Revisada el día 30 de septiembre de 2020.



La flecha fragmentada en nueve partes, número-motivo que instrumenta la acción del lanzamiento, es una idea empática con ese “otro”, que es compuesto de la aglutinación de fragmentos. Algunas de estas entendidas fragmentaciones corresponden al orden numérico en el que la Regla de Palo subsiste las energías que conforman la vida y que son pensadas en una dimensión piramidal, que Bedia no coloca en vertical sino en oblicua. Cada número contiene elementos y fuerzas que se utilizan en la liturgia. El nueve es afín con lo astral, el cosmos y las energías subyacentes en *Nzulu* (cielo). Su uso recurrente en el ritual está dado por las influencias lunares o solares, fenómenos atmosféricos o las estrellas. Las leyendas, teoría que sustenta la cosmogonía palera y en la que los ejercicios rituales basan sus estructuras de acción, consideran que el número 9 se relaciona con la existencia histórica de los nueve clanes bakongo, y es por ello por lo que es un número reiterativo que permite la curación de los casos más difíciles. La importancia de la numeración y el conocimiento profundo de ella permite la multicombinación gráfica de los mismos en el mapa que se realizan en el ritual, ya que la hermandad armónica sintoniza matemáticamente la eficacia de los actos mágicos (imágenes 119 a 121).



**Imagen 119.** *Apuesta imposible* (fragmento), acrílico sobre tela, 179x369,6cm, José Bedia, 2004. Colección Gary Nader Fine Art Coral Gables. **Imagen 120.** *Lugar donde escoger* (fragmento), lápiz de óleo y acrílico sobre papel amate, 120x240 cm, José Bedia, 2001. Colección particular. **Imagen 121.** *Recurrente* (fragmento), acrílico sobre tela, 117x177cm, José Bedia, 2001. Colección particular. Fuente: Estas imágenes pueden ser consultadas en el libro *José Bedia Obra, 1978-2006*, p. 171, p. 150, p. 153 respectivamente.

Es el número nueve partícipe en la Historia del Arte de posibilidades holistas[130] o en el Cubismo cualquier letra o número, como se entiende en el capítulo sobre transculturación en las Artes Visuales, como forma sintética y plana que se corresponde a la multiplicidad de caras de un objeto, dado que el Cubismo contrasta, yuxtapone, fragmenta y reconoce los diferentes planos de las imágenes; y en la temática afrocubana es utilizado por Bedia en su sistema como re-



curso esencial de analogías que pretenden mostrar la transculturación. Otros trabajos plantean similitudes formales y conceptuales con el número-motivo. En *¿Adónde iremos? ¿Adónde no exista la muerte?* podemos distinguir la contundente frase del poema metafísico de Nezahualcóyotl que Bedia parece contrastar con la leyenda de *Centella Ndoki* en el Palo Mayombe, que hace énfasis en el número nueve como un atributo, además de que explica que es madre de cuatro parejas de gemelos y que posee un noveno hijo, que se llama Abikú, que es la encarnación de la muerte[131].

Y si bien esto parece responder al número nueve como un motivo en sí mismo, inquieta la direccionalidad de la flecha y sus fragmentaciones como posibles imágenes que rebasan la nominación de grafía o símbolo para dejarnos entrever otras cuestiones del sistema bediano, otros posibles motivos que rondan su *Image*. Es común en su trabajo su comportamiento como practicante del Palo Mayombe y el uso de elementos pictográficos que devienen en una condición distinta que es la “firma de palero”, que no es grafía ni símbolo, es un motivo único, que posee sus propias características. Es la firma en Palo una condición individual que parte de la Firma del Mundo, conocida como la Firma de Cuatro Vientos (imagen 122) y con ello sustentar la idea de que el palero y todo su conocimiento le permiten prodigarse los del universo.

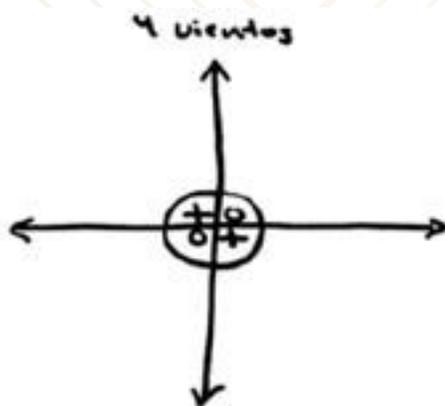
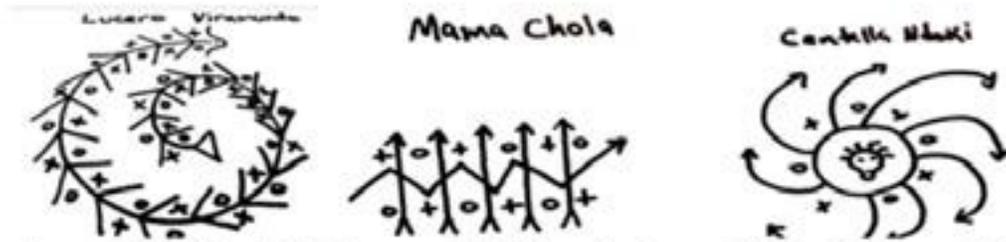


Imagen 122. Firma de los cuatro vientos. Firma: “La guía del Palero”, de Josean Rodas, se encuentra en el sitio [http://www.academia.edu/31376380/LA\\_GUIA\\_DEL\\_PALERO](http://www.academia.edu/31376380/LA_GUIA_DEL_PALERO) Consultado el 10 de octubre de 2018. P. 132

Es habitual en las “firmas” la direccionalidad, así como la fragmentación, nótese en tres ejemplos relacionados con firmas de Mpungus (imágenes 123 a 125):



**Imagen 123, 124 y 125. Firmas en Palo Mayombe.** Lucero Viramundo, Mama Chola y Centella Ndoki. Fuente: Imágenes pertenecientes a “La guía del Palero”, de Josecan Rodas, se encuentra en el sitio [http://www.academia.edu/31376380/LA\\_GUIA\\_DEL\\_PALERO](http://www.academia.edu/31376380/LA_GUIA_DEL_PALERO) Consultado el 10 de octubre de 2018. P. 135-140-141.

Se puede observar en la pre-iconografía tres conductas lineales, en Lucero Viramundo existe la espiral o una condición centrípeta y centrífuga, que tiende al centro y a escapar del mismo. La tendencia en la firma de Mama Chola es la linealidad quebrada del centro con una dirección oblicua y vertical. Es en la firma de Centella Ndoki en donde la circularidad es un sistema rotativo, ese es su aparente no-direccionalidad. Pero la condición individual de la firma tendrá variaciones en su pictografía según sea el palero y el ritual. Esta constante en el Palo Mayombe permite entonces comprender que el trabajo de lo que ahora denominaremos elementos en la temática afrocubana contemporánea y por tanto en la obra de Bedia, pueden ser nominados como: flecha, flecha fragmentada, flecha numerada, número -números que son leídos como motivos- “firmas” y motivos -“representaciones de deidades”-. El *Mpungu* Centella Ndoki es análogo al de la Oricha Oyá en la Santería y en ambos casos, su número-atributo es el nueve. No estamos solo frente a una firma del *Mpungu* Centella sino frente a la misma deidad.

Otros comportamientos de “firmas” en su trabajo son visibles en variados tipos formales de estrellas. El uso de las estrellas, como Bedia ha sospechado, se relaciona en los dibujos de los *Kiowa* como indicativo del nombre del autor (Bedia, 2008). En Palo Mayombe las estrellas son indicios de *Nsambi* (dios de los paleros), de seguir el sendero o el camino para no perderse, como guías, hechiceras del espíritu o como sustitutas de deidades o *Mpungos*. Tal es el caso de “Siete Rayos” ya que a veces puede ser representado por siete estrellas.



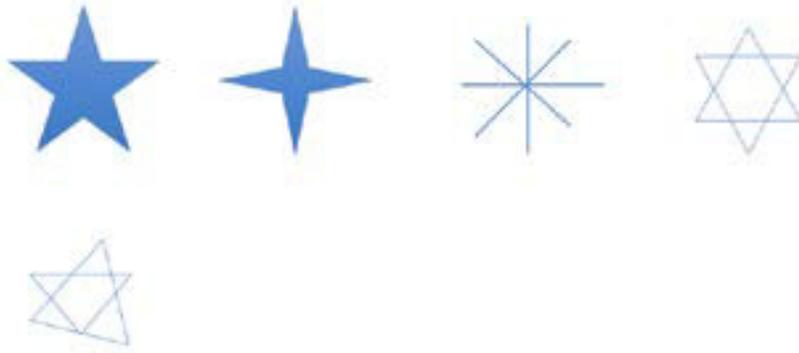
**Imagen 126.** *Dibujo de guerrero-artista Kiowa.* Lápiz sobre papel (libreta de notas). Siglo XIX. Colección José Bedía. Fuente: Imagen obtenida del libro Bedía, *Crónicas de guerra, amor y visiones místicas (dibujos de Kiowas, Arapahoes y Cheyennes de 1882)*, 2008, p. 13. **Imagen 127.** *Invencción en azul,* acrílico sobre lienzo, 24"x48", José Bedía, 1994. Colección Particular, Suiza. Ilustrada en *importantes obras cubanas, volumen catorce*, página 126. Fuente: obtenida del sitio <https://secure.cernudaarte.com/artists/jose-bedia/>. Revisada el día 5 de nov.

**Imágenes 128.** *Quema del Judas con cometa de fondo,* lápiz de óleo y acrílico sobre papel amate, 120x240 cm, José Bedía, 1997. Fiedric Snitzer Gallery, Miami y *Desde lejos voces a puro pulmón* (fragmento), tapiz gobelino, 374.6x607 cm, José Bedía, 2001. Galería Ramis Barquet, Monterrey/Nueva York.

**Imagen 129.** *Ngombo, Tetenboa, Kiyumba, Mbuá y Nsuso* (fragmento), acrílico sobre tela, 96x284 cm, José Bedía, 1996. Galería Ramis Barquet, Monterrey/Nueva York. Fuente:

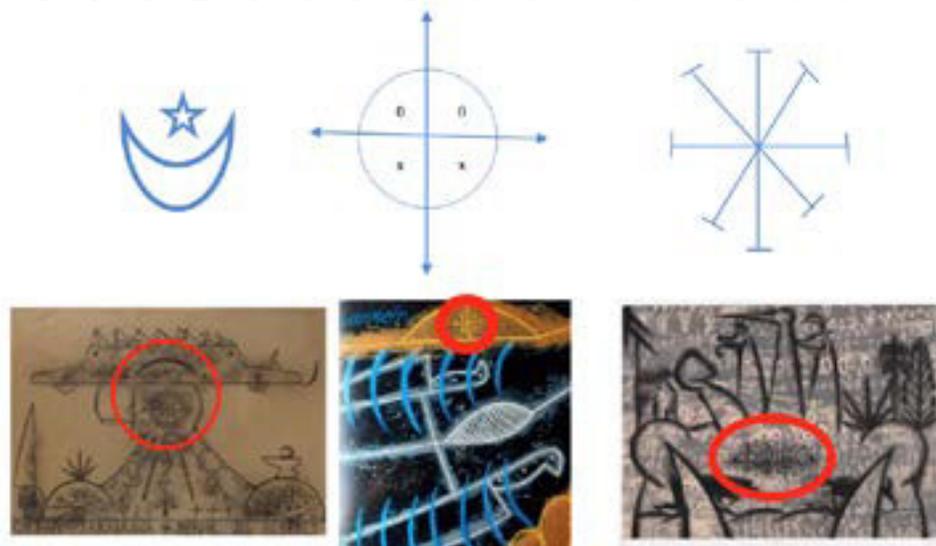
Imágenes 127, 128 y 129 son obtenidas del libro "José Bedía" obra, 1978-2006 de las páginas 66, 95, 125 y 60 respectivamente.

Bárbaro Martínez-Ruiz ha descrito pre iconográficamente las grafías y firmas congas que han sido heredadas en las prácticas de Palo en Cuba, entre las que se observan diferentes tipos de estrellas con una breve descripción. Algunas de estas son observables en la imagen bediana, siendo coincidentes con los conceptos de "firmas" y grafías.



Interpretaciones de las firmas y grafías que rescata Martínez-Ruiz del trabajo de investigación con practicantes de la Regla de Palo. **Figura 5.** Se ubica en la tabla de la P. 192. Se describe como Señal de Nzambi. En la P. 196 se describe como el sendero que hay que seguir, el camino de la estrella y guía del sendero. **Figura 6. Estrella.** P. 212. **Figura 7.** Se ubica en la tabla de la P. 208 y se describe como Hechicero del espíritu. **Figura 8.** Se ubica en la P. 191. Se describe como el encuentro del ancestro con el ser humano. Hay otra descripción en la P.195 como La Estrella. En la P. 212 se describe como Plenitud. **Figura 9.** Se ubica junto a la figura 2 en la P. 212 y se describe como Estrella. Fuente: Esta información se obtuvo del libro de Martínez-Ruiz (2012).

Otras “firmas” que son detectables en la imagen bediana coincidentes con las que se heredan de las grafías congas corresponden a los conceptos: “buena guía”, “los cuatro vientos y las fuerzas que en ellos convergen”, también significa “el espíritu de los océanos y los mares”, así como la representación del “punto medio o un centro de equilibrio”, y la última simboliza “Hechicero del espíritu”, “todos los caminos convergen en un lugar” o “el encuentro de muchos caminos que se muestran antes de llegar a tu destino; que posee encrucijadas con 8 direcciones (Martínez-Ruiz, 2012):



**Figura 10.** Buena Guía **Figura 11.** Cuatro vientos, etc. **Figura 12.** Encrucijada, etc. Fuente: Las figuras son interpretaciones de las grafías recuperadas por Martínez Ruiz. P. 206, 210, 208 respectivamente.: **Imagen 130.** *Ogban-Sarabando-reñor del hierro*, litografía a un solo color, Edición de 15, 22x30 pulgadas, José Bedia, 2002. Colección Instituto Tamarindó, Albuquerque, Estados Unidos. Fuente: La imagen fue obtenida del sitio artsy.net. Revisada el día 7 de nov. de 2020. **Imagen 131.** *Que mi ángel es primitivo y es mi pecho se cisarrón (fragmento)*, acrílico sobre tela, 108x242 cm, José Bedia, 2000. Galería Ramis Barquet, Monterrey/Nueva York. Fuente: Imagen obtenida del libro José Bedia obra, 1978-2006. P 94-95. **Imagen 132.** *Dobler*, litografía chine-collé, 55.9x76.8 cm, José Bedia, 1994. Colección Smithsonian American Art Museum, Donación de David M. Maxfield. Fuente: La imagen fue obtenida del sitio americanart.si.edu. Revisada el día 7 de nov. de 20.



De los puntos cardinales en la obra plástica de este artista son los caracteres o la narración formal primitivista en las que se ratifican los sistemas gráficos africanos y americanos. La relación entre imagen y texto en la obra bediana es una constante que nos lleva a pensar equivocadamente en lecturas enunciativas. Thompson llama a Bedia “primalista”, que no primitivista, ya que no busca la apropiación, lo mismo opina Power: “[...] no roba formas [...] no asalta imágenes [...] se instruye, averigua cómo funcionan las formas y los significados primarios” (Farris Thompson, 2004, p. 114). Desde el punto de vista iconográfico, el artista ha recorrido motivos y géneros dentro de la Historia del Arte y los ha adecuado a su sistema, podemos observar en su trabajo la presencia de los dioses aéreos, así como el género de las batallas y del paisaje, también obras que nos recuerdan los frisos griegos o romanos, y estos regresos lo colocan en la circunstancia de lo contemporáneo, de ahí su relación con la totalidad, con la inclusión, la intersección de discursos, sus sistemas transferibles y mutables. Colombres (2014) ha reafirmado que el pensamiento griego y las prácticas medievales con ciertos puntos y concepciones pueden identificarse con la estética más universal.

Este intercambio perenne no está relacionado con una propuesta global, su nominalismo es controlado, porque parte de la particularidad, no pluraliza y tampoco busca reflejar la realidad, más bien crea un nuevo orden de la imagen verbal y la imagen gráfica dentro de su trabajo visual conectada con la mental y la perceptiva. Para Pascual Castillo (2004) la obra bediana es más apegada a “lo literario”, porque tiende a lo “práctico-descriptivo”, con cierta “liberación especulativa”. Las imágenes siempre tendrán un carácter ambiguo, pero se puede decir que en la imagen bediana, cada fragmento de esta es una hipótesis, y cada obra es la imagen de una tesis. Esta relación es contemporáneamente misteriosa. Los aspectos medievales de la búsqueda de lo sencillo, como el mejor modo de explicar las cosas, la clasificación renacentista, sobre todo en su intención de describir a las palabras en su estructura literaria, a las que aún se les nombra como figuras del lenguaje, entiéndanse: metáforas, hipérboles, pleonasmos..., los ideogramas y conceptos africanos y nativos americanos, son cuestiones que el artista cubano integra a su discurso, que funcionan dentro de un punto medio para crear nuevos vínculos a través de una taxonomía y sistema propios en cada obra.



**Imagen 133.** *Ay Tata, ampúranos*, óleo sobre lona, 70 1/2 x 43 3/4, José Bedia 1997. Colección Helena Benítez, Saarbrücken, Alemania. Helena Benítez, científica e intelectual, fue la segunda esposa de Wilfredo Lam, y el autor de *Wilfredo y Helena, My Life with Wilfredo Lam, 1939-1950*. Ilustrado en *IMPORTANT CUBAN ARTWORKS. Volumen quince*, página 127. Fuente: <http://www.encaribe.org/es/Picture?IdImagen=4490&idRegistro=1300>. Revisada el día 14 de marzo de 2018.



**Imagen 134.** *Siosa wansa*, aguafuerte, 88x114 cm, José Bedia, 2007. Colección privada (Steven Vail Project Room). Fuente: Imagen obtenida del sitio <http://galeriascuetara.com/jose-bedia.html>. Revisado el día 14 de marzo de 2018.



**Imagen 136.** *Njionbe lufu nkele*, serie Ogun, tinta conte sobre papel amate, 120x240cm, José Bedia, 1992. Colección Rosa y Carlos de la Cruz, Miami. Fuente: Libro José Bedia, obra 1978-2006. P. 132.



**Imagen 135.** *Isla*, escultura en bronce, 120x40x25cm, José Bedia, 2008. Colección Núcleo de Arte Latino, Miami. Fuente: Imagen obtenida del sitio <http://nsuarts museum.org/exhibition/jose-bedia-fieldwork-selections-from-the-de-la-cruz-collection-and-the-artist/>. Revisado el día 14 de marzo de 2018.



### Lo icónico en Bedia

Bedia, a quien se le ha definido en Estados Unidos, por parte de los historiadores del arte, como un *Story Teller* (contador de historias), parece estar alejado en apariencia de lo que mencionaron los neoimpresionistas y a ese lejano siglo XIX. Sin embargo, Bedia no cuenta historias y no pretende hacerlo, registra “motivos”, tendencia en las Artes Visuales anteriores al siglo XIX, y los transforma, los ubica en una nueva cosa, producto de su pensamiento transcultural devenido de ese mismo siglo XIX, sobreentendido en la realización objetiva de la *imagen* y en el encuentro con otras culturas. La lógica bediana de la imagen registra y organiza en el espacio no de un modo semántico, sino el Image del fragmento que resulta en el aglutinamiento de un todo. Gombrich (1982) llegó a mencionar que: “[...] el artista tiene facultades de dejar impresas en su asunto los trazos o huellas de los instantes anteriores [...]” (p. 42). Esto corresponde a los motivos recreados en ciertas obras de Bedia que hablan de esta memoria facultativa del conocedor de arte y del observador de este, un acto casi inconsciente que ronda sobre el trabajo de la imagen bediana.

Lessing, quien es citado por Gombrich (1982), considera que: “[...]la pintura puede representar un momento único de una acción y, por lo tanto, tiene que seleccionar el momento más fecundo que mejor nos permita inferir lo que ha ocurrido antes y lo que sigue [...]” (p. 42). Ciertas obras bedianas como “Oyá en lo suyo” muestran este momento fecundo que infiere sobre el antes y después, y parece, al modo de entender a los historiadores del arte norteamericanos, a un Bedia *Story Teller*. Partamos del hecho que lo primero que Bedia hizo fue lo taíno y todos sus posibles enlaces, pero en su opinión eso lo llevó a una especie de camino cerrado que no resultó muy fructífero. Además de que no tuvo muy buena acogida con los arqueólogos cubanos. Según ha comentado el propio artista, el mundo de la Arqueología cubana es el mundo más aburrido que existe (están enfermos de clasificación, ponen nombres de maneras arbitrarias y no dan ningún resultado). No lo dejaron entrar a ningún grupo de arqueología y al final terminó haciendo arqueología por sí mismo, se dio cuenta de que manejaba piezas (pedacería muerta) de una cultura que fue rica pero que en Cuba no fue tanto como las culturas mesoamericanas. De esa frustración es que él brinca a la Etnografía, a lo afrocubano, a las culturas vivas, las religiones y a las prácticas activas. En una primera instancia no entró como creyente sino con ínfulas de antropólogo.

Se inició en el Palo Mayombe porque quería saber cómo funcionaba ya que nadie le decía realmente qué era lo que pasaba con eso. Parafraseándolo, si él no hubiera sido pintor hubiera sido antropólogo o arqueólogo, o las dos cosas, pero en Cuba no había eso en la Universidad, la Antropología se daba en la URSS y la Arqueología era manejada por grupos muy cerrados. Tenía ganas de entrar a la Academia de Ciencias para observar piezas o manipular objetos y dibujar, clasificar. En sus propias palabras: “...como mismo hay gente que dibuja pájaros (por ornitólogos) o plantas (biólogos), botánicos (orquídeas)” [132].



En *Crónicas Americanas* se nota (en sus trabajos tempranos) los enlaces entre lo taíno y lo mesoamericano. Su trabajo comienza, como se menciona anteriormente, con lo indígena arqueológico cubano (de ahí existen algunos dibujos que él mismo conserva) y el trabajo de crónicas que es sustancial para comprender estas primeras inquietudes. Después se introdujo con los indios americanos, sobre todo los Plain Indians, antes de irse a vivir a México. País que ya previamente conocía por sus estudios exhaustivos sobre arte mesoamericano. Un aspecto que le interesó y le sigue interesando es el de los contactos culturales. De ahí su sabiduría sobre Xochicalco y Cacaxtla. Xochicalco, cultura teotihuacana con sus aportes arquitectónicos basados en el talud-tablero y el otro aspecto que le ha llamado la atención es la decoración, fundamentalmente en Cacaxtla, que, aunque se ubique en el centro del país, los frescos se relacionan con los mayas. Este pensamiento ya reflexionado en la figura de Bedia es además una claridad de la transculturación mesoamericana. Su llegada a México fue la comprobación pragmática de sus previos conocimientos sobre el mundo prehispánico.

En 1984 fue dejando atrás ese mundo neotaíno-neoarqueológico e implantó un icono (persistencia del uso). Este icono reconocible como bediano responde a: personaje desnudo, con nariz, en distintas situaciones. Dibujo clásico que muchos han confundido con un autorretrato. Bedia quería hacer una figura icónica, reconocible fácilmente, que no tuviera orejas, ojos, ni boca, pero que fuera un ser humano, simple, básico, en distintas circunstancias, como los dibujos de los indios de las llanuras, que son su principal influencia: una persona en situaciones que pudieran describirse de la siguiente forma: persona saliendo de un punto y encontrándose con otras, recogiendo una piedra, una persona conversando con un animal, conversando con un pájaro agarrado de un árbol (una figura icónica, identificable cómodamente). Figura que en sus lenguajes formales recuerda a los ídolos cicládicos, relacionados con el final del neolítico, en los primeros tiempos de la edad de bronce y la civilización minoica; que en sus otros contenidos conceptuales podían realizar cierto tipo de actos cotidianos o especializados: músicos, bailarines, acróbatas o bebedores, todos ellos acompañaban a los muertos. El arte cicládico o de las Islas Cícladas realizó un gran aporte a la humanidad en cuanto a los lenguajes del arte eliminando las simplezas y las formas esquemáticas: facturas simétricas y abstractas en las más antiguas, llamadas *Figuras Violín*, que tienden a presentar los brazos cruzados, los pies en puntillas, una incisión triangular denotando el pubis, algunos abultamientos o líneas sobre el estómago anunciando preñez y una sobresaliente nariz en el rostro que nos determina la imagen humana. Otras lecturas icónicas para su obra es la imagen antropófaga de *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, una presentación antropomorfa suspendida en cualquier cantidad de geografías americanas. Son estos algunos posibles recorridos iconológicos sobre los que el icono bediano se estructura en su *Synthesis Development* de la construcción de su Image.



**Imagen 137.** Cabezas e ídolos cicládicos. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Fuente: sitio <https://sobregrecia.com/2008/12/15/arte-griego-en-las-islas-cicladas/>. Consultado el día 27 de octubre de 2020.



**Imagen 138.** *Abaporu*, óleo sobre tela, 85,3x73cm, Tarsila do Amaral, 1928. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Donación: Eduardo F. Constantini. Fuente: <https://coleccion.malba.org.ar/abaporu/>. **Imagen 139.** *Fuiri Níokí*, acrílico sobre tela, 182,8 x 253 cm, José Bedia, 1997. Colección Jill y Harold Gaffin Coral Gables. Fuente: Esta imagen es obtenida del libro de Hernández (2007, p. 80).



Estableció un lenguaje que él considera fue acertado, puesto que su obra es identificable por esa iconicidad. Por otro lado, el uso de la escritura palmer, abajo o arriba, en blanco y negro, forma parte de esta disposición. El color lo viene a usar después. El reconocimiento de su trabajo es a través de ese canon representativo, y eso le interesa profundamente, ya que considera que en la actualidad hay variados artistas que no les importa tener este tipo de construcción icónica con la que se consolide su labor. Los saltos en los trabajos de un estilo a otro no le interesan. Le gustan las líneas. Menciona a su entrañable amiga Ana Mendieta, quien le refirió que: “el arte es una obsesión y uno debe mantener un camino hasta el final” [133]. Ella lo hizo con las siluetas que trabajaba y fue constante y consecuente con eso. Este personaje le abre múltiples posibilidades de creación de imágenes diversas, en situaciones determinantes [134].

Cuando Bedia parece contar historias, en realidad constituye fragmentos de aquellas cosas que le atañen, porque es más común en su obra la idea del espacio como un recurso de colocación de esos fragmentos. Por ejemplo, las formas en la que cuentan ciertas actividades los indios de las llanuras (*The Plains Indians*). Dichas maneras específicas o estas ideas del uso del espacio son a partir de la figura principal o secundaria y su colocación en el dibujo (derecha o izquierda). Su figura icónica es un personaje común presente en la mayoría de sus trabajos que posee rasgos específicos que aluden a algo humanoide, y que permite su conversión constante en algo más: a nivel de lo fisonómico o la acción que forma parte de la imagen arquetípica bediana, de ahí que pueda acomodarse a la construcción de la imagen y del uso del espacio en la misma por parte de los Plain Indians.

El icono bediano puede ser apreciado como una *trademark* (marca registrada) que le permite conexión con la gente, algo que le interesa a José Bedia sobremanera, ya que es el modo de establecer “lo didáctico” como recurso. Por otra parte, lo monocromático: negro-amarillo, colores



básicos, no más de 3 colores, gris-negro, procesos conscientes o naturales o mezcla de ambos. Estos caminos aprendidos lo regresan con comodidad y de forma inconsciente a periodos anteriores, o a procesos que él llama ascendentes, incluso ha regresado a un tema o a un ciclo, ha dicho que: “como artista te das cuenta de que estás pasando por la misma situación, pero a otro nivel” [135], lo que se ha establecido conceptualmente en esta tesis como *synthesis development* de la imagen. Bedia busca la autenticidad y no lo derivativo, siempre ha querido un camino individual. [136]

Otro elemento icónico del trabajo de la imagen en la obra de Bedia es la “firma”. La firma transfigurada es “motivo”, dígame así porque muta y sigue siendo firma, pero también como un elemento que es icónico y arquetípico de su trabajo de la imagen. Lo anónimo es una condicionante contemporánea, que es heredada de la actitud vanguardista, de reconocer los haceres sumados a los pensamientos de lo llamado “arte primitivo”. El artista no es anónimo en cuanto que es firma-nombre, porque la idea de la construcción de la imagen se basa en procesos comunitarios, el colectivo funciona en la representación y el conjunto de ellos se resume en una concordia fragmentaria, descrita a través de elementos de entendimiento del universo. Africanos, mesoamericanos, *The Plains Indians*, oceánicos y suramericanos comparten estos preceptos.

El arte de la Prehistoria conjuga estos ejercicios, donde la huella es la firma, el elemento es el todo, el fragmento es el colectivo. Las disertaciones sobre la firma en el arte occidental también la podemos valorar en la obra de Jan Van Eyck *El matrimonio Arnolfini* (1434). Se puede leer encima del espejo *Johannes de eyck fuit hic* (Jan van Eyck estuvo presente). Gombrich ha referido que es la primera vez que el artista visual nos explica que ha sido “un perfecto testigo ocular” (Gombrich E., 2009, p. 243) no ha sido por gusto que su frase (escrita además en letra palmer) se encuentre encima del espejo; donde su presencia, más que visual; resultará verbal y jerárquica. En Bedia funciona igual “esta firma soy yo”, “yo estuve aquí y sigo estando ahí”, aunque para Van Eyck es intencional dejar testimonio, para Bedia es su forma de entender el mundo. De ahí se estructura, de forma sintética, el trabajo de la imagen icónica y la construcción de arquetipos y “motivos” en la obra bediana.



**Imagen 140.** *Pintura Rupestre de la Cueva de las Manos* (7350 a.C). Santa Cruz, Argentina. Fuente: <https://patrimoniosdelahumanidad.com/2011/06/22/la-cueva-de-las-manos-argentina/>. **Imagen 141.** *El Matrimonio Arnolfini* (fragmento), óleo sobre tela, 81,8x59,7 cm, Jan van Eyck, 1434. National Gallery, Londres. Fuente: (Gombrich E., 2009, p. 242). **Imagen 142.** *Dibujo de guerrero-artista Kiowa*. Lápiz sobre papel (libreta de notas). Siglo XIX. Colección José Bedia. Fuente: Imagen obtenida del libro Bedia, *Crónicas de guerra, amor y visiones místicas (dibujos de Kiowas, Arapahoes y Cheyennes de 1882)*, 2008, p. 13. **Imagen 143.** *Vieja Estrella*, acrílico sobre papel, 200,6x170,1cm, José Bedia, 1995. Kemper Museum Contemporary Art. Colección Bebe y Crosby Kemper, Kansas City.. Fuente: (Jose Bedia, obra, 1978-2006. P. 45).

La imagen 142 es realizada por un guerrero kiowa. El dibujo no solo representa un búfalo o bisonte americano, sino la posibilidad de que la misma representación del animal sea un autorretrato. Esto coincide con la forma en la cual se establecen los nombres a sus representantes por parte de la comunidad. A decir de Bedia:

Lo que salta a la vista y es precisamente lo que siempre me fascinó de estos dibujos es su poder de síntesis y cómo incluso se establecieron cánones y convenciones de representación tan rápidamente, siendo un arte tan joven en ellos. Yo me atrevería a decir que incluso a nivel de soluciones gráficas, estos guerreros artistas fueron precursores de muchos recursos que solo hubieron de aparecer años más tarde en la historieta contemporánea. Me refiero a los intentos de representar movimientos y traslación de los personajes en cada episodio mediante el dibujo de huellas, caballos y carruajes, continuación de una idea en la página siguiente en forma circular (lo que hace quedar dicha escena



de cabeza con respecto a la anterior), cómo entran en escena los personajes por los bordes del papel, las descargas de fusil y los disparos de flecha, heridas que se producen en una esquina del dibujo y continúan al otro, el recorrido con trayectoria en tirabuzón de las balas en el aire, la forma de identificar a los héroes y protagonistas por su nombre indígena mediante un pequeño glifo sobre la cabeza unida a esta mediante una fina línea, el énfasis sobre la gravedad de las heridas sufridas tanto por hombres como por animales mediante el recurso de dibujar con color rojo la sangre manando de boca y nariz, la identificación de características culturales, raciales y además, de grado, de cada persona representada y el talento para interpretar cosas totalmente nuevas como vestimentas, armas, vehículos, animales e inclusive construcciones nunca antes vistas por ellos. De haber sabido escribir, no habrían faltado sonidos onomatopéyicos y globos con diálogos completos (Bedia, 2008, p. 5).

Bedia conoce que en la Historia del Arte y su encuentro con la fotografía existe la imagen en movimiento y que esta famosa demostración de *Muybridge* en 1877, conocida como *El galope del caballo o Animal Locomotion*, haya establecido que era posible en el arte captar el instante y que la lente podía superar el ojo humano, dando con ello la entrada al mundo del cine, aunque es obvio que los *Plain Indians* reflexionaron la imagen desde un lugar muy diferente, a pesar, incluso, de coincidencias temporales. También hay que reconocer que el movimiento en el lienzo fue también en la pintura futurista una búsqueda. Giacomo Balla en *Dinamismo de un perro con ataduras* intenta reflejar el comportamiento natural de un perro (cualquier animal hubiera sido posible) y con ello creer en la idea de lo secuencial, es decir la captura de todos esos instantes imperceptibles para el ojo humano. El movimiento-mito en *Arte Intervencionista*, de Carrá se entiende el movimiento como cíclico (comportamiento de mito y no de historia, recordando con ello a Yuri Lotman y lo planteado en *La Semiosfera*). También se puede mencionar *El molino de café* de Marcel Duchamp con el uso de la flecha, como un indicador de ese movimiento, que, por supuesto no es la flecha bediana que indica direccionalidad, propia de “firmas” o representaciones gráficas de algún esquema del universo. Los mapas o esquemas cosmogónicos o rituales son fragmentos, no historias, aunque condensen múltiples posibilidades de interpretación.

A finales del siglo XIX, específicamente en 1895, los hermanos Lumiere ponen en la escena de la Modernidad el surgimiento del cine como tal, donde la toma de fotogramas (imagen por cuadro) con la puesta lineal del movimiento de una sucesión de imágenes que se le ha hecho llamar película, la escena, la historia a contar, no lleva interrupciones, y a esto se le agregan todas las cosas que se mueven y que no necesito mover, es una idea de captar el movimiento con el movimiento: máquinas, objetos, instalaciones, esculturas, muebles, chatarra, etc. Estas formas en la que el cine se comporta dan paso al performance que mueve el cuerpo humano, en el que el trabajo de Bedia acciona ciertas improntas formales de la realización de las imágenes, sobre todo aquellas que tienen que ver con la aplicación de la simetría bilateral de la cual se hablará más adelante.



El movimiento no es la facultad de la imagen bediana, sin embargo, busca, y el propio artista lo ha reafirmado con el trabajo de sus imágenes, ser didáctico, que no es lo mismo que ser un *Story Teller*. En este punto no existen coincidencias y más bien hay confusiones por parte de los que consideran que su obra se mueve en la narración. A él le incumbe el fragmento, no la secuencia, de ahí que sea una obra icónica.

### **La Gemelidad o Lo Jimagua bediano**

A Bedia no le interesa pensar en lo replicado, es por ello que Michel Foucault no entra en la ecuación de su discurso cuando el autor francés distingue el concepto como reproducción o como duplicidad-réplica. El uso del término jimagua, aclarado por el propio artista, deviene en su trabajo del previo conocimiento sobre su etimología taína y considera que la real intromisión del concepto en la afrocubanidad se relaciona, básicamente, con los Ibeyis, la pareja mística gemela de los yoruba. En entrevista realizada en su casa en Miami en diciembre de 2018, mencionó que el concepto de los gemelos es un pensamiento más circunscrito a lo yoruba porque lo tienen como deidad, además es un fenómeno que aparentemente no tiene explicación en esa área cultural.

En Nigeria las mujeres son muy dadas a tener partos dobles y no se sabe por qué. Bedia comenta que escuchó una teoría, que dicho fenómeno sobre lo gemelar en los partos tenía que ver con el consumo de ñame[137]. Es importante mencionar que el artista viaja con constancia a África donde, entre muchas cosas, retroalimenta la mirada y la reconstrucción de imágenes en su posterior trabajo. En febrero del 2020, en visita a Mali, tuvo encuentros con los dogón, cultura que considera que el mundo parte de dos y que también existe la posibilidad de lo andrógino como un ser perfecto, consumado. Sobre las dudas de que solo en Nigeria se le da importancia o son más recurrentes los nacimientos de gemelos, Bedia registra en su viaje la siguiente fotografía de gemelos:



Imagen 144. Gemelos Dogón. Mali, África. Cultura Dogón, fotografía tomada por José Bedia, 2020. Fuente: Fotografía enviada por WhatsApp a una servidora en febrero del 2020 durante el viaje que realiza el artista José Bedia a Mali, África.



Al ñame se le personifica a veces como un Elegua. Hay gente que tiene un Elegua que es un coquito, en vez de piedra o caracol. Al Elegua de ñame le ponen una carita. Hay un ritual en Nueva Guinea que sacan el ñame de la tierra, los ponen en hilera, le sitúan una mascarita encima y lo deifican y personifican[138] (Bedia tiene una figura que es una tabla que tiene que ver con el espíritu del ñame, no se relaciona con el ritual en Nueva Guinea, pero forma parte de la deificación del tubérculo -coincidencias con los yoruba, sin contactos culturales, pero sí de pensamiento sobre la relevancia de una raíz comestible-).

### ¿Qué piensa Bedia sobre lo taíno y lo jimagua?

Al decir de Bedia, aquello que es “lo gemelo” o básicamente “lo jimagua” se basa en lo Cemí[139], aun los que se representaban en piedra, en concha o en distintos amuletos. El mundo taíno se basaba en eso: *lo Cemí*. Históricamente se sabe que *El Cemí* con cara cadavérica en realidad es la representación del verdadero *Cemí*. Esto no es más que un fardo[140] funerario de algún antepasado. *El Cemí* era una persona momificada, en posición fetal, envuelto en vendas y conservado en los bohíos, colgado del techo. Estos eran muertos con los que ellos acarreaban (antepasados) y que iban consultando todo el tiempo. Esa representación del *Cemí* clásico es el de una persona amordazada que se ha ido encogiendo y tiene el rostro cadavérico. Ejemplo: *el Cemí de Torino*, apareció ahí y nadie sabía de qué cultura era hasta que se identificó como taína. Este *Cemí* fue expuesto en la gran exposición taína en París y en Nueva York[141].

El motivo del tabaco en su obra, aunque el propio Bedia considera que es una herencia aborigen (taína), su inserción iconográfica es fundamentalmente con lo afrocubano, y aunque reconoce que el tabaco es indígena, es un préstamo cultural a los africanos, y solo le interesa la representación de fumar tabaco como un tipo de ritual placentero. Para el artista en cuestión, los africanos utilizan el tabaco en el ritual como purificador y medio (conexión) a través de la boca, el humo que inhalan (hacia adentro) o exhalan (hacia fuera) tiene ambas posibilidades. Los taínos no usaban la boca para fumar cuando se trataba del ritual. Lo fumaban por la nariz (esnifar). Bedia considera que esto estaba motivado porque producía efectos alucinógenos. Los efectos son diferentes desde el punto de vista físico, no es lo mismo si se fuma por la boca, la nariz o si se toma.

Los taínos usaban un brebaje con tabaco (tabaco diluido), esto era una especie de purgante. Su significado conceptual era el de realizar una purga, una especie de extracción de “lo malo” y después de hacer esto sucedía el rito de *La Cohoba*. El anterior rito (la cohoba) incluía la semilla de la virgen, el ololuite[142], la cual se molía arriba de un Cemí que tenía un plato en la cabeza. La persona, el behique o cacique lo esnifaba[143] y se sentaba en el dumo ya que él era el encargado de la visión, esto no era para todos, solo él era depositario de esta acción-ritual. El artista menciona que al custodio de la visión lo representan encorvadito, flaquito, con las cos-



tillas de fuera ya que tenía que ayunar constantemente y producirse el vómito con la espátula emética para después tomarse *La Cohoba*. El cuerpo en purga era un cuerpo purificado capaz de trascender la comunicación y el mejor vehículo de conectividad con las posibilidades sagradas.

La principal influencia en su trabajo es el arte tribal y no radica en artistas específicos sino en la manera que un colectivo tribal encuentra, comparte y construye un estilo. Está en desacuerdo con que los museos o galerías constituyan en sus fichas técnicas el concepto de artista para el artista tribal, de ahí que se encuentre, constantemente, con el aberrante calificativo de artista = anónimo. De lo que se trata es de un arte colectivo y dicho de mejor forma “estilo colectivo”, incluso si puede ser identificado el creador, el estilo está dado por el colectivo no por el estilo propio, que ya es una búsqueda occidental, en la que el propio Bedia se ve reflejado y se pregunta: ¿quién o quiénes establecieron ese estilo en la cultura yoruba?, ¿cómo se establece ese estilo? Son cánones que instaure la comunidad, ¿pero ¿cómo es que la comunidad de al lado tiene un estilo diferente pero parecido? Ejemplifica que entre estilos cercanos se pueden identificar subestilos y discurre que nadie estudia eso. Estas consideraciones y acertijos los comparte con su amigo antropólogo Manuel Roldán. A la pregunta de: ¿cómo es que un estilo varió mínimamente de un sitio a otro y que con un ligero toque se vuelve otra cosa? Y ¿quién establece ese estilo?, ¿quién pone el acuerdo de trabajar eso, de representarse a sí mismo? A la afirmación de: por poner un ejemplo: al yoruba [nosotros somos yoruba y nuestro canon es este! A todo el mundo le sale, desde la mujer que borda hasta el tipo herrero. No hay escuela, dice Bedia, donde se diga: las mujeres tienen los senos tubulares, los ojos se representan con los párpados caídos, generalmente la maternidad es un niño hacia el lado izquierdo, en la cabeza tiene un *Oshe Shangó*, etcétera. Aquí cabe la reflexión de que su ser occidental se encuentra en la búsqueda individual de un estilo dentro de otros posibles estilos. Cuestión que sobrepasa lo no-occidental que es determinado por estilos colectivos, comunitarios.

A la par de este discurso se encuentra la Modernidad cuando confunde el tiempo de forma visual y ante nosotros la obra se plantea teoría. Pablo Picasso parece ibérico hasta que se hace occidental, es decir, hasta que resuelve la imagen en un determinado estilo europeo. No hay representación de la escultura negra, y tampoco es esa la búsqueda, ya que se necesita pensar que las cosas no están presentes y no se representan, esto es un cambio. Pensando en la obra de Bedia como el posible escenario de todo lo que está y no se ve, pudiera decirse, por ejemplo: el ritual. Lo anterior explica por tanto por qué existe arte abstracto y por qué Bedia utiliza la caligrafía palmer, porque es la forma de presentar y no representar. ¿Cuál es el contexto de Bedia? Hace mucho tiempo que vive en Estados Unidos, eso también trajo transculturación en su trabajo. Gerardo Mosquera en el catálogo de la exposición “Los Hijos de Guillermo Tell”, Arte Cubano Contemporáneo, dice que:

[...] en todo occidente se ha aprovechado lo no occidental para construir contraculturas y renovaciones artísticas, construir museos y otredades, sometiendo y subestimando lo no occidental, sacando



el mejor provecho para sí mismo, coaccionando a que lo no occidental de plano se rechace [...]. La contrapropuesta de Bedia está fincada en conformar un lenguaje contemporáneo también desde lo no occidental, haciendo una cultura que universaliza a las demás [...] profundiza en lo latinoamericano [...] (p. 147).

El desdoblamiento en el trabajo de su imagen posee no solo una clara relación con la imagen visual, sino con lo desdoblado imagen visual-imagen verbal, esta es una forma de también comprender lo dual en su trabajo, así lo preconiza y así lo resuelve. Orlando Hernández (2007) menciona: “[...] lenguaje escrito dentro de casi todos sus dibujos, pinturas e instalaciones, y que construyen breves desdoblamientos del significado o bien reforzamientos literarios o poéticos del contenido general de las imágenes” (p. 26). Le interesa pensar desde los Patakies, y es en algunos casos una fuente directa de inspiración en la construcción de motivos de esta naturaleza dual. Mencionado por él, la figura del oricha Eleguá, con la característica explícita de los desdoblamientos más interesantes de la cultura yoruba[144], inspiran variantes en la construcción del Image bediano que coincide con estados metamórficos constantes. Una de esas metamorfosis converge con el concepto anglosajón de *Trickster*[145], que en una analogía con la de Eleguá relaciona conceptos de transgresión, que aboca desde lo desdoblado un conflicto.

Un *Trickster* es un arquetipo, y esto resulta sumamente importante en la obra bediana, ya que él mismo se ha considerado un “tenedor de arquetipos”, y le interesa trabajar con ello en su constitución ideal de pauta. Las imágenes arquetípicas que funcionan oníricamente en una correlación de similitudes que plantean motivos universales, es decir que no son representaciones sino posibilidades de representación, por tanto un *Trickster*, como Bedia lo concibe, es esa posibilidad constante de representación de un ideal que establece coincidencias de burlas a la moralidad, en este sentido su trabajo sobre el *Jigüe o Güüje* también puede ser considerado un *Trickster*, ya que desde la confusión elabora intelectualmente otros posibles comportamientos y sobre todo la moraleja desde el desdoblamiento o lo dual[146]. Un trabajo sobre lo ambiguo, que es subsecuente categoría de La Gemelidad o Lo Jimagua.

Aquellos *Trickster* que utilizan en sus trucos lo dual importan e interfieren en el trabajo bediano como impulso de las posibles metamorfosis. Los estados de aparente conflicto son comunes incluso en la representación formal de las figuras, máscaras, objetos, etcétera, africanos. Las otras variantes de una entidad es otra forma de comprender lo dual en Bedia. El desdoble hombre-animal, simbiosis reconocida en el mundo africano, en donde también intervienen elementos de la naturaleza. El desdoblamiento bediano es una cosa en lo parecido de la otra, que implica que una cosa no es la otra y es la otra al mismo tiempo, lo jimagua en sí o el pensamiento arquetípico de La Gemelidad en su sistema de la imagen.

Una pieza expuesta y conservada en el 2002 en el Museo Birmingham en Alabama, Estados Unidos, permite ejemplificar los desdoblamientos imagen visual-imagen verbal, la obra *Npan-*



*gui-Jimagua*, en un claro referente al lenguaje nativo, por un lado transita de la lengua bikonga a la lengua táina, significando hermano-gemelo, en caligrafía palmer, que Bedia considera fundamental para el tipo de letra que conviene a su trabajo, porque la relaciona con la fijación de la memoria, a decir de Orlando Hernández (2007): “[...] estas reiteraciones son verdaderos lujos estilísticos” (p. 26). Lo anterior forma parte de sus esquemas educativos cubanos, en los que la letra cursiva con cierto garigoleo se plasmaba en los pizarrones del aula por la maestra, y en un proceso de internalización se buscaba imitar y se reafirmaba como una imagen memorable, retenida como patrón. En este caso, la obra también funciona como patrón dual de lenguas, de relación pasado-presente como reactivación arquetípica de patrones. En recientes fechas (2018) una pieza/instalación con la temática de jimaguas ha sido expuesta en el Museo SECCA, de North Carolina, en Estados Unidos[147] (imagen 145).



**Imagen 145.** *Paso a paso, llegamos lejos*, Instalación, dimensiones variables, José Bedia, 2018. Museo SECCA. Fuente: Información obtenida vía correo electrónico con el hijo de Bedia, José Bedia Jr., quien funge como su mánager.

Bedia cree en la imagen visual y la internalización de esta y trata de hablar de un mundo que está ahí en medio de la racionalidad que olvida ese mundo necesario: el mundo religioso, y en ese sentido reacciona hacia los modos de pensar estereotipados, refiere: “no sé por qué Latinoamérica necesita de un factor externo para denominarnos a nosotros” [148]. Acepta con ello la posibilidad de ponderar, desde otro, la forma en la que pensamos y representamos las imágenes. Una especie de reflexión y de contención imaginaria de: yo en la naturaleza, la naturaleza en mí, la ambigüedad, la cosa que siendo otra es la misma cosa, la cosa en la cosa.



**Imagen 146.** Colección de arte africano, Fotografía, Casa de José Bedia. 2018. Fuente: Imagen tomada en la casa de José Bedia, en Coral Gables, Miami, Florida, Estados Unidos. Es solo una parte de su colección de arte africano, prehispánico, oceánico y de culturas originarias vivas. 21 de diciembre de 2018.

Algunas de las máscaras que se observan en la imagen 146 reafirman lo que Bedia expresa como uno de los posibles desdoblamientos que le interesan en su trabajo de la imagen. Fundamentalmente la máscara con los ojos de camaleón, a la que hizo referencia en entrevista, señalada con un círculo rojo. Esta máscara, que representa a un antepasado, posee el elemento antropomórfico-zoomórfico, el mundo de los hombres en la fisonomía y los ojos de un camaleón. El camaleón posee una característica singular en su mirada y es la de cubrir con ella 360°, lo cual es considerado inmediatamente una metáfora relacionada con el culto a los antepasados, un antepasado lo sabe todo, su mirada al mundo es tan central como periférica, nada se le escabulle de su radar, todo permanece bajo su control. La metáfora formal-conceptual ratifica la racionalidad del mundo y se comporta dentro de un ámbito didáctico. En el mundo africano, dicho por el mismo Bedia, nada es por casualidad[149].



### Otros ámbitos de La Gemelidad o Lo Jimagua: la simetría bediana

La transculturación es una simetría que puede llevarse a cuestiones de tipo formal en el arte. Lo que Bedia llama “simetría bilateral” funciona formalmente como una simetría de la baraja que se puede mover hacia los lados o arriba-abajo. Este tipo de simetrías también pueden observarse en el arte tribal. No es la simetría occidental como se le conoce en los ámbitos de las metodologías formalistas de arte, es decir, no hay regla de oro. Aunque Bedia haya tenido una formación de tipo occidental, en donde, él mismo aclara, las otras simetrías eran consideradas “aburridas”, su interés en las otras posibilidades simétricas permite considerar que existen otros tipos de complejidades en la construcción de la imagen. Augusto Schmarsow, en 1905, publica *Conceptos fundamentales en la ciencia del arte*, que el historiador del arte y filósofo cubano Luis de Soto tradujera del alemán al español; gracias a ello se puede entender que existe una relación inherente al ser humano y las formas que le son propias a su humanidad, es por ello por lo que puede deducir dimensiones en las que el arte se ubica, una de esas formas es la simetría que se acompaña de la proporción y el ritmo.

En los años 80 del siglo pasado, como propósito personal, Bedia visitó todos los museos etnográficos de Europa, algunos de ellos: Museo del Hombre, Museo de las Américas y etnográficos, en Madrid, Berlín, Dusseldorf, Stuttgart, etcétera. Entonces no tenía cámara fotográfica y hacía los dibujos de las piezas que le interesaban a mano alzada. En ello también descubrió ciertas complejidades en el dibujo que parecían tener relación con aspectos de tipo simétrico desconocidos para él. Este tipo de simetría es conocida como “simetría oceánica”, que forma parte desde entonces a la fecha de la acción del dibujante y la práctica artística bediana.

Bedia, diestro, cuando realizaba la figura simple con la mano derecha y quería repetirla del lado izquierdo, le salía montada, descuadrada. Un proceso de investigación bastó para corregir lo que no parecía tener sentido en la observación de las piezas que contenían estas maneras simétricas. A través de observación de fotos detectó que algunas veces realizaban el boceto con los dedos en la arena, pero esto no era suficiente para comprender la hechura simétrica. Se dio cuenta, entonces, que usaban ambas manos, al mismo tiempo, sin uso de *sketch*, lo cual permite que salga equivalente, sea la figura simple o compleja. Es sabido que el brazo derecho lo rige el lóbulo cerebral izquierdo y viceversa, es inútil forzar un brazo a realizar lo del otro, es por ello por lo que esta simetría utiliza las dos manos al compás de una llamada de arranque o una sugerencia para comenzar con la danza, o como Bedia menciona: “es una simetría como la de un director de orquesta” [150] ; en un movimiento que tendrá sobre la superficie un desdoblamiento, resultado de la mente humana y sus múltiples capacidades metamórficas. El alcance de las extremidades en este performance de la simetría es el que utiliza Bedia para pintar lo dual, el ámbito dual-formalista de la imagen, es por ello por lo que sus obras con figuras duales están determinadas en el espacio pictórico por el alcance de sus dos brazos extendidos:



De la actividad en conjunto de nuestras dos manos y nuestros dos ojos se deduce la “simetría” o principio formal de la dimensión de “anchura”. De la concepción del eje vertical del nuestro y de otros cuerpos, como eje del crecimiento, se deduce la “proporcionalidad” de las partes colocadas unas encima de las otras, es decir, el principio formal de la primera, “altura”. De la ejecución de un movimiento, junto con las actividades de los principios de “ancho” y “alto” (o combinado con una sola de estas actividades) obtenemos el principio formal de la tercera dimensión, el “ritmo” (De Soto y Sagarra, 2013, p. 151).

Los precedentes sobre la importancia regulada del cuerpo o la conciencia de tu cuerpo frente a la producción de imágenes pueden ubicarse en la figura de Cézanne, en varios textos de críticos sobre conversaciones con Cézanne puede leerse lo siguiente: “[...] Cézanne extiende las manos con los dedos abiertos, las acerca muy lentamente una a otra, las une y las estrecha convulsivamente una dentro de la otra [...]” (Hess, 1994, p. 26). A lo que Cézanne contesta: “si paso muy alto o demasiado bajo, todo está perdido [...]” (Hess, 1994, p. 26). Del mismo modo Bedia dice: “si me muevo del centro mis brazos lo harán y mi simetría no será correcta [...]” [151]. Es curioso además cómo en el mismo texto sobre los puntos de vista de su trabajo; Cézanne refiera que el arte es una armonía paralela a la naturaleza.

Bedia, cuando trabaja sus cuadros en simetría tribal, se coloca en el centro de este y, con un previo conocimiento de lo que va a realizar, elabora con las dos manos al mismo tiempo, en la técnica de la pintura digital; esto lo condujo hacia el mismo resultado que los nativos, agregando a las resultas de su conducta transcultural, conseguir la simetría tribal oceánica sobre el espacio pictórico occidental. Esa simetría, que finalmente termina por ser imperfecta en cuanto a que no es una calca ni funciona con matemáticas, refleja de alguna forma la simetría humana, ya que un lado de nuestro cuerpo no es igual al otro, por ello, la mencionada simetría de la baraja refiere, con todo carácter metafórico, igualmente formal, una especie de simetría lateral, que entenderá Bedia además en cánones narrativos-formales en los indios de las Llanuras. Agregando a ello los fundamentos del Palo Mayombe en el que la vida y la muerte, la conciencia, el tiempo y las angustias humanas en general hacen hincapié en la conducta conceptual para la elaboración de sus imágenes.

La simetría también se da de forma simbólica en máscaras africanas que pertenecen a grupos donde la línea ancestral se enmarca en el pensamiento bantú. Algunas de estas máscaras, como la que vemos a continuación (imagen 147), señalada con un círculo rojo, perteneciente a la cultura holo, de la región de Angola y de la República Democrática del Congo muestra, preiconográficamente, a través de una mitad inferior azul la definición cosmogónica sobre el mundo de los vivos y los muertos. El azul no es únicamente la línea del horizonte, sino la diferencia entre la noche y el día. La mancha azul sobre el rostro determinado de aparentes mitades es el clásico cosmograma del universo, según los congos y los holo, que coinciden en esta herencia ancestral.



Esta línea horizontal o el horizonte del agua o del amor es *Kalunga*. El mundo de los vivos está arriba y el de los muertos abajo. En este caso, la representación iconológica infiere que cuando el sol da la vuelta es de noche en el mundo de los muertos y viceversa, según quiera verse. El movimiento del sol determina la lectura, el mapa de la imagen.



**Imagen 147.** Colección de Arte Africano, Fotografía, Casa de José Bedia, 2018. Fuente: Imagen tomada en la casa de José Bedia, en Coral Gables, Miami, Florida, Estados Unidos. Es solo una parte de su colección de arte africano, prehispánico, oceánico y de culturas originarias vivas. 21 de diciembre de 2018.

Este pensamiento dual, esta simetría bilateral, como el mismo Bedia suele establecer, que refiere a Nsambi arriba y Nsambi abajo, es de uso común en las culturas de origen bantú. Nsambi, el dios, forma parte tanto de cosmogonías chokwe, en Angola, holo y bakongo en el Congo. Esta máscara, específicamente, simboliza a un antepasado que se asoma del mundo de los muertos para espiar lo que sucede en el mundo de los vivos. El antepasado viene a mirar con ojos de muerto (de ahí que sus ojos estén entreabiertos y la boca flácida) lo que hacen o lo que dejan de hacer sus descendientes. Otras formas de simbiosis en la máscara es con otros elementos que recurrentemente influyen en la obra y la construcción de la imagen bediana y es la de lo zoomorfo, inscrito en los cuernos de búfalo, en este caso. El búfalo es considerado el animal más fuerte del monte, un animal temido. Con ello se razona que la representación de este antepasado no es el de uno común y corriente, sino uno fuerte, importante.



Lo anterior es una herencia clave en la construcción cosmogónica del Palo Mayombe en Cuba, con sus debidas peculiaridades, aunque importa que compartan el pensamiento del culto a los ancestros: la idea de un Dios que lanzó a los hombres a la tierra y que ahora es ocioso, que ahí está, aunque no se visibilice ninguna imagen y ninguna acción de este. Joel James Figarola (2009) ha señalado que:

La cultura Bantú -y por tanto el palo monte- es la presencia africana más antigua de Cuba y por ende de todo el Caribe. Llega prácticamente con los conquistadores, luego de una prolongada presencia en España, donde los bantúes realizaban funciones como traductores o “habladores de lenguas” (p. 13).

Las versiones del universo congo, que es un modo de decir su cosmogonía, es otra de las relaciones bipartitas que podemos encontrar en el África Subsahariana. El universo presenta dos maneras de ser entendido, por un lado, el principio de la imagen estructural del cruce de una línea horizontal y otra vertical, que forman al modo de una cruceta, el sentido de lo que está arriba y lo que está abajo. Este mundo funciona en la aparente condición de una reciprocidad y en un sentido espiral, en el que intervienen diferentes aspectos, que, según la circunstancia, podrán también ser representados en tiempo y espacio. La grafía básica de la cruz forma parte del ritual congo y es pintada sobre el suelo, una condicionante obvia que se heredará en el Palo Mayombe. Kevin Power (2007) afirma que una de las líneas de este cosmograma congo representa el límite y la otra es, en su sentido de imagen ambigua, el camino que cruza esa frontera: “[...] como si fuera el cementerio, y el camino vertical del poder, el que une el arriba y el abajo” (p. 52-53). La comunicación que debe existir entre los dos espacios causales posee en el *Image* iconológico una representación pictórica que se asume en su ser Picture dos líneas en cruceta que sostienen además un sentido de tránsito. El camino, el cruce o la encrucijada no es una separación tácita, es solo un paso al que se accede a través de la imagen cruzada sobre el piso, porque lleva implícita el juramento y circula de un estado pictográfico a uno ideográfico para definir dónde se ubican ancestros y vivos. Esta cruz se define como *Yowa* y sin su existencia visual-oral la vida no posee continuidad. Power (2007) afirma:

Según este símbolo, una línea horizontal divide el *Ntoto* (tierra y montaña del mundo de los vivos). Una persona está completa cuando entiende los poderes de ambos mundos. Bedia emplea estos signos y símbolos en calidad de subtextos, sin proponer un solo significado literal a la imagen (p. 53).

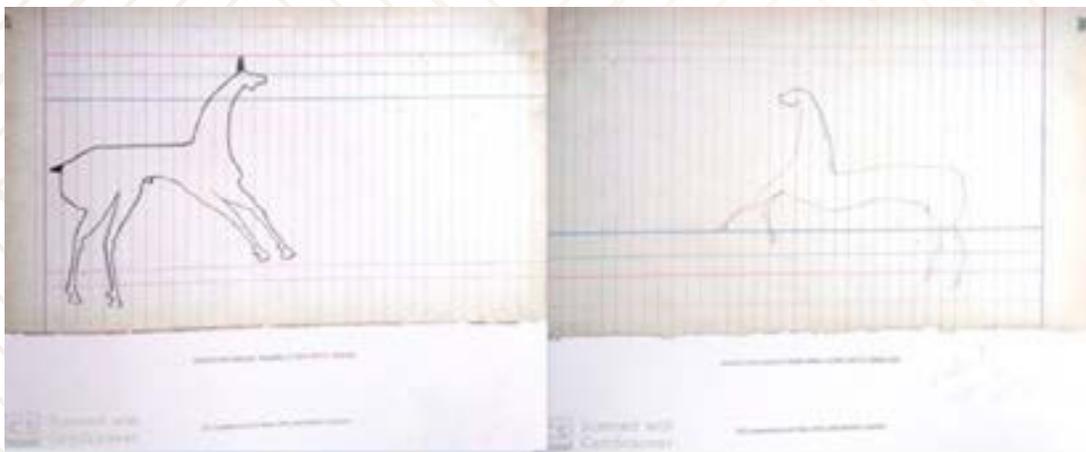
Otros aspectos de esta simetría bediana, o simetría bilateral como el artista suele llamarle, tienen en ciertas obras relación con los dibujos de *Los Plain Indians*. Estos dibujos son tradicionales en los indígenas de América del Norte, cuyo dominio se extiende desde las montañas rocosas hasta el océano Atlántico. Esta tradición en el dibujo abarca influencias en el trabajo de la imagen bediana. Ellos crearon un canon representativo en papel, una vez que se apoderaron del



papel alrededor de 1860, y en ellos comenzaron a realizar sus historias. Estas historias tienen relación con la idea de diario de vida, escenas de cortejo, de caza, récord de guerreros y recuerdan en su hechura a las historietas o los cómics.

El canon creado consiste en que el personaje principal entra por la derecha, este personaje es considerado el bueno o el autorretratado, puede ser el guerrero, el cazador, el cortejante, etcétera, y del lado izquierdo se encuentra el enemigo potencial, la cortejada, el animal, etcétera. La figura de la derecha mira hacia la izquierda, la de la izquierda mira a la derecha. Esto entra en la lógica de diestros y zurdos al dibujar, lo cual plantea dificultades para los que usan generalmente la mano izquierda y realizan estas historias dentro de la comunidad. Un ejemplo significativo dentro de la historia del arte sobre estos aspectos es el de Da Vinci:

Era zurdo y cuidó de escribir de derecha a izquierda, de modo que sus notas solo pueden ser leídas con mediación de un espejo. Es posible que no quisiera que se divulgaran sus descubrimientos por temor a que se encontraran heréticas sus opiniones (Gombrich E. H., 2009, p. 294).



**Imagen 148.** *Ensayo de caballo. Arapaho y Ensayo de caballo. Estilo débil, siglo XIX. Colección José Bedía. Fuente: Imágenes obtenidas del libro de Bedía (2008, p. 37-39).*

Estos dibujos son realizados por el famoso guerrero *Cheyenne Big Tree*, que, además, como bien lo define Bedía, posee un estilo fácilmente identificable y una característica muy particular: era zurdo. Tal condición lo llevó reiteradamente a cambiar el canon representativo, y cuando intentó imponerse la condicionante representacional del trabajo de la imagen de *The Plains Indians*, el resultado puede observarse en la figura de la derecha. Bedía menciona:

Y es aquí donde el artista intenta introducir un cambio. Big Tree cambia de la mano izquierda y toma el lápiz con la derecha en un último intento de dibujar el caballo en la dirección inversa, de derecha a izquierda, pero el resultado es débil y poco seguro. Incluso el trazo es muy tenue por comparación con los dibujos anteriores (Bedía, 2008, p. 38).



**Imagen 149.** *Haciendo la corte* (escena de cortejo). Cheyenne, siglo XIX. Colección Jose Bedia. Fuente: Esta imagen se encuentra en el libro de Bedia (2008, p. 87). Es una escena de cortejo cheyenne.



**Imagen 150.** *Maminj* (lokoda por "robar una esposa"), crayón, temple, acrílico y papel impreso collage sobre papel. 38"x49", José Bedia, 1997. Colección Particular. Fuente: Esta imagen fue obtenida del sitio <https://ochyening.tumblr.com/post/187752089745/0s%C3%A9A9-bedia-b1959-maminj-lokoda-for-stealing-a> última revisión 5 de noviembre de 2020.

Bedia utiliza estos dibujos no para plantear historias sino como simetrías, que coinciden con elementos que al colocarlos en el espacio pueden realizar alguna acción o determinar algún tipo de *Image* precedido de objetivas expresiones didácticas, aspectos que le interesan. Es imprescindible para el artista que las imágenes en semejanza tengan su propio *Image*; sin incoherencias, le interesa la imagen trabajada a modo de comprenderla en un pizarrón de escuela donde todo se resume y se comprende. El pizarrón de escuela es una concreción de lo sabido y de lo que se ha aprendido, esto también es una simetría.

El propio artista describe la escena anterior de la siguiente manera:

En este caso es un autorretrato del mismo Arrow en una escena de cortejo, aproximándose a una mujer cubierta con una manta con bordes de grecas. El caballo que monta evidentemente es robado de los blancos, pues muestra una huella de marca de fuego en una de sus ancas. *Arrow*, a su vez aparece oculto taimadamente tras el cuello del animal, luciendo un sombrero y una camisa a rayas [...] (Bedia, 2008, p. 86).

En 1994 Bedia adquirió este cuaderno de dibujos de los *Plains Indians* en una subasta en *Sotheby's*. Después de eso se dio a la tarea de proteger lo que él considera un tesoro, y de cierta forma sustentar los diferentes estudios que se han realizado sobre estas manifestaciones de los llamados indios de las llanuras, así como la conservación de este tipo de arte. El acercamiento a



estas formas ya era conocido por el artista desde sus inicios en La Habana de 1971. La obtención y apreciación de este cuaderno, del que no solo conserva su estado físico sino la creación de un libro, en el que él mismo actúa como intérprete y especialista, permite considerar varios resultados en su trabajo de la imagen, así como su comportamiento como artista-antropólogo, que rescata no solo una acción cultural, sino que reafirma a esta como una de tipo ARTE, en el que participan actores específicos, artistas nativos anónimos que él infiere considerando que: “[...] casos identificables por su nombre y un estilo muy personal (como fueron Howling Wolf, Wohaw, Silver Horn, Short Bull, Arrow, etc.)” (Bedia, 2008, p. 3).

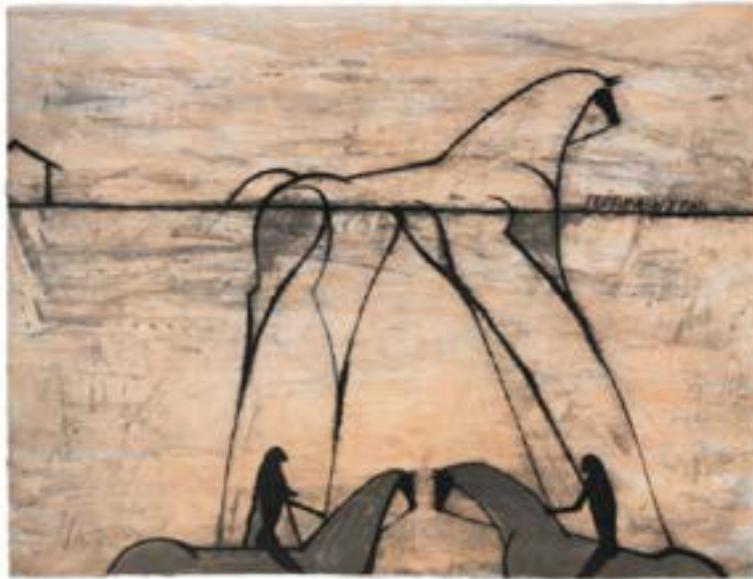


Imagen 151. *Sunka Wanka*, aguafuerte, 88x114 cm, José Bedia, 2007. Colección Privada (Steven vail Project room). Fuente: Imagen obtenida en el sitio <https://www.kunzt.gallery/E/S/arte/jos-bedia-sunka-wanka/>. Revisada el día 11 de marzo de 2019.

La obra anterior, como ejemplo esencial de lo expuesto hasta ahora, posee el trabajo de cuatro simetrías con las que acostumbra a entender la construcción de la imagen. La simetría bilateral basada en la oceánica, entendida como performáticas del movimiento de brazos sobre la superficie, la simetría africana establecida por dos realidades al mismo tiempo sugeridas en divisiones bilaterales no simétricas perfectas, la de los *Plains Indians*, que se caracteriza por el canon de construcción de historias a través de la colocación de figuras en el espacio, derecha-izquierda, izquierda-derecha y la de la baraja que funciona en arriba-abajo, laterales.



## V.2. Análisis iconológico de obras seleccionadas



**Imagen 152.** *Oyá en lo suyo*, Litografía, 44.5"x32.5", José Bedia, 1997. Colección Robert Gumbiner Foundation Collection. Fuente: Esta imagen fue consultada el 8 de noviembre de 2017 en <https://fragmentosdeotono.wordpress.com/2008/11/09/jose-bedia/>

*Oyá en lo suyo*, de José Bedia (imagen 152), es una litografía realizada en 1997. En el reconocimiento de los elementos pre iconográficos podemos distinguir una figura antropomorfa en el lado izquierdo de la obra que posee tres características: flota o tiene apariencia volátil, expulsa aire por la boca y tiene una representación gráfica, distinguida por tres flechas entrecruzadas con tres puntos cada una. Observamos una casa en líneas oblicuas, mismo comportamiento lineal de lo que parece ser un poste de luz y ambas figuras descansan sobre una línea horizontal. En la parte inferior, una frase nos indica su relación con el título de la obra junto a una figura radial, todo esto lo ubicamos en el primer plano. En el segundo plano, una línea curva nos indica un paisaje. La obra posee colores ocres, grises y negros.

Lo que llamaremos la figura volátil que expulsa viento por la boca, nos remite a uno de los motivos utilizados en la obra renacentista de Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, de 1484. Ernst Gombrich (2009) describiría la forma en la que Venus es arrastrada al mar relacionándola con este motivo fundamentalmente: “[...] por el soplo de unos dioses alados entre una lluvia de rosas” (p. 264). Gombrich visualiza la presencia de Céforo, no solo basado en el mito, sino en las propias palabras del poeta Poliziano[152], quien tiene algunas estrofas que describen este cuadro: “Por los céfiros lascivos empujada-veríais la diosa que del mar salía-exprimiendo cabellera remojada-mientras otra mano el pecho le cubría” (Pijoan, 1955, p. 463); o aquellos versos que dicen:



Cotal milizia i tuoi figli acompagna,  
Venere bella madre degli amori.  
Zefiro il prato di rugiada bagna  
Spargiendolo di mille vaghi odori[153].

Sabemos que Céfitro se encuentra allí porque su punto cardinal y su relación de significados se establecen con la primavera, ya que en varias leyendas relacionadas con Afrodita o Venus se describe su relación con el ciclo de las estaciones, en las que se ubican también los cuatro vientos. Estos vientos reconocidos como primitivos son: Bóreas, Euro, Céfitro y Noto, su representación, tanto en Atenas como en Roma, es frecuente. Los romanos los consideraban protectores de las victorias en el mar, y existen edificios octagonales en los que pueden observarse en cada una de sus caras. Los griegos llegaban a hacer sacrificios con animales para mantener el equilibrio con su naturaleza (Civita, 1974). La presencia de Céfitro en esta obra asume un cuerpo también volátil y expulsa viento por la boca suavemente y casi en fragilidad.



**Imagen 153.** Detalle de Céfitro y Cloris dentro de la obra *El nacimiento de Venus*, Temple sobre lienzo, 278,5x172,5 cm, Sandro Botticelli, 1484. Colección Galería Uffizi, Florencia, Italia. Fuente: Esta imagen fue obtenida del sitio <https://www.culturagenial.com/es/cuadro-el-nacimiento-de-venus/>. Revisada el día 1 de octubre de 2020.



**Imagen 154.** *Oyá en lo asyo*, litografía, 44,5"x32,5", José Bedia, 1997. Colección Robert Gumbiner Foundation Collection. Fuente: Esta imagen fue consultada el 8 de noviembre de 2017 en <https://fragmentosdeotono.wordpress.com/2008/11/09/jose-bedia/>

Si en las obras de Botticelli podemos describir la figura del dios Céfitro, en la obra de Bedia la frase nos dice que nos encontramos frente a Oyá. La literatura al respecto nos plantea que se trata de una Oricha mayor del panteón yoruba, tradición que se observa en resultado sincrético de la Santería. Entre las características más significativas de Oyá podemos mencionar que está relacionada con Ikú, la divinidad de la muerte, que propicia los temporales, los vientos fuertes o huracanados y las centellas. Simboliza el carácter violento e impetuoso, vive en las puertas de



los cementerios, representa la intensidad de los sentimientos lúgubres, el mundo de los muertos, junto a otros Orichas o dioses como Elegguá, Orula y Obbatalá domina los cuatro vientos, además de que representa la reencarnación de los antepasados, la falta de memoria y el sentimiento de pesar en la mujer (Ramírez Cabrera, 2015). Algunas leyendas describen a la Oricha o diosa de la siguiente manera:

En una oportunidad Shangó pasó montando en su corcel frente a la casa de Ogún y Oyá, la esposa de este, se enamoró de él [...] Ogún le declaró la guerra y en combate lo derrotó [...] Oyá no estuvo conforme [...] una mañana Shangó se estaba preparando para salir a la calle y fue adonde estaba su güiro, se mojó los dedos y luego se hizo una cruz en la lengua. Oyá a escondidas esperó que se fuera su amante y corrió a hacer lo mismo al güiro, en eso entró Dadá, hermana de Shangó, al recibirla, a Oyá le salieron llamas de la boca. Al regresar Shangó se dio cuenta de lo que había pasado y mientras la regañaba, Oyá le dijo: No sé cómo, si tienes tanto poder, no te decides a combatir con Ogún. Shangó y Oyá combatieron contra el dios de los metales y las forjas, y salió derrotado, ya que contra el rayo de Shangó y la centella de Oyá era imposible vencer (Arce Burguera & Ferrer Castro, 2016, p. 75).

De las cualidades más importantes de la Oricha Oyá es precisamente el poder que emana de su boca: llamas o viento generan destrucción y tempestad, en este Patakí esto queda evidenciado. El motivo es comprendido desde recurrencias en la Historia del Arte, aquí cabe mencionar también un punto coincidente ya que no solo es la figura y su actividad dentro de la obra, sino la condición de dios o diosa, porque Oyá lo es. Habría que establecer un rastreo sobre el uso del motivo de dioses que expulsan viento, aire o brisa por la boca dentro de la Historia del Arte y podremos entender históricamente este paralelo pre iconográfico e iconográfico, ya con la revisión de la literatura al respecto, y el singular caso de apreciación de un motivo artístico occidental hacia un motivo artístico no occidental. En ese sentido es también relevante el estudio del propio motivo en la obra de Bedia. La revisión exhaustiva de su trabajo permite considerar que sus personajes de manera constante son representados como “expulsadores bucales” [154] de elementos diversos: viento, humo, líneas enredadas como conceptos de: palabra, aullido, grito, gruñido, etc., y sobre todo el acto del “soplamiento”, aspecto que recorre el ritual afrocubano, observado en el Palo Mayombe y que parte de la acción de soplar en los oídos de una persona que se encuentra en procesos de trance con el objetivo de que regrese a su estado natural (Figarola, La brujería cubana El palo Monte, 2009). Véanse algunos ejemplos de ello.



**Imagen 155.** *Nsasi 7 rayos vence batallas*, acrílico y lápiz litográfico sobre papel amate, 117 X 235 cm, José Bedia, 2002. Cortesía Frodric Snitzer Gallery. Fuente: Esta imagen fue obtenida del libro Pascual Castillo et al., *Estremecimientos. José Bedia...*, p. 68.



**Imagen 157.** *Habiendo enredado*, mixta sobre papel, 90,5 X 126,5 cm, José Bedia, 1994. Colección Galería Fernando Padilla. Fuente: Imagen obtenida del libro: Castillo et al., *Estremecimientos...*, p. 73.



**Imagen 156.** *La cohoba (Ritual Taíno)*, acrílico, tempera y lápiz litográfico sobre papel, 95 X 122,5 cm, José Bedia, 1994. Colección familia Bedia. Fuente: Imagen obtenida del libro: Castillo et al., *Estremecimientos...*, p. 71.

La figura, como se ha mencionado pre iconográficamente, posee un símbolo gráfico representado por tres flechas que, entrecruzadas cada una, terminan en la representación de un punto, así como la representación gráfica radial que se encuentra al final de la frase. Al revisar la literatura sobre este tipo de representaciones en las tradiciones de origen yoruba, generalmente nos hallaremos frente a símbolos parecidos que son representados de manera efímera sobre la arena dentro del sistema de adivinación Ifá; estos símbolos no son registrados más que en la memoria, y sus grafías son básicamente líneas o círculos[155] . Al revisar otros textos sobre tradiciones africanas y registro de gráficos llegamos a la tradición del Palo Mayombe. Un lugar destacado en la Regla de Palo lo ocupan los símbolos gráficos de carácter sagrado (firmas) para identificar a los espíritus, antepasados y orishas a los que se solicita el permiso para realizar las diferentes ceremonias culturales. Al trazar las firmas, los creyentes consideran que en ellas están

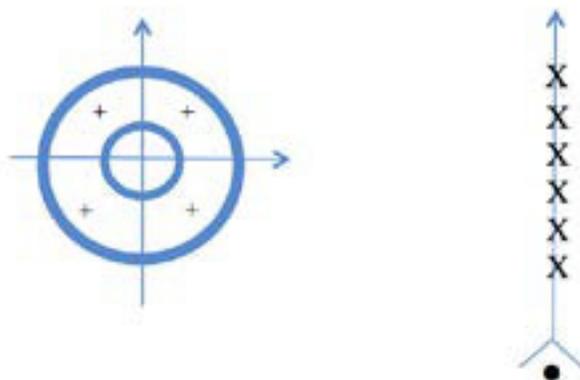


representados los poderes sobrenaturales y que los mismos responden por la efectividad de la labor realizada. Cada una de ellas adquiere una función personal para cada iniciado, que la emplea para identificarse ante su fundamento (*nganga*) y ante el resto de los creyentes. Nos dice Lydí Cabrera (1979):

Tener una *Nganga* [...] que significa muerto, es lo que llaman también poseer un Secreto, una Prenda, un “gajo” de *Nganga*. El nombre de Prenda incluye [...] muchos tipos de amuletos y talismanes, ya que el alma de un difunto y cualquier espíritu, un *Nkisi Mamba*, un espíritu de agua, un *Nkisi Misenga*, un espíritu de monte, etc., pueden encerrarse en cualquier objeto: güiros, tarros (*Mpakas*), bolsas, caracoles y estatuillas, lo *Kini-Kini*, que tienen la función de los *Chicherikú*, los famosos muñecos de palo de los *lucumí*. Así un *Nganga* es un microcosmos. En ella están condensadas fuerzas y espíritus de todos los reinos de la naturaleza. Esta y cuanto nos rodea, en concepto del *Mayombero*, está dotada de alma, pero no solo en concepto del *Mayombero*, para los creyentes y practicantes negros de todas las sectas africanas que hemos estudiado en Cuba, nada en el mundo está desprovisto de alma (p. 145).

Por otra parte, expresa la ilación con el espíritu protector con el que ha realizado el pacto. Con relación a las “firmas”, dos elementos para constituir las de forma física refieren a la tiza y a la pólvora, estos son partes y conceptos inseparables. La “firma” es realizada sobre lo que se asienta la prenda. En lengua bantú se refiere a pólvora como *Fula*, y a tiza como *Mpemba* (Cabrera, 1979). Dos ejemplos mostrados por Cabrera (1979) explican, a grandes rasgos, ciertos significados propios de estas “grafías”:

El círculo significa seguridad. En el centro del círculo, la cruz que es la fuerza; la fuerza de todas las fuerzas espirituales que trabajan en la *Nganga* [...]. La flecha a la derecha representa al enemigo, para preguntar se utiliza la del centro. En el punto negro [156] que está en la parte baja de la flecha central, se pone el primer montoncito de pólvora [...]. Si solo estalla la pólvora del centro, no es enemigo (p. 145).



Figuras 13 y 14. Grafías realizadas con diseño de formas de Word. Elaboración personal. Fuente: Ejemplos gráficos elaborados a modo de interpretación de dos grafías expuestas por Lydí Cabrera (1979, p. 146).



Los *Mpungos* son entidades sobrenaturales de la Regla de Palo que viven en la Nganga. Lydia Cabrera (1979) menciona: “[...] después de Nsambi, que para nuestra mejor comprensión llamaremos el Creador, el Ser Supremo, nuestros Congos llaman *Npungus* a espíritus superiores que equiparan a los Orichas lucumí y algunos santos de nuestro Santoral” (p. 146). Los *Npungos*, entonces, son el equivalente en Palo Monte de los orishas en la Santería, en donde se ubica la figura de Oyá. En este sentido el *Mpungo Centella* es el que gobierna los cementerios y los vientos y es por eso que se le asocia a Oyá. Cabrera (1979) reafirma que: “[...] San Cosme y San Damián, los Santos Jimaguas que consideran hijos de *Centella Ndoki*, de Oyá [...]” (p. 146). Es importante señalar que estas representaciones gráficas no son estáticas, sino que poseen el carácter individual del palero, como se le llama al que practica el Palo Mayombe, por lo tanto ninguna “grafía” será siempre igual aunque se trate del mismo *Mpungo*. En el *Tratado de Palo Monte* se puede leer la relación que existe entre Oyá y Centella, como también la relación que existe entre esta práctica y Oyá:

De la Oyá Conga de Pungo Wanga, de Sasiguilla en una de sus manifestaciones del remolino (malongo Vira-Vira), se apodera el brujo para meterla en su Prenda y aprovecha su energía, pues Oyá Salanga Munu Impenso (trabaja con el viento) y con el remolino, se hace bounba muy destructiva[157].

Esta analogía es la que establece Bedia en su obra. No se puede pensar en un divorcio de prácticas sino en la correlación de las mismas. El propio Bedia ha comentado:

El proceso transcultural, por llamarlo de algún modo -que se produce actualmente en el seno de muchas culturas autóctonas-, trato que se produzca en mí de manera similar, pero inversa. Soy un hombre con una formación “occidental” que mediante un sistema personal, voluntario y premeditado, pretendo un acercamiento a esas culturas y además experimento sus influencias de forma igualmente transcultural. Ambos estamos así, a mitad de camino entre la “modernidad” y la “primitividad”, entre lo “civilizado” y lo “salvaje”, entre lo “occidental” y lo “no occidental”, sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento, y en ese límite fronterizo que tiende a romperse, sale mi trabajo[158].

Para Mosquera (1984) esto no es para nada un aspecto extraño ya que es consecuencia de los alcances del arte moderno. Habría que recordar que Occidente descubrió a “los fetiches”, que habían tenido una historia decimonónica de tipo etnográfica, como obras de arte, del mismo modo el arte occidental se ha abierto a las culturas primitivas. Y sobre esto Luis Camnitzer (1988) ha referido: “[...] “primitivismo” no se refiere al arte tribal, sino a la actitud que el Occidente tiene hacia el arte tribal” (p. 266).

Por otro lado podemos reconocer una temática en relación con el tratamiento de las culturas cubanas, lo que nos conduce a revisar obras que hayan tenido este carácter dentro de las Artes



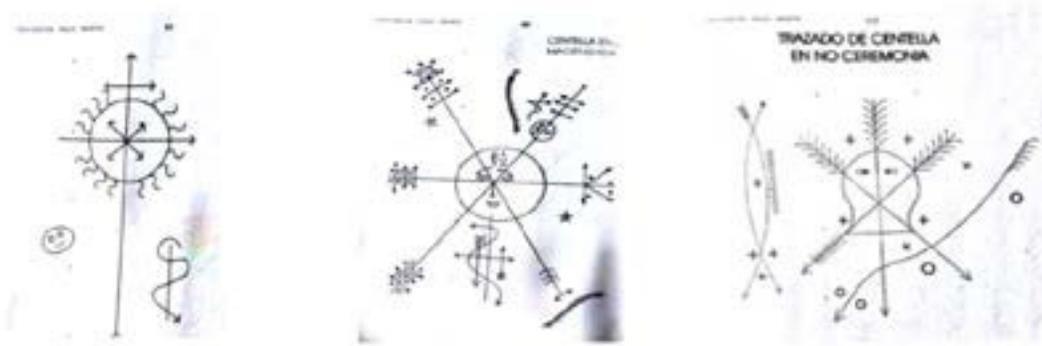
Visuales en Cuba para lograr acercarnos a otros aspectos de la obra. Quizá algunas preguntas pudieran ser, según lo que se ha distinguido hasta ahora: ¿cómo se ha trabajado la figura de los orichas, especialmente la de Oyá?, ¿otros autores han trabajado la colocación en el espacio de motivos o elementos que pertenezcan a tradiciones de distinto origen?, ¿está Bedia utilizando su propia “grafía” como lo hace un palero? La primera pregunta se relaciona con la forma en la que Oyá es representada por Bedia, la segunda, porque hemos denotado la presencia de dos símbolos no relacionados con la Santería sino con el Palo Monte en esta obra, y la tercera corresponde a la representación de “grafías” o “firmas” que son interpretadas a partir de otras.

Para la primera y la segunda pregunta podemos sugerir el caso de Wifredo Lam. En este artista cubano, el uso de elementos ambiguos parece distinguir un antecedente. En sus obras, los símbolos nos pueden remitir a diferentes atributos de los orichas en la Santería, a una tradición de tipo conga o a motivos de la pintura occidental, incluso trazos en los que se puede observar se maneja también la obra de José Bedia. El propio Mosquera (1984) distingue: “si la pintura de Lam expresa contenidos “primitivos” sin ser icónica en estricto, Bedia aspira a intentar algo semejante con los objetos, sin abandonar las coordenadas propias de su arte” (p. 2). Robert Farris Thompson (2004) menciona que Lam amaba los tocados de los antílopes bamana, en las continuas visitas que Bedia le realizara al hospital, donde se encontraba Lam en La Habana, en 1980, le dijo al entonces joven Bedia que reflexionara sobre las formas delgadas y austeras, propias de la escultura africana, y específicamente de las cimera bamana. La obra *Figura*, de 1949, del propio Wifredo hace referencia a estas influencias que después se observarán repetidas veces en la propia iconografía de la obra bediana: “[...] transiciones del cuello a la cabeza que parecen antílopes” (Farris Thompson, 2004, p. 107). Esto en un estilo que revela la influencia de Lam en su posterior trabajo sobre las formas y la anexión de conceptos propios de la americanidad en la que su trabajo se inscribe: “Bedia muestra preferencia por elegantes y esbeltas figuras humanas y animales de largos miembros (e híbridos de humanos y animales)” (Farris Thompson, 2004, p. 107).

La tercera pregunta, aunque parece obvia por lo dicho anteriormente, en cuanto a que las “firmas” de los practicantes del Palo Mayombe suponen una identidad individualizada, es importante resaltar que existe en la trayectoria de Bedia la tendencia al uso de flechas. En la propia exposición “Persistencia del uso”, de 1984, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, utiliza las flechas en relación con otros conceptos. La recurrencia en la que texto e imagen se ubican en la producción de Bedia, permite entender el uso de las flechas en comunión con los instrumentos de trabajo que han persistido desde el universo prehistórico; al decir de Mosquera (1984) una persistencia que se ha dado en distintas épocas y culturas, de ahí la constancia de su uso. Una flecha puede intervenir en un discurso mítico; así como en Lam una tijera puede convertirse en el atributo de una deidad. Bedia utiliza la flecha como elemento simbólico, que puede, en sí mismo, contener los significados de orichas a partir de representaciones pictográficas que aluden



a “firmas” o “grafías” de paleros. Son diversas las “grafías” de Palo Mayombe que aluden a Centella, Mpungo relacionado con Oyá:



**Imagen 158.** *Grafías relacionadas con el Mpungo Centella Ndohi. Palo Mayombe. Fuente: Imágenes obtenidas del Tratado de Palo Monte. Revisar cita 26.*

Al parecer, la obra de Bedia recurre a la interpretación de motivos utilizados dentro de la Historia del Arte. Estos motivos desde el punto de vista pre iconográfico se sustentan en la representación de personajes, que al poseer características y funciones distintas al del resto, se pueden considerar clasificados en una determinada iconografía. Ejemplos en el Renacimiento parecen ser los objetos incorporados al uso de motivos en la obra contemporánea de José Bedia, así como de otros de culturas no occidentales. No significa que no existan otro tipo de coincidencias temporales o de formas; como bien dice el propio Panofsky (1998): “[...] se dan casos en los que [...] se produce únicamente en el dominio de la composición” (p. 61). Asimismo, los elementos diacrónicos, es decir, los elementos agregados, configuran dentro del motivo un añadido a la historia del propio motivo. Es ahí donde podemos también hacer un alto para comprender el tratamiento de lo no occidental en la obra plástica de Bedia. ¿Qué motivos de tipo simbólico han sido adicionados al motivo histórico de los dioses aéreos en la obra de Bedia? Una posible respuesta sería: símbolos de la “afrocubanidad”, es decir, símbolos del proceso transcultural.

Para analizar estos símbolos del proceso transcultural tendría sentido desde lo iconológico. Este método forma parte del tercer momento que Panofsky ha rectificado y ratificado como la manera adecuada de ahondar sobre los significados intrínsecos de la obra. Estos solo pueden entenderse dentro de determinados entornos propios de cada cultura. La realización de una obra de arte conlleva un momento en espacio y en tiempo, que le son a modo de un significado particular, y por tanto, un significado más concreto. La convivencia de la representación de la



Oricha en una acción que le es propia, que la describe en su mismidad, y a su vez en su diferencia con otros Orichas, junto a un texto que la singulariza, es decir, *Oyá en lo suyo* es equivalente a decir Oyá y a su vez la presencia de “grafías” o “firmas” que son identificadas como propias de otra práctica tradicional como lo es el Palo Monte. Se sabe entonces, a partir de la literatura al respecto, las relaciones, los tránsitos del sincretismo, que permiten determinar que la obra de Bedia impera en la representación o en la convivencia de lo transcultural, sin utilizar la ambigüedad de Lam y prefiriendo la conversación. Los significados en Bedia son abiertos. El simbolismo es múltiple, en algunos casos es muy concreto por esta actitud objetiva en la que suele trabajar constantemente, por el previo conocimiento de lo que muestra y por el inevitable uso de la imaginación, propia de su actividad.

---

#### Notas:

- [113] Anterior al siglo XIX el yoruba no tenía forma escrita. La primera gramática yoruba fue publicada en 1843 por un obispo del mismo origen, su nombre era Samuel Ajayi Crowther.
- [114] Dentro del catálogo de la exposición *Crónicas Americanas. Dibujos de José Bedia Valdés*, realizada en la Galería de la Casa de la Cultura de Plaza, en febrero 28 de 1980, existe un texto de Gerardo Mosquera donde menciona cuestiones tan importantes como la siguiente: “Bedia nos enseña aspectos del indio americano y su medio ecológico a través de imágenes documentales-fotoimpresos y fotocopias-ofrecidas sin comentarios, de manera totalmente presentacional. Se busca, incluso, reforzar este carácter de testimonio mediante la inclusión, como parte del diseño, de renglones de escritura semejante a la de aquellos viajeros precursores de la arqueología americana, y de cuños del Archivo de Indias”. Este catálogo es editado por la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura. Casa de la Cultura de Plaza.
- [115] La nganga o prenda es un recipiente donde se colocan elementos sagrados. Este recipiente es una manifestación de la palabra de la deidad superior en la tierra. En él habitan las cosas creadas por este Dios llamado Nsambia Mpungo. Cada practicante del Palo Mayombe contiene una, porque, además, el espíritu guía y los ancestros de este iniciado viven en el espacio interior de este caldero o recipiente. A través de él se realiza una conversación con el mundo de los espíritus para recibir consejos y superar dificultades.
- [116] Son ramas que se colocan en la nganga o prenda para aumentar la virilidad, obtener buena suerte y ahuyentar el mal.
- [117] Osvaldo Sánchez y José Bedia, *Bedia* (Venecia, 1990). Estas palabras se encuentran en este catálogo que fue conformado a raíz de la obra *¿Qué te han hecho Mamá Kalunga?*, presentada en la Bie-



nal de Venecia, de 1990. En dicho catálogo se relacionan los comentarios del crítico de arte Osvaldo Sánchez y las del propio Bedia. No contiene editor ni números de página.

- [118] Este tratado fue adquirido en La Sociedad Yoruba de La Habana, Cuba y es una recopilación de lo que parecen ser las libretas con los conocimientos de Ginga Mbondi Ngala Kiluanji. Este practicante nació en el territorio Ndongo, Angola, en 1562 y murió en 1645 a la edad de 63 años. A partir de sus saberes se han venido transmitiendo los mismos de manera oral y escrita dentro de la práctica del Palo Monte en la isla de Cuba.
- [119] La Regla de Palo también es conocida como Mayombe y es el resultado de un proceso de transculturación ocurrido entre las diásporas de origen Bantú. La unión de distintas culturas, en donde prevalecieron las del reino del Congo, dieron lugar a esta práctica animista, que privilegia poderes sobre la vegetación, muertos y antepasados. Centraliza la fortaleza de la ceremonia palera en la nganga, que contiene elementos sagrados, así como el muerto acompañante del palero, este se somete a la voluntad del iniciado a través de pactos, que se mantienen de cierta forma en secreto. Dentro de esta práctica también existen jerarquías mayores y menores. Un aspecto sumamente importante de la Regla de Palo o Mayombe es el uso de los símbolos gráficos, estos son de carácter sagrado y también se les conoce como firmas, las mismas identifican a los antepasados o deidades a las que se les solicita la venia para realizar las ceremonias. Las firmas al ser trazadas representan ámbitos de poder sobrenatural, y tienen un carácter personal, forman parte de su relación con el espíritu que lo protege y que vive en la nganga.
- [120] Lengua de los Bakongo, de la región del Congo.
- [121] La palabra mambo significa en el kikongo usado en Cuba: “problemas, palabras, asuntos esenciales.”
- [122] Parece que esto puede ser traducido como: Prenda Sarabanda, arriba canto, arriba tierra.
- [123] Esta reflexión hace referencia a lo descrito en el capítulo del Estado del arte. Se aclara que los aglutinamientos a los que se refiere el Dr. Guanche y que construyen ciertas identidades dentro de la transculturación, pueden, desde mi punto de vista, también ser comprendidos en identidades que rebasan lo local y que se conforman como identidades continentales.
- [124] Pan de yuca, alimento elaborado de la yuca desde la época de indígenas caribeños, fundamentalmente los denominados históricamente taínos. En la actualidad aún hay regiones del Caribe que producen y consumen este pan y la yuca en múltiples derivados culinarios.
- [125] Conversación con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, el día 26 de diciembre de 2019.
- [126] La medida del Cemí es de 92 cm de altura y está realizado en madera dura de Guayacán negro, una especie endémica de Cuba.
- [127] El arqueólogo Harrington fue designado por el Museo del Indio Americano, Heye Foundation, Nueva York, para expediciones en suelo cubano. Históricamente su trabajo ha sido considerado el



momento histórico de mayor saqueo de piezas indocubanas hasta la fecha, sin embargo, sus labores permitieron la meticulosidad de la clasificación, determinando cuestiones tan importantes como: la idea de una cultura de grado inferior a la taína, usando el término subtaína, considerados hasta ahora como los siboneyes, el descubrimiento de petroglifos, cuevas ceremoniales, el cultivo de la yuca y el maíz, la manufactura de cerámica. El uso de hachas petaloideas, artesanías en concha, hueso, madera y piedra. Todo está compilado en un libro de obligada consulta para los posteriores trabajos en la isla sobre el tema. El libro titulado *Cuba Before Columbus*, publicado en 1921. La obra de Harrington fue traducida por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1935 en su colección de *Libros Cubanos*, junto a *Historia de la Arqueología Indocubana*, considerado de los estudios arqueológicos cubanos más importantes hasta la fecha.

- [128] Términos establecidos en la página 72 para describir la obra de José Bedia en el capítulo “Arte contemporáneo en el caribe hispano insular” de la Doctora María de los Ángeles Pereira, dentro del libro *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* coordinado por la Doctora Olga María Rodríguez Bolufé.
- [129] Esta exposición recorre Caracas, San Francisco, San Diego y Nueva York en el mismo año.
- [130] Se piensa en este término en contraste al de transculturación. Este último considera que los fragmentos pueden ser visibles en el nuevo producto cultural sin que uno afecte al otro. En cuanto al holismo; a pesar de que agrupa y ordena unidades, también establece que el todo es mayor que las partes. En ese sentido, el uso de la numeración en los sistemas formales y conceptuales del arte, en su concepción occidental, ha sido considerada la búsqueda de “la belleza” y “la perfección” como el todo y no como el fragmento.
- [131] “En un desolado territorio del Congo, donde se dividen dos ríos, apareció un remolino; en plena gran batalla, una tribu de pocos hombres pintados de rojo sangre, guerreaba ferozmente contra un innumerable ejército que ya los tenía casi vencidos, este remolino que tocaba el cielo los envolvió y los pintó de marrón con su barro, no dejándolos ver por sus enemigos y diezmado en cada una de sus vueltas el enorme ejército que tenían en frente. Días después, aún en las celebraciones de la victoria de esa batalla, llega una mujer de tez negra como el ébano, con un báculo de donde guindaban varias kiyumbas envueltas en linajes marrones y morados. El rey de la tribu, quien era NKULU, sentó a la viajera en el círculo de la fogata, donde deberían estar las mujeres. En medio de la noche, el rey llamó a la visitante y le preguntó quién era y de dónde venía. A lo que la misma le respondió: “Soy la plegaria de tus hombres, soy quien siempre ha estado a tu lado, soy quien por ti se escapa, soy la misma noche sin luna y sin estrellas, soy la reina con ejército que jamás podrás ver, pero en cada batalla tuya, mi ejército crece. Soy la muerte hecha mujer”. Dichas estas palabras, el rey se retiró a su choza y a la mañana siguiente, al ver que la viajera todavía estaba de pie en el mismo sitio donde él la había dejado; le preguntó, ¿qué quieres de mí y de mi pueblo? y ella respondió “De ti; te quiero a ti, porque me enamoré, por tu fiereza, por tu inteligencia, por tu sagacidad, por tu lealtad a la tribu, por tu lealtad a la religión, por tu valor y por tu sabiduría en la justicia; y de tu tribu, quiero aprender cómo ser tan fiel a ti como ellos, quiero saber los secretos que ellos tienen para no temer a



su partida o a la llegada a mi reino, quiero aprender qué es la felicidad y la alegría”. NKULU preso de una gran tribulación que ocasionaron las palabras que esa mujer le había dicho, decidió tomarla como esposa, sería su novena esposa y la más joven de todas, a los 9 días de su decisión, al sonido de una centella, aparecieron 9 montones de riquezas que simbolizarían la dote de esta reina. Fue el momento más pleno de esa tribu, la novena esposa le daría al rey nueve hijos, 4 hembras y 5 varones, siendo el primero de sexo masculino y quien heredaría el reinado en la partida de su padre (esa tribu históricamente se llamo los ZULU)” (Consultado el 10 de octubre de 2018 en <https://docplayer.es/65832705-Centella-ndoki-mariwanga-o-ya.html>).

[132] Transcription and understanding. M4V. 19:49 min. Video 2. José Bedia en su casa de Coral Gables, Miami.

[133] Transcription and understanding. M4V. 19:49 min. Video 2. José Bedia en su casa de Coral Gables, Miami.

[134] Comenta que un amigo lo invitó a ver una obra suya que él tiene en un warehouse, un trabajo de hacía tiempo que tiene la representación de esta figura icónica con los brazos levantados, esta sola acción justifica una de las tantas múltiples facetas en las que el icono bediano puede aparecer.

[135] Transcription and understanding. M4V. 19:49 min. Video 2. José Bedia en su casa de Coral Gables, Miami.

[136] Con relación a este punto refirió en la mencionada entrevista anteriormente comentada que: “... por eso en la escuela todos estaban pensando en Cézanne, Van Gogh y Degas y él estaba pensando en una máscara ZUKU o en un dibujo de los Plain Indians o en una pieza de cerámica taína, por caminos diferentes” (transcripción textual).

[137] Los yoruba tienden a comer este tubérculo aunque el artista menciona que tiene dudas al respecto puesto que en Nueva Guinea la gente come ñame todos los días y no pasa lo mismo. Transcription and understanding. M4V. 19:49 min. Video 2. José Bedia en su casa de Coral Gables, Miami.

[138] Transcription and understanding. M4V. 19:49 min. Video 2. José Bedia en su casa de Coral Gables, Miami.

[139] Ser sobrenatural e ídolo entre los indoantillanos, de civilización taína. También se escribe Zemí. El vocablo se encuentra en todos los primeros cronistas del descubrimiento.

[140] Fardo refiere a grandes bultos formados por muchas piezas textiles que envuelven a una persona en posición fetal.

[141] Bedia se refiere al Cemí de algodón que es el único ejemplo que ha sobrevivido. Este Cemí fue descubierto en una cueva al oeste de República Dominicana antes de 1891. El Cemí es un elemento



dentro de la cosmogonía taína que funciona como intermediario entre la vida y la muerte dado en la fuerza de los ancestros ya que el Cemí es un fardo funerario que solía colgarse en los techos de los bohíos (casas taínas). Datos actuales registran que la persona momificada como Cemí murió entre 1439-1522 y se reconoce como El gran señor taíno. Su cráneo se consideraba divino y es lo que persiste en el fardo después de pruebas radiográficas. Este Cemí se encuentra en el Museo Arqueológico de Turín y actualmente existe un reclamo por parte de República Dominicana para que le sea devuelto, por haber sido sustraído de manera ilegal del país y pertenecer a la cultura isleña señalada. La interrelación Cemí-muerto divino-cráneo divino y Mpungo-palo mayombe-habitáculo-Nganga es un trabajo de visualidad bediano que reafirma básicamente lo que el considera lo jimagua. Con-súltese: <https://www.universiteitleiden.nl/nexus1492/news/the-cemi-of-aldodon>. (última revisión 11 de marzo de 2021).

[142] Ololiuhqui, nombre que adquiere en Mesoamérica esta semilla, de origen náhuatl su etimología. Es la semilla del árbol conocido como Cojóbana, tiene poderes psicotrópicos. La aspiración o lo esnifado es con pipas.

[143] Aspirar alguna droga en polvo por la nariz.

[144] Mencionado por José Bedia en conversación-entrevista en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, el día 26 de diciembre de 2019. Parafraseando el patakí sobre el oricha Elegguá, importan contenidos que se relacionan con el desdoblamiento, una cosa que puede ser otra, Elegguá por un camino puede ser rojo y por el otro es negro: dos amigos alardeaban de su amistad y repetían que nadie los iba a separar. Elegguá estaba escuchando burlón. Ese día Elegguá decide pintarse la mitad blanca y la otra mitad negra (otro camino de este oricha es el color blanco) y al hacer esto pasa por el medio de la calle entre los dos amigos intencionalmente. Los amigos venían conversando y de repente uno le dice al otro: viste que cosa más rara, acaba de pasar un negro por la calle, y el otro amigo le dice, no, yo lo que vi fue un blanco. Le dice el amigo que, si se estaba burlando, porque él lo que vio fue un negro, y el otro le dice, no, yo lo que vi fue un blanco. Entran en conflicto a partir de algo creado por esta deidad, que desde una esquina reía a carcajadas.

[145] Un Trickster aparece en variadas culturas, distinguidos en mitologías de occidente, nativas americanas y dentro de cosmogonías africanas.

[146] Es un Trickster un dios timador, una especie de pícaro divino que aparece en diversas mitologías. El estudio de un Trickster se establece a partir de la mitología, el folclor y la religión y el arquetipo termina por ser lo mismo: un dios, diosa, espíritu, mujer, bestia de tipo antropomórfica que rompe con la moral establecida, que bromea siempre con la intención de demostrar que no son como parecen, y que, a través de trucos, de la desobediencia, el otro, el ser humano o la cosa comportada puede cambiar su manera estática o aparentemente lineal de estructura de vida.

[147] Transcribo:

“Hola Mayte

Gracias por escribir y tu correspondencia, y además los detalles de tus estudios. Yo soy José Bedia Jr. y yo me encargo de los emails de mi padre, y también soy su manager/asistente. Me da mucho gusto oír



que estás haciendo tu doctorado sobre la obra de mi padre y estaré seguro de pasarle todos los detalles a él. Ahora mismo tanto él como yo, estamos de viaje fuera del país con comunicación limitada. Ambos regresamos este fin de semana, y podré hablar del tema con mi padre. Y estoy seguro que a él le encantaría conceder una entrevista, pero tendré que hablar con él sobre la posible visita/visita. Sería mejor que me escribas de nuevo al mediado de la semana que viene cuando estemos ya en casa y más calmados, y además podremos comunicarnos mejor. Por si acaso, también mi número es (305) 753-7293. De casualidad mi padre acaba de terminar una pieza/instalación en el museo SECCA de North Carolina relacionado con la temática de jimaguas. Te estoy mandando una foto de la obra. Estamos en contacto la semana que viene y gracias de nuevo por tu mensaje. Saludos, José Bedia Jr.”

[148] Conversación-entrevista con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, Estados Unidos. Información contenida en video. 26 de diciembre de 2018.

[149] Conversación-entrevista con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, Estados Unidos. Información contenida en video. 26 de diciembre de 2018.

[150] Conversación-entrevista con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, Estados Unidos. Información contenida en video. 26 de diciembre de 2018.

[151] Conversación-entrevista con José Bedia en su casa de Coral Gables, en la ciudad de Miami, Estados Unidos. Información contenida en video. 26 de diciembre de 2018.

[152] El poeta Poliziano fue fundamentalmente un humanista, que se expresó poéticamente en los ámbitos del Renacimiento, además de que se le reconocía como un filólogo muy notable.

[153] Pijoan, SUMMA... La traducción es la siguiente:

*Como en escolta tu hijo te acompaña,*

*Venus hermosa, madre del amor.*

*Céfiro el prado de colores baña*

*Esparciendo la frescura con olor.*

[154] En este trabajo el uso de esta frase será conveniente para darle un carácter distintivo a este tipo de personajes. Es una definición personal.

[155] En entrevista realizada al Babalawó Iván Villegas Estrada el día 8 de Octubre de 2017, en La Habana, Cuba, durante estancia de investigación; reafirmó que la presencia de firmas y grafías le son propias al Palo Monte y no pertenecen al universo de la Regla de Ocha, ni al sistema de adivinación Ifá, aunque se utilizan grafías en el último, estas no suelen registrarse porque su carácter es efímero.

[156] Lydia Cabrera refiere que los puntos negros en Palo Congo son llamadas “piedras de rayo”. Las piedras de rayo se relacionan con el Oricha Changó y con Oyá según el Tratado de Palo de Monte, en la página 5, se lee: “Changó es adorado por los devotos, tanto de filiación lucumí y Arará como de Conga, en estas piedras celestes (hachas pulimentadas que vulgarmente son llamadas piedras de rayo)”.



[157] Esta información se encuentra en el Tratado de Palo Monte, en la página 5. Este tratado fue adquirido en La Sociedad Yoruba de La Habana, Cuba y es una recopilación de lo que parecen ser las libretas con los conocimientos de Ginga Mbondi Ngala Kiluanji. Este practicante nació en el territorio Ndongo, Angola, en 1562 y murió en 1645 a la edad de 63 años. A partir de sus saberes se han venido transmitiendo los mismos de manera oral y escrita dentro de la práctica del Palo Monte en la isla de Cuba.

[158] Osvaldo Sánchez y José Bedia, Bedia (Venecia, 1990). Estas palabras se encuentran en este catálogo que fue conformado a raíz de la obra ¿Qué te han hecho Mamá Kalunga? Presentada en la Bienal de Venecia, de 1990. En dicho catálogo se relacionan los comentarios del crítico de arte Osvaldo Sánchez y las del propio Bedia. No contiene editor ni números de página.



# Conclusiones



## VI. Conclusiones

Ante las preguntas de la investigación ¿qué características del pensamiento africano se heredan para la construcción de la afrocubanidad?, ¿cuáles han sido los acercamientos a la transculturación en las artes visuales?, ¿qué significados de ese proceso transcultural han sido tomados en cuenta dentro de la plástica cubana?, se han rastreado aspectos que reafirman que lo conocido como “religiones afrocubanas” aparece como herencia de tradiciones y no como comportamientos hegemónicos religiosos. La herencia fundamental es la relacionada con el pensamiento tradicional africano, este rige las prácticas, donde pueden observarse: conceptos, elementos y acciones que son propios de la transmisión histórica generada desde los diversos encuentros culturales en la conformación de “lo cubano”. La idea de la muerte como una esfera horizontal que aparece y desaparece en el ritual y la vida cotidiana, dígame la posesión o la compañía de tus muertos, prevalece en las prácticas mágico-religiosas cubanas de origen afro, que posibilita, además, un sentido de complementariedad.

César Lorenzano (2014) ha expresado: “se aleja de la experiencia cotidiana aquello que debemos ver” (p. 22) y con ello establece interpretaciones obvias sobre lo que el ojo humano no alcanzaría a ver nunca o lo que a simple vista no está y con ello reafirma que no significa que no estén ahí y que no se sepa que están. Los muertos son sombras, apariciones, proyecciones, lenguaje verbal y corporal. Por tanto, la existencia de la muerte en la vida y de la vida en la muerte permite una sincronía basada en el culto a los antepasados o ancestros que refiere una práctica activa, ya que el muerto conoce, conduce y sabe lo que dice. En él se establecen procesos morales y éticos que se valoran en cada uno de los sistemas “afrocubanos”. Esto es un legado tangible. Lo animista también es un modo de comprender lo adquirido. Las cosas del mundo están en constante metamorfosis y pueden ser sustituidas, no negadas. Los elementos de la naturaleza, la vida animal, los conceptos, los dioses, los seres humanos, poseen características similares a las del mundo: el color amarillo=Ochún, la ceiba=centro del mundo, tabaco=depuración o conexión, sombra=muerto, encrucijada=Eleguá, remolino=Oyá, caballo=changó, etc.

Los aspectos anteriores pueden ser detectados en la obra bediana. La descripción que se hace de los perros en los primeros capítulos es tema que forma parte de conceptos propios de culturas del Congo y que son apropiados o partícipes del Palo Mayombe (la práctica mágico-religiosa más antigua de Cuba de origen afro). El concepto “perro”, que posee coincidencias iconológicas entre distintas culturas americanas y que son asumidas en el trabajo de la imagen de Bedia, faculta a hablar de “americanidad” en su trabajo de la imagen, constituyendo su *Image* o imaginario. La forma de entender el mundo, que como hasta ahora se ha comprendido es “dual”, se observa también en las diferentes representaciones del arte africano y por tanto permite la visualidad “doble” en la obra de José Bedia. Los arribas-los abajo, los aspectos laterales, lo sobrepuesto y yuxtapuesto, una cosa en la otra, son maneras en las que se recrea la imagen sistémica



de lo visual bediano. Esta constante transmutación, transfiguración, metamorfosis o sustitución logra infinitamente evoluciones de su Image. Es un imaginario de múltiples apariencias. El juego de la imagen como algo que es enigmático recrea en lo aparente, que forma parte del pensamiento tradicional, un mapa universal, que es en sí mismo una idea de infinito. Las cosas siempre pueden ser otras. La iconología resuelve esto con el previo conocimiento de la evolución de las imágenes en los contextos culturales y todas sus posibles diacronías.

*¿A qué le llamamos Lo Jimagua o La Gemelidad? ¿Cuáles autores se han acercado al tema de Lo Jimagua o La Gemelidad y de qué forma lo han hecho?*

Sobre la base de La Gemelidad o Lo Jimagua, objeto de estudio sobre el que se ha recorrido históricamente, tratando de entender sus modos, pensamiento y representación, logra establecer la disparidad entre pensar el mundo como dualismo (contrarios irreconciliables), dualidad (contrarios reconciliables) y Gemelidad o Jimagua (lo mismo con funciones diferentes), este último determina la herencia tácita del pensamiento africano en las prácticas mágico-religiosas de la isla. Tales se traducen en las Artes Visuales. La Gemelidad es articulada a partir de varios principios: lo andrógino, que es una especie de un ser en otro ser (utopía) que lleva a que una deidad pueda ser representada como una unidad y multiplicidad. Lo que se ha llamado la *gemelidad cósmica* se denota en la herencia gráfica de las culturas bakongo en prácticas del Palo Congo y en la obra de Bedia como iconografía a través de firmas y gráficas diacronizadas en la Regla de Palo. Se puede concluir que el pensamiento de la “duplicidad” correspondiente a Gemelidad, se entiende, tanto en África como sus influencias en Cuba: los niños (mediadores vivo-muerto), Changó (Oricha yoruba/fememino-masculino), esculturas de gemelos (reducidas, sexualidad y peinados de adultos), Ibeyis (Orichas gemelos), tablero de adivinación Ifá (cuatro puntos cardinales), escritura sobre arena (carácter profético/renovación del pasado), madre/pájaro (cultura yoruba), Ifá-Eshu (orden-desorden), sistema de adivinación Ifá (numerología), lo visible-lo invisible, Eleguá (mediación entre los opuestos), ambivalencia (gemelos), cuernos (atributo de gemelos/Regla de Ocha), San Cosme-San Damián (santos gemelos), ídolos atados (Ibeyis), Ntala y Nsamba (gemelos Palo Congo), Mpungu Centella Ndoki (maternidad/jimaguas), jimagua (Ibeyis, gemelos, mellizos).

Uno de los aspectos más enriquecedores de esta tesis es toda la investigación realizada para configurar histórica, etimológica, estética, antropológica y visualmente el término Jimagua. Se ha llegado a varias conclusiones, es un término referido en varios diccionarios y usado en las teorías de análisis de temas afrocubanos con cierta regularidad, siempre y cuando se hable de los gemelos como deidad o ciertos aspectos sobre cosmogonías africanas. La mayoría de los acercamientos son dados por su uso vernáculo en Cuba (jimagua=gemelos) y pocos se acercan a su etimología. De esto surgieron inquietudes, una de ellas es la de ser una palabra, que aunque se clasifique taína, se entromete en las prácticas religiosas afrocubanas en casi todos los momentos



en que en vez de decir Ibeyis se dice jimaguas, siendo entonces más común. Autores como García Goyco aseguran que el concepto dual que es representado en los gemelos es invariable en el mito taíno. En *Crónicas de Indias*, De las Casas no registra *jimagua*, no parece que haya sido un vocablo que les haya interesado, a diferencia de términos más adecuados a lo desconocido como comidas o fenómenos atmosféricos. También se debe denotar que muchos de estos vocablos han sido escritos y expresados de diferentes maneras, cuestión que también dificulta su búsqueda y significado. El caso de *huracán* es significativo (furan, juracán, guabancex, etc.). Solo en el caso de *jimagua* puede leerse (*jimagüa*, *jumagua*).

Para los taínos, los gemelos eran Boinayel y Márohu, como define Abreu Collado, que coinciden además con una representación monolítica que es al mismo tiempo coincidente con iconografías de *Ibeyis*, que en Santería muchas veces aparecen atados y uno al lado del otro. Es Ramón Pané quien nos dice que los gemelos eran dos cemíes, al decir también de Bedia, quien asegura que Lo Jimagua es lo cemí, porque es una representación del antepasado, principio dual del mundo, donde también se asientan las herencias del pensamiento africano.

Se concluyen coincidencias entre el pensamiento mesoamericano y el africano ya que los gemelos se relacionan con lo cíclico (se renuevan, mueren, sobreviven) pero lo logran gracias a la astucia, del mismo modo es la astucia un atributo de los Ibeyis (yoruba), también asimilada en la Regla de Ocha. Gracias a los estudios antropológicos y arqueológicos se ha determinado que el mito de los “gemelos americanos” es extendido continental e insularmente. Otras coincidencias son que los gemelos taínos y los gemelos africanos, aunque aparezcan como una amalgama, realizan tareas por separado y esto abona a la compatibilidad de los términos: *gemelos-jimagua*, *Ibeyi-jimagua*, etc. Es la Dra. Llorens quien asegura que los taínos usaron jimagua para nombrar a sus gemelos divinos y los santeros en Cuba la adoptaron y a su vez influenció a los santeros puertorriqueños, quienes también llaman a los *Ibeyis*: *Jimaguas*.

En estudios menos recientes, pero no menos importantes, el Dr. Ortiz nos coloca en la disyuntiva de que el vocablo es congo. En cualquiera de los casos, el término se entiende como gemelos y es la razón por la que una cosa se dice que también es la otra, que *Gemelidad es Jimagua* y esta distinción recae, como asegura todo el proceso investigativo del objeto de estudio, en que es la forma pertinente de entender el fenómeno en las Artes Visuales en Cuba. Además de que su uso es constante como vocablo (imagen verbal) en la obra de José Bedia. Es en esta parte que se han podido establecer categorías y subcategorías concluyentes en los que La Gemelidad o Lo Jimagua se articula: ambigüedad, androginia, sustitución, metamorfosis y mediación en el trabajo de la imagen.

El rastreo de las iconografías relativas a los antecedentes del tema de la afrocubanidad, que bien pudiéramos concluir como el del motivo del “negro” en la visualidad cubana, así como los



tránsitos hacia la construcción de la temática afrocubana, permitió reconocer cuáles han sido los elementos recurrentes y de qué forma han sido tratados. Partiendo, gracias al aporte del Dr. Guanche, desde el siglo XVIII, podría decirse que existen cronologías de motivos, temas y variaciones que establecieron improntas en la construcción de la visualidad afro-isleña: esclavo doméstico (arte sacro colonial), mamarrachos y jeroglíficos (arte sacro popular), festividades, tambores, diablitos (íremes) o ñañigos, mestizos, altares, rituales, collares, palmeras, deidades, caña de azúcar, graffias, chivos, cazuelas, imágenes católicas, velas, gallos y gallinas, caracoles, tabaco, serpientes (majás), frutas, ciclones, deidades, herraduras, tijeras, cuchillos, vasijas, cuernos, flechas, ruedas, máscaras, maíz, flores, hojas de palma, símbolos, croquis, mapas, letras, palabras, frases, números, firmas, marabú, onomatopeyas, güije, vírgula o virgola, perros, barcos, canoas... en un recorrido bastante largo que bien puede revisarse en capítulos anteriores. Algunas de estas descripciones pueden sugerirse en algunas variantes, a saber que Bedia amplía las representaciones iconográficas: de graffias a firmas, el repertorio zoomorfo incluyendo animales de la liturgia cultural continental e isleña americana; así como otras posibilidades deidificadoras, o bien, puede verse al icono renacentista tomando significados nuevos en la analogía con iconografía religiosa afro, etc. Dando posibilidades a la temática de extender sus motivos con cierta impronta diacrónica dada por la misma fundamentación no-occidental de su estructura transcultural: movable y transfigurada. Es el modo en el que la iconología intervino para comprender sus devenires formales y conceptuales; un difícil trayecto que no está definido por lo lineal sino por detonantes electrocardiográficos.

Los antecedentes registran ciertas formas equivalentes a dos tipos de temáticas que se definen: el negro en la pintura cubana y la afrocubanidad. Ambas registran una serie de motivos, que en tiempo y espacio la investigación denota constantes; que además se suman a la aparición de lo afrocubano en la visualidad de la isla. Esto refiere a motivos sincrónicos o que han permanecido en el tiempo para constituir otras maneras distintas a la imagen narrada o la imagen literalizada, que acompañó, desde el siglo XVIII, a la aparición del negro en el trabajo de la imagen colonial. El tabaco y otros elementos de las liturgias formarán parte de otra serie de motivos que irán tomando caminos diversos: arquetípicos o icónicos.

Acerca del trabajo sobre La Gemelidad o Lo Jimagua se llegó a conclusiones definitivas, por un lado el rastreo ha sido arduo por la complejidad en la que el “motivo” se estructura y por no existir estudios sobre el concepto, en cuanto a definirlo como herencia del pensamiento africano y como posibilidad de construcción de imágenes, por otra parte la tendencia en las Artes Visuales con temática afrocubana ha sido con mayor frecuencia sobre la plataforma de la literatura oral y por tanto tiene un carácter narrativo, en el que se perciben con mayor claridad atributos y deidades. No significa que no se muestre como en el caso de Lam, Padilla, Mendive, Averhoff, Lerner o Salazar ciertas obras con énfasis sobre La Gemelidad, ya que Lam amplía lo visual hacia lo múltiple, Padilla y Mendive hacia la sustitución, Averhoff utiliza los atributos que



denotan dualidades igual que Lerner y Salazar. Aunque en todos los casos es claro el trabajo sobre lo transcultural, el pensamiento y la cosmogonía, es de señalarse que entre las imágenes más significativas para el trabajo de La Gemelidad, las realizan: Diago, con énfasis en lo ambiguo y la sustitución; Lam, con la multiplicidad de la imagen; Padilla, con la sustitución como base; Olázabal, de los casos más emblemáticos con el trabajo de la mediación; y la disertación sobre lo metamórfico que realiza Magín Pérez. El trabajo sobre las transmutaciones se hace evidente en este rastreo de cuatro años. Lo anterior trajo cambios a la visualidad del arte cubano con énfasis en los años ochenta del siglo XX. Anteriormente era natural que la afrocubanidad presentase un discurso semántico a partir de fragmentaciones o unidades visuales. Es en José Bedia que la amplitud de esos fragmentos o unidades puede habitar sobre superficies planas o extendidas que responden al hábito de la transculturación. Con ello se especifica que la obra bediana dilata posibilidades de la imagen transcultural, dando entrada a otras posibles referencias: los *plain indians*, lo mesoamericano, lo taíno, lo haitiano, las culturas suramericanas, como ejemplos. Además, el trabajo sobre los procesos de pensamiento y representación duales las complejiza. Siendo lo dual formas también de hacer o producir otras iconografías o técnicas: las firmas y la simetría bediana son ejemplos significativos.

Ante las siguientes preguntas de la investigación: *¿cuáles son los significados obtenidos dentro de la obra de José Bedia que permiten hablar de cambios en el motivo de La Gemelidad o Lo Jimagua? ¿Cuáles son los aportes que la visualidad bediana realiza a la temática de la afrocubanidad?* Hasta ahora se puede puntualizar que su trabajo plantea trasfondos occidentales y no occidentales, una especie de conversación entre las formas y los contenidos, aunque parece mostrar un sentido distinto en la dialéctica, que existe (en cuanto al entendimiento europeo del análisis del fenómeno artístico) ya que parte del contenido para la estructura de la forma. Sus obras parecen mostrar con mayor recurrencia dentro de la historia de la plástica de la isla el tratamiento de Lo Jimagua, que se relaciona con un pensamiento de tipo dual, al que hay que todavía extender y en ese sentido nos acercamos a la idea de cambio. De la forma que se percibe esa transformación será un proceso de preguntas y respuestas durante todo el proceso de exploración que amerita el largo trayecto de otras posibles investigaciones.

Sobre lo híbrido y lo metamórfico se detecta que reafirman el pensamiento de Gemelidad. Este hábito, derivado de la tradición africana determinada por lo compuesto de su existencia, atraviesa, al no existir en el pensamiento africano “lo opuesto”, en la imagen bediana, la ausencia de la contradicción entre elementos, ya que cada entidad posee su carácter compuesto o metamórfico enfático en la composición de su *Image*. Lo que puede ser animal, persona, palabra, símbolo o firma, también puede ser una cosa por otra, en lo que podemos dictaminar como “lo extendido”, es decir, una cosa y otra en un estado de relación. La tradición heredada es la extensión, estar extendido y entendido en algo más.



Estos estados de relaciones le permiten cómodamente encontrar los hilos que tejen ideas, conceptos, arquetipos, iconos, lenguaje entre diversas culturas. Es un desarrollo perceptivo-cultural que asume en su conducta como artista la multi-intromisión a la delirante mezcolanza, cambios, sustituciones en las que su construcción de la imagen perdura. Los traslados técnicos, como el de la simetría oceánica (simetría bediana) a la posibilidad de cimentación en su obra de imágenes duales, típicas de su pensamiento heredado por la tradición africana, aquello que se le ha hecho llamar La Gemelidad o lo Jimagua, fluctúan en una combinación confortable y exitosa. Esto es también un estado de relación, un ámbito de lo extendido.

La Gemelidad bediana basa su universo en el pensamiento mágico de las religiones afro-cubanas y su comunicación con otras formas culturales en las que cosmogónicamente el mundo es una dualidad. Su condición de practicante de la Regla de Palo lo coloca en la circunstancia de lo que Figarola (2009) sustenta para esta práctica:

Todo individuo es doble; es en sí mismo y es en su concepto. Es lo que él piensa ser y es en su contexto, en tanto que imagen proyectada de sí. El concepto de todo hombre es una resultante social en la cual él participa, con la mayor frecuencia, de manera como indirecta. En el interior de la religiosidad popular cubana esa contingencia de lo doble en lo uno sucede en términos como fantasmagóricos en la relación entre el practicante y las divinidades, en la cual el polo conceptual del hombre en ocasiones remite al Dios o fuerza trascendente de que se trata y a veces sucede a la inversa y esto, aun cuando sucede en todos los sistemas mágico-religiosos, es mucho más claro en vodú cubano y en palo monte que en los otros (p. 104).

Bedia ha trabajado en su imagen todos los conceptos con los que La Gemelidad o Lo Jimagua se relaciona. Lo ambiguo es notable en: *Grebo Samasengo*, del 2017, donde la imagen teriantrópica hombre-mujer-animal maneja ciertas connotaciones inciertas o confusas propias del pensamiento africano. Lo andrógino como una combinación de géneros se observa en *Señora dueña del tabaco verde ofreciéndose* del 2017. La sustitución, en donde un elemento está por otro y significa lo mismo, se define en varias obras: *Los ingredientes*, 1991, y *Si yo te llamo tú me respondes*, 1989. La mutación como variantes necesarias de los estados de una cosa en obras como *¡Ay Tata! ¿Hasta cuándo?*, *Nkili*, *Fiongo*, *Mbele*, *Chamba*, *Malafó*, *Mbua*, *Nkili*, 1999 y *Señor de los caminos*, de 1996. La metamorfosis en su sentido de cambio de entidad se puede encontrar en: *Sombra que reclama*, 2000, *Viejo estrella*, 1995, *Una nueva idolatría*, 2003 y la mediación como componentes de vínculo o enlace: *Mundele Briyumba*, del 2001, donde hace referencia visual a la conexión con los muertos en representaciones que resultan duales. Siendo Mundele en español hombre blanco y *Briyumba*, cráneo, se ostenta el significado de un cierto tipo de muerto que forma parte intrínseca del ritual mayombe. Bedia también aporta a lo “motivos” de la afrocubanidad: distintos tipos de firmas y el número como atributo de deidades.



*¿La obra plástica del artista cubano José Bedia plantea un cambio en el tratamiento del motivo de Lo Jimagua o La Gemelidad dentro de la historia de la plástica en Cuba con influencia afro?*

Resulta que el trabajo de la imagen bediana sale de aparentes lógicas discursivas, lo que Foucault ha llamado lo heteróclito, que es lo irregular, lo extraño y lo que está fuera del orden. Lo anterior es posible porque entra en la lógica de los procesos transculturales, donde la unidad y el fragmento son lo mismo. Al haber todos los fragmentos se permite una conversación histórica, antropológica y cultural para llegar a un nuevo resultado, un hábito de la mezcla, no una yuxtaposición. Pudiera decirse que es en el desorden donde el pensamiento africano establece sus normas o en lo irregular se encuentra el equilibrio, y esto distingue su funcionamiento frente a los órdenes occidentales. Es posible concluir que las estructuras de herencia recreadas por Bedia en el trabajo de sus imágenes se señalan: lenguaje jeroglífico y la palabra, recreaciones que se convierten en vírgulas o virgola (simbologías de códigos mesoamericanos), grafías (propias de los sistemas mágico-religiosos cubanos), firmas (apropiadas al ritual de Palo Mayombe), cruces lingüísticos (yoruba, bantuisimo, congo, español, náhuatl, inglés, Lakota o teton, sioux, latín), frases hechas (lengua popular cubana, mambos -sentencias congas-). Algunos ejemplos significativos son:

Vírgula o virgola: *Al pie*, 2003 (donde se hace alusión a que el muerto habla).

Grafías: *Oggun Sarabanda señor del hierro*, 2002 (cruces entre el yoruba, mayombe y español).

Náhuatl: *Ixtli Yólotl*, 1997 (significado literal: rostro y corazón que se conceptualiza: personalidad).

Yoruba: *Olokun*, 2016.

Bantuisimo: *Allá en las Kimbambas*, 1996 (cruce entre español y un bantuisimo) (Kimbambas es sinónimo de lejos, inaccesible).

Kikongo: *Mbele, Mboba*, 1997.

Español: *Madre de guerra*, 2019 (donde es significativo el motivo de las tijeras que aparecen por primera vez en *La Jungla*, de Lam).

Inglés: *Visualization exercise*, 2017.

Lakota: *Sunka Wakan*, 2007 (perro misterioso o espiritual con el que se le denomina a un caballo, símbolo importante de los guerreros Dakota).

Latín: *Lignum Scientia*, 2019 (árbol del conocimiento).

Mayombe: *Piango Piango*, 2019 (de origen Kikongo, hace alusión a poco a poco, un modo de sentencia).

Firmas: *Sarabanda*, 2010 (donde la firma de la deidad aparece sobre la Nganga -receptáculo del muerto- porque es un fundamento dueño de las guerras).

Estas maneras son giros que ciertas prácticas de tipo antropológicas le han pautado y pueden ser también consideradas una arista dentro de las disertaciones teóricas sobre su trabajo que han



sido obviadas, no al modo completamente que Pascual Castillo refiere, sino un agregado visual al trabajo de la temática afrocubana. Por otro lado, se entiende que Bedia trabaja bajo un sistema propio sostenido iconológicamente por conceptos: interrelación, correspondencia sistemática, circulación, cadena de representaciones (Thomas Mitchell, 1986), hilos comunicantes (Farris Thompson, 2004), renovaciones, estados transitorios.

La interrelación la establece entre símbolos y elementos de diferentes culturas. La correspondencia sistemática es planteada por elementos afines o parecidos. La circulación se da con relación a que la lectura no es narrativa sino cíclica, da igual por qué elemento se empiece o los elementos pueden ser entendidos fuera de otros elementos. La cadena de representaciones son todas las variantes que Bedia le coloca al icono o las aportaciones al desarrollo histórico del icono. Los hilos comunicantes de los que habla Thompson (1986) se perciben en el trabajo conceptual: ritual, pensamiento, conocimiento, cosmogonía. Las renovaciones son en su sistema entendido espacio-tiempo, que es exactamente el momento del ritual o el trabajo de la imagen, ambas cosas resultan indisolubles, donde aparece lo efímero, la firma es un buen ejemplo. En los estados transitorios hay un elemento que no está en la imagen gráfica, es decir, la imagen bediana es un sistema de lo que está y lo que no está a simple vista pero que completa la imagen: el muerto es un buen ejemplo, es el mundo de lo invisible, propio de los sistemas mágico-religiosos cubanos.

Power (2004) ha expresado que el trabajo sobre lo híbrido es lo que Bedia comprende en forma compuesta. Cada sistema donde están las grafías o firmas son esquemas o mapas que pasan a ser bitácoras personales, muy alejado del trabajo de la imagen sobre la afrocubanidad que autores anteriormente mencionados han hecho. Elementos que se anexan a sus aportes iconográficos son: la flecha, que puede transformarse cada vez obteniendo nuevas formas y conceptualizaciones. Una de esas es la firma, mencionada por especialistas como Power, pero sin pasar a un siguiente paso al que esta investigación sí llega, sosteniendo que es la firma una distinción iconográfica, advenimiento que se agrega con comodidad al repertorio de motivos de la temática afrocubana. Siendo además el trabajo sobre lo dual en la nomenclatura mitchelliana, imagen gráfica, mental y perceptiva. Un conglomerado que no ratifica la imagen como redundancia sino como “otro”, que es, al mismo tiempo, el trabajo sobre La Gemelidad, para la que también se ilustra la palabra: *jimagua*, *Mpangui*, simetría o imágenes dobles, enfrentadas, jerarquizadas, fantasmagóricas, invisibles, frontales, de espalda, yuxtapuestas (uno en sí mismo).

El motivo del tabaco, por otra parte, es uno de esos aportes dentro de lo que clasificamos como variaciones iconográficas, siendo que el tabaco formó parte de la iconografía sobre negros en la visualidad isleña y como identidad, relacionado con rituales afrocubanos única y exclusivamente. Las tendencias primitivistas o búsquedas originarias llevan a Bedia a trabajar lo taíno, quienes originalmente adoraban al ídolo del tabaco, y con ello agrega al motivo nuevas adecuaciones históricas y culturales a esta iconografía específicamente y a su vez, las interrelaciones y



la cadenas de representaciones sirven como elementos de su sistema, para establecer este trabajo iconográfico-iconológico que acentúa La Gemelidad cuando el tabaco se convierte en mediación, conexión de vivos-muertos, vivos-antepasados.

Otro aporte es el número, que Bedia trabaja bajo clasificaciones duales: número-representación de deidad, número-fragmentación-firma, número-elemento del cosmos. Las firmas también pueden ser clasificadas como: estrellas, uno de los aportes más interesantes al repertorio de motivos de la visualidad afro y también como comportamiento sistémico de interrelaciones, cadenas de representaciones o lo transitorio. La firma-estrella que recrea de los guerreros artistas Kiowa y como indicios de *Nsambi* (dios de los paleros). Es la estrella-firma una representación gráfica de algunas deidades también. Otras consideraciones a la temática afrocubana con el énfasis sobre lo dual (a lo que hemos denominado Gemelidad) son las variaciones a la iconografía de deidades, donde los atributos pueden ser tomados como hilos comunicantes o interrelaciones que coinciden entre deidades occidentales y no occidentales o no occidentales y no occidentales. De ahí que la presentación iconográfica de los dioses aéreos quepa en la representación atribuida a Oyá (Oricha de las tempestades y remolinos).

Sus aportes icónicos rebasan la figura humanoide para convertirse en una trademark que plantea en cualquier situación y en todas sus posibles construcciones imaginarias. Entre las interrelaciones más interesantes está la de los dibujos de animales de los artistas Kiowa, que suelen ser autorretratos, de ahí que su figura icónica también puede transfigurarse en multiplicidades que alcanzan a ser presentaciones de sí mismo, un artista-practicante. El contacto con el arte africano no solo es por sus orígenes, sus prácticas y viajes con frecuencia al continente, sino porque es un coleccionista de este y de otras manifestaciones artísticas no occidentales que incluye: arte mesoamericano, arte popular mexicano, arte suramericano, arte oceánico y de los *Plain Indians*. Las piezas son exhibidas en las superficies de su hogar a modo de una museografía y curaduría que denotan un previo conocimiento sobre las piezas adquiridas como un coleccionista nato, y sobre ellas el impacto estético se dilucida tanto formal como conceptualmente en sus múltiples trabajos de la imagen.

Los procesos didácticos que lo inmiscuyen como coleccionista, practicante religioso y artista lo acercan a la práctica docente con el claro proceso de la iconología: verbal y gráfica, en la que sostiene sus discursos constructivos, pero también sus modos técnicos que lo conducen a la experimentación y a nuevas formas de crear imágenes. Es en este sentido que se detectan como prácticas de Gemelidad su quehacer en lo que se denomina: simetría bediana, establecida a partir de sus estudios en la simetría oceánica. A este tipo de práctica simétrica Bedia la ha llamado “simetría bilateral” y es correspondiente con la metáfora sobre el pensamiento dual del mundo en el que tanto culturas como la africana y las aborígenes precortesianas establecen sus cosmos. Para África hay objetos que instauran la división del mundo, así como representaciones gráficas.



Para los mesoamericanos esto es un “hueco”, un pasadizo donde al mismo tiempo se está en la vida y la muerte. Para los Plain Indians esto tiene una representación dibujántica en el espacio donde se colocan los elementos, y tal, determina su función narrativa. Esto permite concluir que las visualidades gemelianas son tanto imágenes como formas técnicas y en ambas existen formas y contenidos que refieren enfáticamente: dos al mismo tiempo.

Bedia utiliza estas maneras simétricas no como imágenes narrativas en su obra sino como dualidades, desde el punto de vista conceptual y como simetría u otras simetrías que explican finalmente procesos gemelares de construcciones o presentaciones de imágenes, al mismo tiempo que reafirma otras formas de *Images*-imaginario. Siendo así, se coloca teóricamente en lo que Colombres afirma como aportaciones necesarias a las maneras occidentales de construir imágenes. Esto es una de las aportaciones más significativas de Bedia a las artes americanas.

Hasta este punto se pueden reconocer algunos de los motivos, iconos y arquetipos que rondan a la temática afrocubana en las artes visuales en Cuba y a la obra de José Bedia. Dándonos la posibilidad de descubrir ciertos cruzamientos que pueden estar determinados por el pensamiento transcultural. Una tendencia singular en la Historia del Arte, donde un “motivo” puede trascender a icono y a arquetipo o ser dos o tres cosas al mismo tiempo es quizá una de las características de la visualidad afro en Cuba, y es de cierta forma una extensión de lo transcultural hacia otras esferas culturales, sobre todo esto es perceptible en la obra bediana (revisar anexos).

Bedia introduce al marabú como planta sagrada, no desplaza a la caña, solo crea un sinónimo icónico. Del mismo modo, a la larga lista de Orichas, santos y vírgenes agrega el Ndoki (espíritu) y deidades americanas. Las flechas en su trabajo van a obtener un discurso gráfico multifuncional que incluye a las firmas de palero. Traduce la oralidad africana en la representación mesoamericana de la *virgula o virgola* de la palabra. A las cazuelas, motivos detectados dentro de la temática de la afrocubanidad, le anexa la *Nganga* (receptáculo del muerto). El mundo zoomorfo adquirirá otro repertorio: venados, perros, coyotes y caballos, todos ellos como parte del gran mapa americano de entrelazamiento de culturas y sus posibles coincidencias conceptuales. En el mismo caso están las estrellas: símbolos gráficos mayombe y firmas de artistas indo-norteamericanos. El tabaco también puede ser una analogía de una pipa humeante y viceversa. De los aspectos más importantes para esta investigación es su trabajo sobre lo dual, que en su caso diversifica: *jimaguas*, *Ibeyis*, sombras, imágenes teriantrópicas, simetrías formales, gráficas, verbales, numerales y lingüísticas como hasta ahora podemos concluir.

Las multiplicidades referidas abarcan el trabajo desde: lo ambiguo, lo andrógino, la sustitución, la mutación, la metamorfosis y la mediación. Subcategorías anexas a La Gemelidad o Lo Jimagua, que corresponden a los comportamientos heredados de culturas africanas, fundamentalmente la yoruba y la conga como modos de entender el mundo y que son medios



de trabajo y de construcción de imágenes que esta tesis rastreó, poniendo ejemplos de los mismos desde las obras de variados artistas plásticos cubanos a partir de los años cuarenta a fechas recientes, enfatizando con ello formas del trabajo de la imagen que una temática como la afrocubana y los procesos transculturales permiten realizar como forma de trabajo visual. De esta manera, la obra bediana se comporta también, y agrega nuevos motivos, iconos y arquetipos que hasta el momento no habían sido abonados a la historia de la plástica cubana con temática afro.

La obra del artista contemporáneo José Bedia es el modo en el que el hecho visual provoca un nuevo estado de las entidades, que se plantean como consecuencia de un hecho artístico. Ante esto, no podemos decir que José Bedia es un “imitador”, tampoco un artista no-occidental, se dice que es un pintor occidental formado en la imagen y el trabajo de la superficie y los cánones occidentales, que utiliza los fragmentos: espacios, técnicas, iconografía, conceptos, secuencias de las culturas no-occidentales en una conformación de la imagen occidental: iconos, motivos, arquetipos. No por ello no suma todas estas contingencias en un enriquecimiento, desde el estilo reconocible de su obra y fundamentalmente su trabajo icónico, a la larga lista de: iconos, motivos y arquetipos de la temática afrocubana y a la propia y mejor entendida labor de las Artes Visuales en Cuba sobre los fundamentos de las prácticas mágico-religiosas caribeñas y continentales de América. Todo lo anterior también es dado por sus prácticas mágico-religiosas, sus participaciones en rituales de diversas culturas americanas, sus estudios sobre manifestaciones artísticas no-occidentales, su ser coleccionista, etc. Bedia es el observador activo y científico al mismo tiempo que crea arte sobre los parámetros de otras disciplinas: Antropología, Etnografía, Arqueología o Historia del Arte. Lo que hace de él un artista ilimitado, creador de un imaginario sistémico. Se dilucida que Bedia parece que no inventa nada y lo inventa todo.



# Referencias



## Referencias

- La Rosa Corzo, G. (2011). *Tatuados Deformaciones étnicas de los cimarrones en Cuba*. La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortíz.
- Cabrera Salort, R. (2015). *Apreciación de las artes visuales (5° ed.)*. (M. E. De la vega García, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Cabrera, L. (2014). *El Monte (Quinta ed.)*. La Habana, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Cabrera, L. E. (2015). *Diccionario de religiones de origen africano en Cuba*. Santiago de Cuba, Cuba: EDITORIAL ORIENTE.
- Cabrera, L. (1979). *Reglas de Congo*. Palo Monte . Miami, Florida, Estados Unidos: PENINSULAR PRINTING, INC.
- Lajo, R., & Surroca, J. (2011). *Léxico de arte (Vol. III)*. Madrid, Madrid, España: AKAL.
- Camnitzer, L. (1988). *Arte Colonial Contemporáneo*. (V. Piñón, Ed.) *Opción* , 239-244.
- Camnitzer, L. (1988). *Arte "primitivo" en le Museo de Arte Moderno de Nueva York*. (V. Piñón, Ed.) *OPCIÓN* (2).
- Camnitzer, L. (1994). *New art of Cuba*. Austin, Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Camnitzer, L., Elso, J. F., & Weiss, R. (2000). *Por America: la obra de Juan Francisco Elso*. Ciudad de Mexico, Mexico: UNAM.
- Cañizares, D. (Ed.). (1986). *Sobre Wifredo Lam. Ponencias de la Conferencia Internacional I Bienal de La Habana*. La Habana, La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Carriazo Ruiz, J. R. (2014). *Los indigenismos en el diccionario crítico etimológico castellano e hispánico de Joan Corrominas y José Antonio Pascual*. *Epos: revista de filología (XXX)*, 147-160.
- Castillo Pascual, O. (2004). *Estremecimientos José Bedia*. Granada, Andalucía, España: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- león, A. (2013). *Introducción al estudio del arte africano*. La Habana, Cuba: UH.
- Civita, V. (Ed.). (1974). *Diccionario de mitología grecorromana*. Sao Paulo, Brasil: Abril.
- Colombres, A. (2014). *Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación (2ª ed.)*. La Habana, La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Colombres, A. (2014). *Teoría Transcultural del Arte Hacia un pensamiento visual independiente*. DF, México: CONACULTA.
- CONACULTA, INBA, MUSEO MURAL DIEGO RIVERA. (2013). *El verbo es conjugar Arte Moderno Latinoamericano*. Ciudad de México, México: CONACULTA, INBA, MUSEO MURAL DIEGO RIVERA.
- Contreras, P. (2011). *Carteles Olvidados*. (I. M. Pérez, Ed.) *Arte Cubano Revista de Artes Visuales (1)*, 36-45.
- LLorens Alicea, I. I. (2003). *Sincretismo Religioso: Pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico*. Madrid, Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de geografía e historia. Departamento de Historia de América II (Antropología de América).
- Lorente, J.-P. (2005). *Historia de la crítica del arte. Textos escogidos y comentarios*. Zaragoza, España: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lorenzano, C. (2014). *Estructura y métodos de la ciencia. Escritos actuales de epistemología*. Buenos Aires, Argentina: César Lorenzano.
- Los Nabis Profetas de la Modernidad. (Marzo-Abril de 2007). *Los Nabis Profetas de la Modernidad* . La Coruña, España: Caixa Nova. Ayuntamiento de La Coruña.
- Lotman, I. M. (1996). *La Semiosfera*. (D. Navarro, Trad.) Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Croce, M. (2016). *La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador*. *Literatura, teoría, crítica* , 18 (1), 99-120.
- Cultos Afrocubanos [Película]*. La Habana, Cuba.



- López Núñez, O. (S/F). Arte en la Colonia. En R. Cobas Amate, & S. Maldonado (Ed.), *Guía de Arte Cubano*. La Habana, Cuba: Museo de Bellas Artes.
- López Rodríguez, A., Rossi, C., & Flores, T. (2013). El verbo es conjugar Arte Moderno Latinoamericano. (M. T. González Pineda, Ed.) *DF, DF, México: CONACULTA, INBA, MUSEO MURAL DIEGO RIVERA*.
- López, I. H. (2012). Ana Mendieta, treinta años después: al rescate de la memoria. *La Gaceta de Cuba* (3), 30-37.
- Acha, J. (2006). Los conceptos esenciales de las artes plásticas (2º ed.). México, México: Ediciones Coyoacán.
- Aguilar Bedoza, C. (Febrero de 2014). Iconografía e iconología: tránsito de la descripción a la significación en ciencias sociales. *Arquetipo*.
- Aguilar, D. J. (2011). Yo vengo de mí mismo y yo me encuentro siempre en lo más profundo de mí. (I. M. Pérez, Ed.) *Arte Cubano Revista de Artes Visuales* (1), 56-61.
- Arce Burguera, A., & Ferrer Castro, A. (2016). El mundo de los orishas (sexta ed.). Panamá: Aurelia Colección Iroko.
- Arce Burguera, A., & Ferrer Castro, A. (2016). El mundo de los orishas (5ª edición ed.). (C. Acevedo Pérez, Ed.) *Ciudad de Panamá, Panamá, Panamá: Ediciones Aurelia Colección Iroko*.
- Arrom, J. J. (1975). Mitología y arte prehispánico de las Antillas. México, D.F, México, D.F, México: Siglo XXI Editores S.A.
- Arte en el África Negra. (S/F). SCALA.
- Aviña Cerecer, G., & Wiesheu, W. (2009). Construyendo cosmologías: conciencia y práctica. México, México, México: promeP.
- Bürger, P. (1997). Teoría de la Vanguardia. Barcelona, España: Península.
- Balbuena Gutiérrez, B. (2003). Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha. La Habana, Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Bargna, I. (2000). Arte Africano. Madrid, España: LIBSA.
- Bargna, I. (2000). Arte Africano. Madrid, España: LIBSA.
- Barnet, M. (2016). Revelación Ancestral. En Ever Fonseca. La Habana, La Habana, Cuba: ArteCubano Ediciones.
- Bell, D. (1994). Las contradicciones culturales del capitalismo. México: Alianza Editorial.
- Bedia, J. (2008). Crónicas de guerra, amor y visiones místicas (dibujos de Kiowas, Arapahoes y Cheyennes de 1882). Buenos Aires, Argentina: arte al día Ediciones.
- Bedia, J. (12 de julio de 2012). El arte contemporáneo es una especie de ente lequía que no se posa en la realidad. Exposición "Transcultural Pilgrim: three decades of work by José Bedia". (D. Matos, Entrevistador)
- Benítez Fleites, A. E., & Moreno García, J. F. (2006). Los Pueblos de África. Madrid, España: EDIMAT.
- Benjamin, W. (1989). Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Berger, J. (2000). Modos de ver (2º ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Berger, Sebastiaan; Winkler, Andreas. (2012). Cuba Arte Contemporáneo. Cuba Arte Contemporáneo. (A. W. Sebastiaan A.C. Berger, Ed., & N. S. Olimpia Sigarroat, Trad.) Gran Bretaña: CEIBA Y TURNER.
- Birbragher, F. (2004). José Bedia: Reflexiones sobre contemporaneidad y legitimación. En O. Pascual Castillo, Estremecimientos José Bedia. Granada, Andalucía, España: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Bolufé, O. M. (2007). Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996. Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Burroughs S., W. (2005). The Electronic Revolution. ubuclassics.
- Davidson, B. (1974). REINOS AFRICANOS. Estados Unidos: TIME LIFE.
- De la Torriente, L. (1954). Estudio de las Artes Plásticas en Cuba. La Habana, La Habana, Cuba: Ucar García.
- De las Casas, B. (10 de 2 de 1986). Historia de las Indias. Historia de las Indias, I. (A. Saint-Lu, Ed.) Biblioteca Ayacucho.



- De Juan, A. (s.f.). El negro en la pintura cubana del siglo XIX. Recuperado el 10 de julio de 2016, de [www.revistadelauniversidad.unam.mx](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx).
- De Juan, A. (2014). Presencia afrocaribeña en la pintura cubana moderna. *América sin nombre* (19), 166-170.
- De Oraá, P. (Ed.). (1987). *Abela. Dibujos de Eduardo Abela*. Ciudad de La Habana, Ciudad de la Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- De Soto y Sagarra, L. (2013). *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*. La Habana, La Habana, Cuba: Facultad de Artes y Letras. Universidad de la Habana.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Diccionario de la mitología mundial (6° ed.). (2005). Madrid, DF, Buenos Aires, San Juan, Santiago, España, México, Argentina, Puerto Rico, Chile: EDAF.
- Díaz Fabelo, T. (1988). *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba*. Santiago de Cuba, Cuba: Universidad de Alcalá y Casa del Caribe. Colección Africanía.
- Diez, D. (Ed.). (1977). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, La Habana, Cuba: Serie Valoración Múltiple. Casa de las Américas.
- Dupouy, W. (1952). *La teoría de la H. Venezuela encrucijada de las influencias culturales pre-colombinas*. Caracas, Venezuela: Tierra Firme.
- El verbo es conjugar Arte Moderno Latinoamericano. (2013). México D.F, México: CONACULTA INBA Museo Mural Diego Rivera.
- Eliade, M. (2012). *Lo sagrado y lo profano* (7ª ed.). Barcelona, España: Paidós Orientalia.
- Elkins, J. (2010). *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press.
- Escobar, G. V. (2009). *Diccionario de Bantuisismos en el español de Cuba*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Espinosa, F. (2011). *Ifá y la creación*. La Habana, La Habana, Cuba: José Martí.
- Estenez Cosme, L. (2016). *Voces Negras desde la plantación esclavista*. (A. Gutiérrez Rivera, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Estrada, A. V. (2004). *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?* La Habana, La Habana, Cuba: Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.
- Florescano, E. (2001). *Memoria Mexicana*. Ciudad de México, México: FCE.
- Farris Thompson, R. (2002). *Siluestas Sagradas*. En O. Pascual Castillo, *Estremecimientos*. Granada, Andalucía, España: Anel Gráfica Editorial, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Domus Artium 2002, Instituto de América/Centro Damián Bayón.
- Farris Thompson, R. (2004). *Siluetas Sagradas*. En O. Pascual Castillo, *Estremecimientos* José Bedia. Granada, Andalucía, España: Junta de Extremadura. Consejería de Cultura, la Fundación Salamanca, el Excmo. Ayuntamiento de Salamanca, el Excmo. Ayuntamiento de Santa Fe, la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía de Granada, y el Área de Cultura de la Diputación de Granada.
- Fernández Arenas, J. (1986). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. España: ANTHROPOS. Editorial del Hombre.
- Fernández Martínez, M. (2012). *A la sombra del árbol tutelar* (2ª ed.). La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Fernández, J. (1990). *Estética del Arte Mexicano*. Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Figarola, J. J. (2009). *La brujería cubana: El Palo Monte Aproximación al pensamiento abstracto de la cubanía*. (A. Suárez, Ed.) Santiago de Cuba, Santiago de Cuba, Cuba: EDITORIAL ORIENTE.
- Figarola, J. J. (2012). *Cuba la gran nganga algunas prácticas de la brujería*. La Habana, Cuba: José Martí.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: AKAL.



- Foster, Hal. (1989). J. Habermas, J. Braudillard, E. Said, F. Jameson y otros. La Posmodernidad. Barcelona, España: KAIRÓS.
- Foucault, M. (2015). Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas (3<sup>o</sup> edición ed.). (E. C. Frost, Trad.) Ciudad de México, Ciudad de México, México: siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (2015). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. DF, DF, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1997). Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte (4<sup>o</sup> edición ed.). (F. Monge, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: ANAGRAMA.
- Fouchet, M.-P. (1984). Wilfredo Lam. (P. Gimferrer, Trad.) Barcelona: POLIGRAFA.
- Gallo, J. S. (1987). Palmas Reales en el Sena. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- García Arévalo, M. A. (2019). Los Taínos. Arte y Sociedad. Santo Domingo, Santo Domingo, República Dominicana: Banco Popular Dominicano.
- García de la fuente, J. (2001). El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana. *Gazeta de Antropología* (17).
- García Goico, O. (2003). Nemotecnia y mito: posibles mitemas en el arte rupestre antillano precolombino. En 5to. Encuentro de Investigadores de arqueología y etnohistoria (págs. 52-75). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Gates, H. L. (2012). En busca de nuestras raíces. De como 19 extraordinarios afroamericanos rescataron su pasado. (P. Sa Leal, Ed., A. Fernández Santana, A. Oliveros Cubela, & M. L. Martínez Casalla, Trads.) La Habana, La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Geertz, C. (2003). La interpretación de la cultura. Barcelona, España: gedisa editorial.
- Gilij, F. S. (1955). (1782) Ensayo de Historia Americana o sea historia natural civil e sacra de los reinos de las provincias españoles de Tierra Firma en la América Meridional (Vols. I, II, III Y IV). (M. G. Traducido por Romero, & C. Bruscantini, Edits.) Bogotá, Colombia: Biblioteca de Historia Nacional .
- Giménez, G. (2007). Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. México: CONACULTA y ICOCULT.
- Gombrich, E. (1982). La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid, Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Gombrich, E. H. (2009). La Historia del Arte (Decimosexta ed.). (R. S. Torroella, Trad.) Londres, Inglaterra: PHAIDON.
- Gombrich, E. H. (2009). Historia del Arte . Londres, Inglaterra: PHAIDON.
- González Molina, E., & Rojas Bello, S. (2008). La africanía en las parrandas remedianas. La Habana, Cuba: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Greenberg, C. (1958). Arte Moderno. El Arte Moderno .
- Guanche, J. C. (2015). Diccionario Etnográfico. Los pueblos del Caribe Insular y de México-Centroamérica (Vol. 1). La Habana, La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Guanche, J. (2011). Léxico Intercultural sobre religiones afroamericanas. La Habana, Cuba: Ediciones Adagio.
- Guanche, J. (2011). Léxico Intercultural sobre religiones afroamericanas. La Habana, La Habana, Cuba: Adagio.
- Guanche, J. (2011). Africanía y etnicidad en Cuba. Los componentes africanos y sus múltiples denominaciones. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Guanche, J. (2016). El estigma del discurso colonial. *Espacio Laical* (3-4).
- Guanche, J. (2016). Iconografía de africanos y descendientes en Cuba. Estudio, catálogo e imágenes. La Habana, La Habana, Cuba: Editorial de ciencias sociales.
- Guanche, J. (2013). Prólogo a la primera edición. En A. León, & Y. Barceló (Ed.), *Introducción al estudio del arte africano* (2<sup>o</sup> edición ed.). La Habana, La Habana, Cuba: Universidad de la Habana. UH.
- Guarch Delmonte, J. M., & Querejeta Barceló, A. (1992). Mitología aborigen de Cuba. Deidades y personajes. La Habana, La Habana, Cuba: Publicigraf.
- Guarch, J. M. (1978). El Taíno en Cuba. Ensayo de construcción etno-histórico. La Habana, La Habana, Cuba: Academia de ciencias de Cuba. Instituto de ciencias sociales.



- Guerrero Ruíz, P., Pastor Pastor, B., & Depestre Catony, L. (2002). Glosario popular cubano (estudio de cubanismos actuales). *Lenguaje y Textos. revista de la sociedad española de la lengua y la literatura (SEDLL)* (20), 139-160.
- Gómez Nieves, R. (2013). *Pataquines y Fundamentos de IFÁ*. La Habana, La Habana, Cuba: Ediciones Cubanas Artex.
- González, M. I. (2010). José Bedia: las fauces del inconsciente. *Semiótica, antropología y arte*. Recuperado el 3 de julio de 2016, de *Antropología. Boletín oficial del Instituto de Antropología e Historia*: <http://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2788/2689>
- Gutiérrez Pérez, J. A., & Flores Váldez, O. (2006). René Portocarrero. (Y. In-dart, Trad.) La Habana, La Habana, Cuba: José Martí.
- Gutiérrez, B. B. (2003). *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*. La Habana, Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello.
- Harrison, Charles; Wood, Paul. (1999). *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. USA: Blackwell Oxford UK and Cambridge USA.
- Hernández, O. (2007). Introducción a una cosmografía. En O. Pascual Castillo, & O. Pascual Castillo (Ed.), José Bedia obra, 1978-2006. España: Galería Ramis Basquet.
- Hernández, O. (2010). *Without Mask. Contemporary AFRO-CUBAN ART*. La Habana, Londres y Johannesburgo, Cuba, Inglaterra, Sudáfrica: The von Christierson Collection Exhibition et book.
- Hess, W. (1994). *Documentos para la comprensión del Arte Moderno*. (D. Rahn, Ed.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Ibáñez, Y. (2012). Título a escoger (Autobiografía). *Unión Revista de Literatura y Arte* (74), 80-89.
- Iniesta, F. (2010). *El pensamiento tradicional africano. Regreso al planeta negro* (Vol. 1). Madrid, Madrid, España: Los libros de la catarata.
- Izquierdo González, M. (2010). José Bedia: las fauces del inconsciente. *Semiótica, antropología y arte*. Recuperado el 3 de julio de 2016, de *Antropología. Boletín oficial del Instituto de Antropología e Historia*: <http://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2788/2689>
- Jiménez Moreno, C. (2015). José Bedia. Una lectura teológica. *Ensayo. Análisis y teoría del arte* (29), 21-40.
- Jiménez Moreno, C. (2015). José Bedia. Una lectura teológica. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XIX (29), 21-40.
- Jiménez, C. (2011). José Bedia: nomadismos. *ARTECONTEXTO. Revista digital de cultura y arte contemporáneo* (31), 108-111.
- Jiménez, A. N. (1982). *Wifredo Lam*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- José, B. (2008). *Crónicas de guerra, amor y visiones místicas (dibujos de Kiowas, Arapahoes y Cheyenes de 1882)* (1ª edición ed.). (C. Lichtschein, Ed.) Buenos Aires, Argentina: Arte al Día Ediciones.
- Juan, A. d. (1978). *Pintura Cubana: Temas y variaciones*. La Habana, Cuba: UNEAC.
- Kottak, C. P. (S/F). *Antropología una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana* (6ª ed.). Mc Graw Hill.
- Krauss, R. E. (2015). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (A. G. Cedillo, Trad.) Madrid, España: ALIANZA FORMA.
- Maldonado, S. (Ed.). (s.f.). *Guía de Arte Cubano. Catálogo*. (R. C. Amate, Re-copilador) La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mansour, Mónica. (2011). *Identidades Poesía negra en América Antología* (Yoel Manuel L. Vázquez ed.). La Habana, La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Marinello, J. (1929-1962). *Notas sobre la Revista de Avance. Índice de Revistas Cubanas. Revista de Avance*, Tomo II (40), 11.
- Martí, J. (1893). *Ensayo "Mi Raza"*. Cuba.



- Martínez Heredia, F. (2012). La afrodescendencia en América Latina y el Caribe. *La Gaceta de Cuba* (3), 5-13.
- Martínez, M. F. (2012). *A la sombra del árbol tutelar* (2ª ed.). La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Martínez-Ruiz, B. (2012). *Escritura gráfica Congo y otras narrativas del signo*. Ciudad de México, Ciudad de México, México: El colegio de México. Centro de estudios de Asia y África.
- Medina, C. (2007). José Bedia: brevísimas relación de la destrucción de las indias. En O. Pascual Castillo, & O. Pascual Castillo (Ed.), *José Bedia obras, 1978-2006*. España: Galería Ramis Basquet Turner.
- Megenney, W. W. (2008). <http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v3n10-pdf/51-63.pdf>. Supervivencia del Bantú en la lengua mayombe en Cuba. (U. d. California, Ed.) Riverside, California, Estados Unidos.
- Menéndez, L. (2013). De ida y vuelta. En A. León, & Y. Barceló (Ed.), *Introducción al estudio del Arte Africano* (2ª edición ed.). La Habana, La Habana, Cuba: UH.
- Meza Carpio, E. (2016). Transformación del concepto de la identidad en el discurso crítico. En O. M. Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* (Vol. I, págs. 37-48). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Molina, E. G. (2008). *La africanía en las parrandas remedianas*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- monte, W. L. (11 de julio de 2013). *SusetSanchez\_Blog*. Obtenido de *Susetsanchez\_Blog* Algunas cosas que me preocupan y me ocupan: <https://susetsanchez.wordpress.com>
- Montiel, L. M. (2008). *Áfricanos en América*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Moreno Fragnals, M. (1974). *Aportes culturales y deculturación. África en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Mosquera, G. (1994). *La apropiación afroamericana del modernismo: Wifredo Lam. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte.* , 2, 535-542.
- Mosquera, G. (Marzo de 1984). *Persistencia del uso. Persistencia del uso: José Bedia, instalaciones y dibujos* . La Habana, La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mosquera, G. (1984). *Persistencia del uso: José Bedia*. La Habana, La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mosquera, G. (2016). *Transculturación. Lápiz*. *Revista internacional de arte* (Extra), 291-293.
- Núñez Jimenéz, A. (1982). *Wifredo Lam*. Ciudad de la Habana, Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Natalia, B., López, M., & Del Río, N. (2016). *Santa Bárbara Changó ¿sincretismo religioso?* (2º ed.). (M. Argüelles Mauri, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: José Martí. Colección Fe.
- Neyt, F. (2015). *Río Congo*. Bruselas y París, Bélgica y Francia: Museo del Quai Branly, París-Fonds Mercator, Bruselas.
- Olivares, R. (Ed.). (2001). *Artistas Latinoamericanos 100 Latin American Artist*. (D. E. Cowan, Trad.) Madrid, España: EXIT Publicaciones.
- Obenga, T. (1988). *La cuenca congoleña. Hombres y estructuras*. La Habana, La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Oropeza, R. P. (2010). *Hermenéutica. Símbolo y Conjetura*. La Habana, La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Ortiz, F. (2008). *La virgen de la Caridad del Cobre Historia y etnografía*. La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortiz.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar*. La Habana, La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Cultura.
- Ortiz, F. (1982). *Los negros esclavos*. La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Ortiz, F. (2005). *El Huracán su mitología y sus símbolos* (Tercera ed.). México D.F, México: FCE.
- Ortiz, F. (2015). *Epifanía de la mulatez. Historia y poesía*. (M. Silva, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Fundación Fernando Ortiz.
- Ortiz, F. (1924). *Glosario de Afronegrismos*. La Habana, La Habana, Cuba: Imprenta "Siglo XX".



- Ortiz, F. (1982). Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI.
- Ortiz, F. (1993). Wifredo Lam y su obra. (N. S. Suárez, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Publicigraf. Colección Raíces.
- Ortiz, F. (1950). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. En A. Núñez Jiménez, & E. Toribio (Ed.), Wifredo Lam (págs. 11-37). Ciudad de la Habana, Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Pané, F. R. Relación acerca de las antigüedades de los indios, nueva visión con notas, mapas y apéndices (Vol. 3era ed.). México, D.F, México, D.F, México: Siglo XXI. Colección América Nuestra n.d.
- Panofsky, E. (1979). El significado de las artes visuales. Madrid, España: ALIANZA.
- Panofsky, E. (1998). Estudios sobre Iconología. Madrid, España: Alianza.
- Pascual Castillo, O. K. (2004). Estremecimientos. José Bedia. Estremecimientos . España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social.
- Pascual Castillo, Omar. (2007). José Bedia obra, 1978-2006. (O. Pascual Castillo, Ed.) España: Galería Ramis Basquet Turner.
- Perea, J. A., & Perea, S. (1941). Glosario etimológico Taíno-Español: histórico y etnográfico. Mayaguez, Puerto Rico: Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico.
- Pereira, M. d. (2016). Arte Contemporáneo en el Caribe Hispanoinsular. En O. M. Rodríguez Bolufé, Estudios de arte latinoamericano y caribeño (Vol. I, págs. 69-86). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Pereyra, E. (18 de Diciembre de 2018). Diario Libre. (D. Libre, Productor) Recuperado el Agosto de 2020, de [diariolibre.com](http://diariolibre.com): [diariolibre.com/actualidad/vinculan-el-arte-de-los-tainos-con-la-cultura-maya-e-inca](http://diariolibre.com/actualidad/vinculan-el-arte-de-los-tainos-con-la-cultura-maya-e-inca)
- Pérez Pérez, Isabel María. (2013). Ever Fonseca. Evocación Lírica. Evocación Lírica. Exposición antológica. Ever Fonseca. Premio Nacional de Artes Plásticas 2012 . Cuba: ArteCubano Ediciones.
- Pérez, Isabel María. (2014). Concurso Nacional de Colografía. Belkis Ayón. (A. Caceres Ibarra, Ed.) Ediciones Caribe.
- Picton, J. (2006). Artes y Civilizaciones Orígenes África América Asia Ocea-  
nia. (J. Sureda, Ed.) España: Lunwerg Editores y jaca Book Spa.
- Pi Joan, J. (1955). SUMMA ARTIS. Historia General del Arte (Tercera ed., Vol. XIII). Madrid, España: ESPASA-CALPE, S.A.
- Pinochet Cobos, C. (2016). En torno a la relación del arte y la antropología en América Latina. En O. M. Rodríguez Bolufé, Estudios de arte latinoamericano y caribeño (Vol. I). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Pinochet Cobos, C. (2016). En torno a la relación del arte y la antropología en América Latina. En O. M. Bolufé, Estudios de arte latinoamericano y caribeño (Vol. I, págs. 89-101). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Piñera, V. (2012). La pintura de Portocarrero. Unión Revista de Literatura y Arte (74), 46-53.
- Pollack.Eltz, A. (2008). Estudios Antropológicos de ayer y hoy. Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- Pollack-Eltz. (2008). Estudios Antropológicos de ayer y hoy. Caracas, Venezuela: Universidad Autónoma de Venezuela.
- Pollack-Eltz, A. (1988). El culto de los gemelos en África Occidental y en las Américas. Del Caribe , 12 (12).
- Pogolotti, G. (1986). Materia y Memoria. En D. Cañizares (Ed.), Sobre Wifredo Lam. La Habana, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Pogolotti, G., Medina, A., López Oliva, M., Esteban, C., Stokes Sims, L., De Juan, A., y otros. (23, 24 y 25 de Mayo de 1986). Sobre Wifredo Lam. Ponencias de la Conferencia Internacional I Biental de La Habana , Dulcila Cañizares. La Habana, Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.



- Power, K. (2004). José Bedia: aprender, vivir y sentir entre culturas. En O. Pascual Castillo, Estremecimientos José Bedia. Granada, Andalucía, España: Junta de Extremadura. Consejería de Cultura, la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, el Excmo. Ayuntamiento de Salamanca, el Excmo. Ayuntamiento de Santa Fe, la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía de Granada, y el Área de Cultura de la Diputación de Granada. elegación Provincial de Cultura.
- Power, K. (2007). José Bedia: una práctica de campo en el alma humana. En O. Pascual Castillo, & O. Pascual Castillo (Ed.), José Bedia obra, 1978-2006. España: Galería Ramis Basquet Turner.
- Power, K. (1996). Todos tenemos nuestros problemas. (F. Jarauta, Ed.) Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo (12).
- Prada Oropeza, R. (2010). Hermenéutica. Símbolo y conjetura. (I. F. López, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Arte y Literatura. Colección Argos.
- Preston Blier, S. (2011). Las artes de los reinos de África. (A. Momplet Chico, Trad.) Madrid, España: AKAL.
- Quiñones, T. (2016). Asere Núncue Itiá Ecobio Enyene Abacua. Algunos documentos y apuntes para una historia de las hermandades abacua de la ciudad de La Habana (2º ed.). (V. Lechuga, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: José Martí. Colección Fe.
- Rabadán, M. E. (2008). José Bedia. Phoenix, Arizona, USA: Bentley Gallery Bentley Projects.
- Ramírez Cabrera, L. E. (2015). Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Ramírez Cabrera, L. E. (2015). Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba. Santiago de Cuba, Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Ramírez Romero, E. (1994). Arquitectura religiosa en Morelia. Morelia, Michoacán, México: Instituto Michoacano de Cultura.
- Ramírez, B. R. (2013). Lo sociocultural un trabajo independiente. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Ramos Venereo, Z. (1991). La música en las festividades de origen haitiano en Cuba. Anales del Caribe , 11 (11).
- Rigol, J. (1982). Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes a 1927). La Habana, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Rodríguez Bolufé, Olga Ma. (2016). Estudios de arte latinoamericano y caribeño (Vol. I). México, México, México: Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2007). Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996. Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2011). Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950) Momentos claves de una historia. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Reyes, A. (2007). Los nombres de Santo en la Regla de Ocha. Del Caribe (51).
- Rodríguez Reyes, A. (1997). El entorno y la santería cubana. Del Caribe (27).
- Rodríguez, E. J. (2011). Haití y la transculturalidad literaria. La Habana, La Habana, Cuba: Arte y Literatura Colección Argos.
- Rodríguez, J. E. (2001). Acriollamiento y discurso escrito/oral caribeño. (R. Acosta, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Rojas Hernández, Belkis; Rodríguez Ramirez, Luis Amaury. (2013). Lo sociocultural un trabajo pendiente. (P. Sa Leal, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Rojas, P. (1963). Historia general del arte mexicano. Época colonial. México-Argentina: HERMES.
- Romay, Z. (2012). Mito, sociedad y racialidad en Cuba. La Gaceta de Cuba (3), 14-17.
- Rosa Olivares y Asociados, S.L. (2001). Artistas Latinoamericanos 100 Latin American Artist. (R. Olivares, Ed.) Madrid, España: EXIT Publicaciones.
- Ruiz Limón, R. (2006). Historia y evolución del pensamiento científico. México.
- Sánchez Sánchez, S. (11 de 7 de 2013). SusetSanchez-Blog . Recuperado el 7 de 5 de 2017, de Algunas cosas que me preocupan y me ocupan: <http://susetsanchez.wordpress.com>



- Sánchez Vázquez, A. (2007). *Invitación a la Estética*. México: De Bolsillo.
- Sánchez, J. (1996). *Carlos Enríquez*. La Habana, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Sánchez, O., & Bedia, J. (1990). *Bedia, José Bedia. Catálogo de su obra en la Bienal de Venecia*. Venecia, Italia.
- Sainz de la Peña Palenque, A. (1989). *Las artes plásticas en el Barroco*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Sebastian A.C. Berger, Andreas Winkler. (2012). *Cuba Arte Contemporáneo*. Cuba Arte Contemporáneo. (A. W. Sebastian A.C. Berger, Ed., & N. S. Olimpia Sigarroat, Trad.) Gran Bretaña: CEIBA Y TURNER.
- Segreó Ricardo, R. (2016). *La iglesia en los orígenes de la cultura cubana*. La Habana, La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.
- Seoane Gallo, J. (1987). *Palmas Reales en el Sena*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Stevens-Arroyo, A. M. (1993-94). *Praxis y Persistencia de la religión taína*. *Anales del Caribe*, 13 (13).
- Sureda, Joan. (2006). *Artes y Civilizaciones. Orígenes. África. América. Asia. Oceanía*. Barcelona, Cataluña, España: Lunwerg Editores.
- Terry, D. R. (2011). *Afrocubanas historia, pensamiento y prácticas culturales*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Thomas Mitchell, W. J. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, Illinois, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Thomas Mitchell, W. J. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, Illinois, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Thuiller, J. (2006). *Teoría General de la Historia del Arte (Segunda ed.)*. Ciudad de México, México: FCE.
- Torres Etayo, D. (2006). *Táinos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro*. (J. M. Sánchez, Ed.) DF, DF, México: Editorial Asesor Pedagógico.
- Tuma Matamoros, C. (S/F). *Arte Contemporáneo (1960-1970)*. En R. Cobas Amate, & S. Maldonado (Ed.), *Guía de arte contemporáneo*. La Habana, La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Urrutia E, G. (2007). *Cuba, el arte y el negro*. (M. Poumier, Ed.) Santa cruz de tenerife, Espana: Ediciones Idea.
- Váldez Acosta, G., & Leyva Escobar, M. (2009). *Diccionario de Bantuismos en el español de Cuba*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Váldez Bernal, S. O. (2015). *La hispanización de América y la americanización de la lengua española (2º ed.)*. (S. Arteaga Santos, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: UH. Dirección de publicaciones académicas Universidad de la Habana.
- Vázquez Díaz, R. (S/F). *Surgimiento del Arte Moderno: 1927-1938*. En C. A. Roberto, & S. Maldonado (Ed.), *Guía de Arte Cubano*. La Habana, La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Vázquez Díaz, R. Victor Manuel García. En S. Maldonado (Ed.), *Guía Arte Cubano*. Habana, Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Vázquez, A. S. (2015). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas (3º edición ed.)*. Ciudad de México, México: FCE.
- Valdés Acosta, G., & Escobar Leyva, M. (2009). *Diccionario de Bantuismos en el español de Cuba*. La Habana, La Habana, Cuba: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Valdés Bernal, S. (2007). *Lengua nacional e identidad cultural del cubano*. La Habana, Cuba: EDITORIAL FÉLIX VARELA.
- Valdés Bernal, S. (2016). *Lenguas africanas y el español de América*. (P. S. Leal, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Vera Estrada, A. (2004). *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?* La Habana, Cuba: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Villalobos Herrera, Á. (2011). *Sincretismo y Arte Contemporáneo Latinoamericano*. DF, México: Universidad Autónoma de México.
- Villalobos Herrera, Á., & Ortega Salgado, C. (2012). *Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturalidad en el arte*. *Ra Ximhai*, 8 (3), 33-47.



- Villegas Estrada, I. (8 de 10 de 2017). Sistema de adivinación Ifá y los gemelos. (M. T. Carmenate, Entrevistador) La Habana, La Habana, Cuba.
- Wang, G., & Yueh-yu yeh, E. (2005). Historia de dos películas. Globalización e hibridación en la producción cultural. *Revista de Occidente* (286).
- Westheim, P. (1991). Ideas Fundamentales del Arte prehispánico en México. Ciudad de México, Ciudad de México, México: Ediciones ERA.
- Wiesheu, G. A. (2009). Construyendo cosmologías: conciencia y práctica. DF, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Wood Pujols, Y. (2015). El negro en el arte pictórico vanguardista cubano. En D. G. Ronda, & D. G. Ronda (Ed.), *Presencia negra en la cultura cubana* (págs. 281-291). La Habana, La Habana, Cuba: Sensemayá.
- Wood, Y. (1989). De la plástica cubana y caribeña. La Habana, La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana, Cuba: UH.
- Zabaleta, I. (2005). *Religiones y Cultos Sincretismo religioso y los cultos animistas. La santería, el vudú*. Madrid, España: EDIMAT Libros.
- Zayas, R. A. (2016). *Abakuá (de)codificación de un símbolo (Segunda ed.)*. Ciudad de Panamá, Panamá: Aurelia colección iroko.  
[https://www.academia.edu/15423369/John\\_Ruskin\\_y\\_la\\_cr%C3%ADtica\\_de\\_arte](https://www.academia.edu/15423369/John_Ruskin_y_la_cr%C3%ADtica_de_arte). Revisado el día 9 de marzo de 2019.



# Anexos



## Anexos

### 1. Tabla (2) sobre aportes de motivos, iconos y arquetipos a la temática afrocubana detectados en la obra de José Bedia.

TEMÁTICA AFROCUBANA	ARTES VISUALES CUBANAS	LA OBRA DE JOSÉ BEDIA
<b>MOTIVOS (elementos constantes atribuidos a la temática)</b>	Caña Tabaco Orichas Grañas Palmas Diablitos Machetes Carneros Plantas tropicales Ceiba Barcos Canoa Tambores Velas Hachas Piedras Herraduras Tijeras Cuchillos Cazuelas o vasijas Majás Ruedas Gallos Lodo Agua Polvo Arena Elementos metálicos Peces Altares Caracoles Collares Cuernos	Marabú Tabaco Orichas Deidades Grañas Árboles Machetes Pájaros Martillos Montañas Barcos Canoa Mares Banderas Bohíos Vasijas Cuernos Tierra Madera Fibras Tela Isla Tijera



<p><b>ICONOS (elementos reconocibles, recurrentes y simbólicos)</b></p>	<p>Orichas, santos y vírgenes (humanizados, atributos o conceptos) Güijes Grafías Íreme o diablito Náfigos</p>	<p>Ndoki Flechas Virgola Números Jimaguas, gemelos o Ibeyis Nkisi Nganga Figura antropomorfa (personaje desnudo con nariz en distintas situaciones) Venados Espirales Caballos Perros Tortugas Arco y flecha Estrellas Coyotes Pipas humeantes Firmas Orichas Deidades americanas</p>
<p><b>ARQUETIPOS (posibilidades de representación)</b></p>	<p>Senos/frutas, glúteos parados=lo femenino Atributos de Orichas=sustitución o literalidad (dos cazuelas por Ibeyis Yemayá/azul, Ochún/amarillo) Máscaras =lo andrógino, ritual Onomatopeyas=la oralidad Sonidos=ritual Olores y texturas=lo animista Representaciones duales=patakies, cosmogonías, pensamientos, literatura popular, lo racial, la identidad, el mito Grafías Ekeniyó=sociedad secreta Abakuá Patipembas=Palo Mayombe Signos sobre arena y otras superficies=Sistema de adivinación Ifá o Santería.</p>	<p>Sombras/reflejos=espíritus, antepasados, muertos, Mpungos Elementos teriantrópicos= simbiosis animal, paisaje o cosa/ser humano Representaciones duales=cosmogonías, pensamientos, moralidad, vivencias, gemelidad, americanidad Orichas (Elegua)= <i>Trickster</i> Mapas o croquis= pictografías, ideografías (Patipembas, Gurunfinda, firmas, gráficos, signos) Letra cursiva o palmer = lo didáctico o lo pedagógico Lenguaje verbal = transculturación (mambos, patakies, lengua popular, cubanismos, otros idiomas) Virgola= palabra Orichas o vírgenes=atributos (conexión y sustitución)</p>



## 2. Trabajo de campo en La Habana, Cuba



Instituto Cubano de Antropología

La Habana, 2 de mayo de 2017

MHA. María Teresa Acosta Carmenté,  
Doctoranda en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC)  
México

Estimada María Teresa:

Con el objetivo de ampliar y actualizar fuentes escritas y orales relacionadas con su Tesis Doc en proceso, le invito a una estancia en La Habana del 1 al 30 de octubre de 2017.

Sus principales actividades deben ser:

- Participación en el evento internacional sobre trabajo comunitario que organizan la Co Permanente de la Unión de Escritores y Artistas y el CIERIC, que incluye artes plásticas
- Visita de trabajo a la Universidad de Las Artes (Dpto. de Artes Plásticas).
- Visita a la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.
- Visita a la Biblioteca Nacional José Martí. (Sala de Arte)
- Visita a la Biblioteca Central de la Universidad de La Habana.
- Visita a la Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País (Instituto de Liter Lingüística).
- Visita al Centro Wifredo Lam.
- Visita al Museo Nacional de Bellas Artes (Edificio de Arte Cubano y su cen información).
- Consulta personal sobre el tema de su tesis.

Espero que su visita sea muy fructífera y contribuya a su exitosa culminación

Cordialmente,

INSTITUTO CUBANO  
DE ANTROPOLOGÍA



Prof. Dr. Jesús Guanche  
Investigador Titular

Referencias:

e-mail: [jgvancho@cubarte.cult.cu](mailto:jgvancho@cubarte.cult.cu)

<http://www.cuba.cu/ciencia/acc/dirgobingles.htm>

<http://www.redciencia.cu/ciencia/cu/canales/acc/>

<http://www.filosofia.cu/site/filosofia.php?id=104&r=%2Fsite%2Ffilosofos.php>

<http://www.unesc.org/cu/>

<http://www.ach.ohc.cu/index.php/La-Academia/Miembros/Academicos-de-Numero/Jesus-Gu>

Pérez

[https://www.ecured.cu/Jesus\\_Guanche](https://www.ecured.cu/Jesus_Guanche)

Calle Amargura no. 203, entre Habana y Aguiar, Habana Vieja, La Habana, Cuba.



### 3. Trabajo de campo en la ciudad de Miami, Florida, Estados Unidos.

12/06/18 10:04 a.m.

**M** Gmail mayte.acosta <acostadelarte@gmail.com>

---

**De Jose Bedia: Carta de invitacion para Mayte Acosta**  
2 mensajes

---

**Jose Bedia** <jbedia@gmail.com> Mon, Jun 11, 2018 at 3:59 PM  
To: mayte.acosta <acostadelarte@gmail.com>

Hola Mayte,

Espero que todo este bien contigo. Aquí como prometido te mando como attachment la carta de invitacion de mi padre para tus tramites.

Dejanos saber cualquier otra cosa que necesites y mandanos "updates" de como van las cosas con lo de la visa.

Saludos,

Jose Bedia Jr.

2018-06-08 11:42 GMT-04:00 mayte.acosta <acostadelarte@gmail.com>:  
Buenos días. Hago reenvío de la comunicación con mi directora de tesis y documentos que son parte de la solicitud de la movilidad. Con relación a la carta que comentábamos el día de ayer, los puntos importantes serían:

Lugar y Fecha

Dirigida a: Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Campus León, Universidad de Guanajuato.

Invitación a: María Teresa Acosta Camenate, doctorante en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, con el tema de tesis: **La obra de José Bedia: Transformación del tratamiento de La Gemelidad o Lo Jimagua dentro de la temática afrocubana en la historia de la plástica cubana**, que dirige la Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando.

Exposición de los motivos de esta invitación, estos son personales, pudieran contestarse preguntas cómo: ¿cual es la relevancia para los estudios de su obra? ¿por que considera importante esta tesis o esta investigación? ¿cuales son los aspectos de novedad que considere posee la investigación? ¿porque es importante el encuentro personal?

Agregar las posibles fechas para esta estancia, las que se han considerado previamente a finales de agosto.

y firmar, nombre completo y rúbrica, si existe logo o alguna cuestión que identifique y oficialice seria muy bueno.

Muchísimas Gracias.

SEGUIMOS!

MAYTE ACOSTA.

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ui=2&ik=26ca4f02af&over=K&TJ...3fi=18271a72054a2eb&siml=16370a55c01827a3&siml=16371af2054a2eb> Página 1 de 2



Miami FL, USA / Lunes 11 de Junio 2018

Dirigida a: Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, Campus León, Universidad de Guanajuato.

Invitación a: María Teresa Acosta Carmenate, doctorante en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, con el tema de tesis: ***La obra de José Bedía: Transformación del tratamiento de La Gemelidad o Lo Jimagua dentro de la temática afrocubana en la historia de la plástica cubana***, que dirige la Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando.

Por medio de esta carta, extendiendo una invitación formal para que la estudiante María Teresa Acosta Carmenate tenga la posibilidad de venir en persona a Miami, donde vivo y trabajo, a continuar con su investigación y tesis sobre mi trabajo. Durante su estadía tuviera acceso tanto a mi persona y a mi estudio de trabajo. En ese tiempo me entrevistaría y además pudiera tener la facilidad de ver mi obra y el proceso de creación in situ. Además de mi estudio, María también tuviera la posibilidad de ver museos locales y colecciones privadas donde esta mi obra. De ser posible esta visita sería el colofón perfecto que ilustraría su investigación de la forma mas ideal.

Para mi, la temporada mas idónea para esta visita sería de mediados a finales de Agosto del año en curso.

Esperando su cordial atención a esta solicitud, queda de usted.

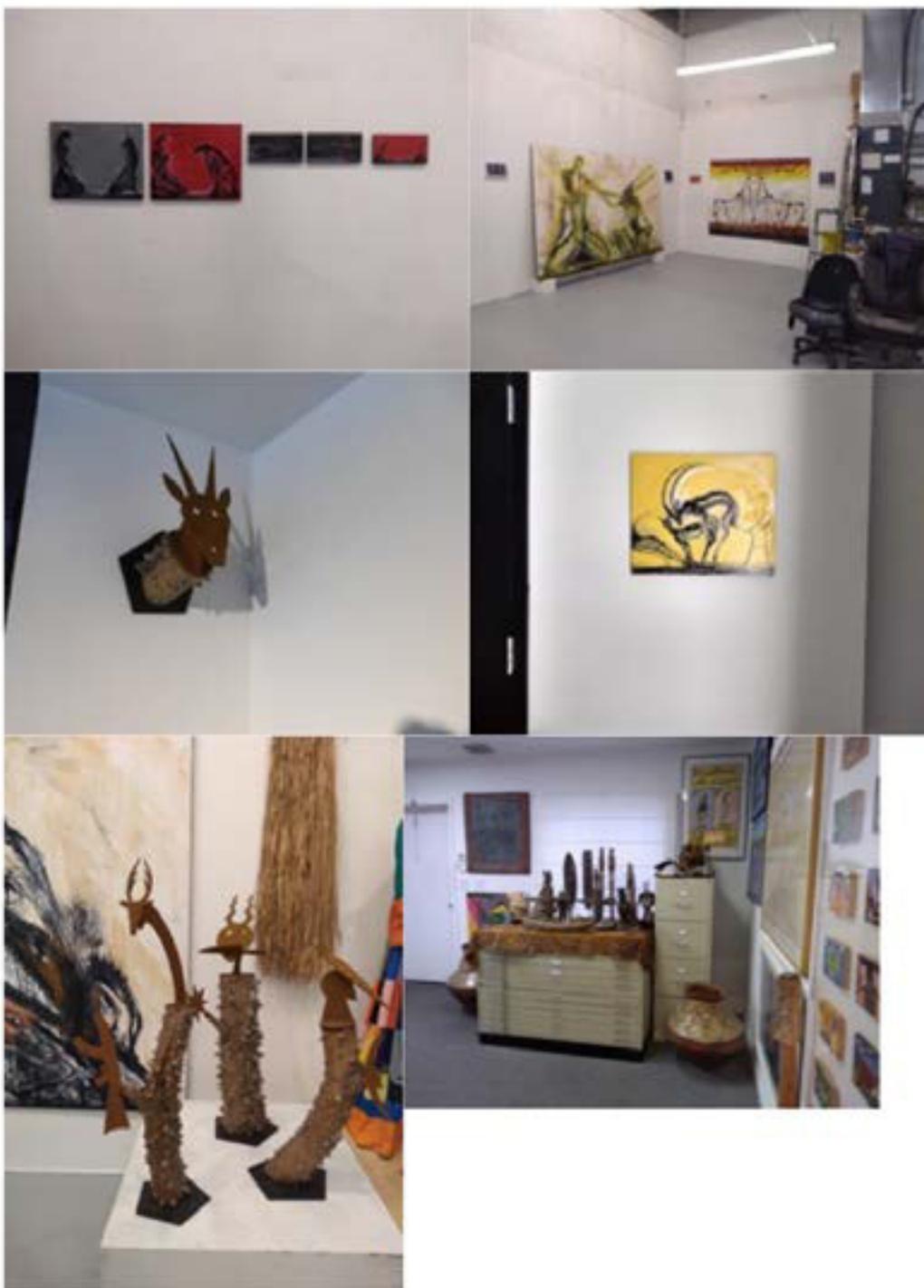
~Jose Bedía

Muchas Gracias

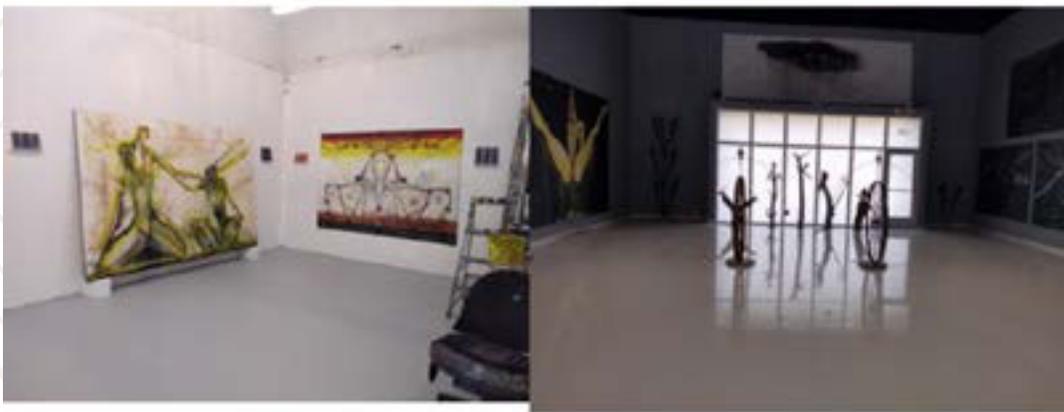


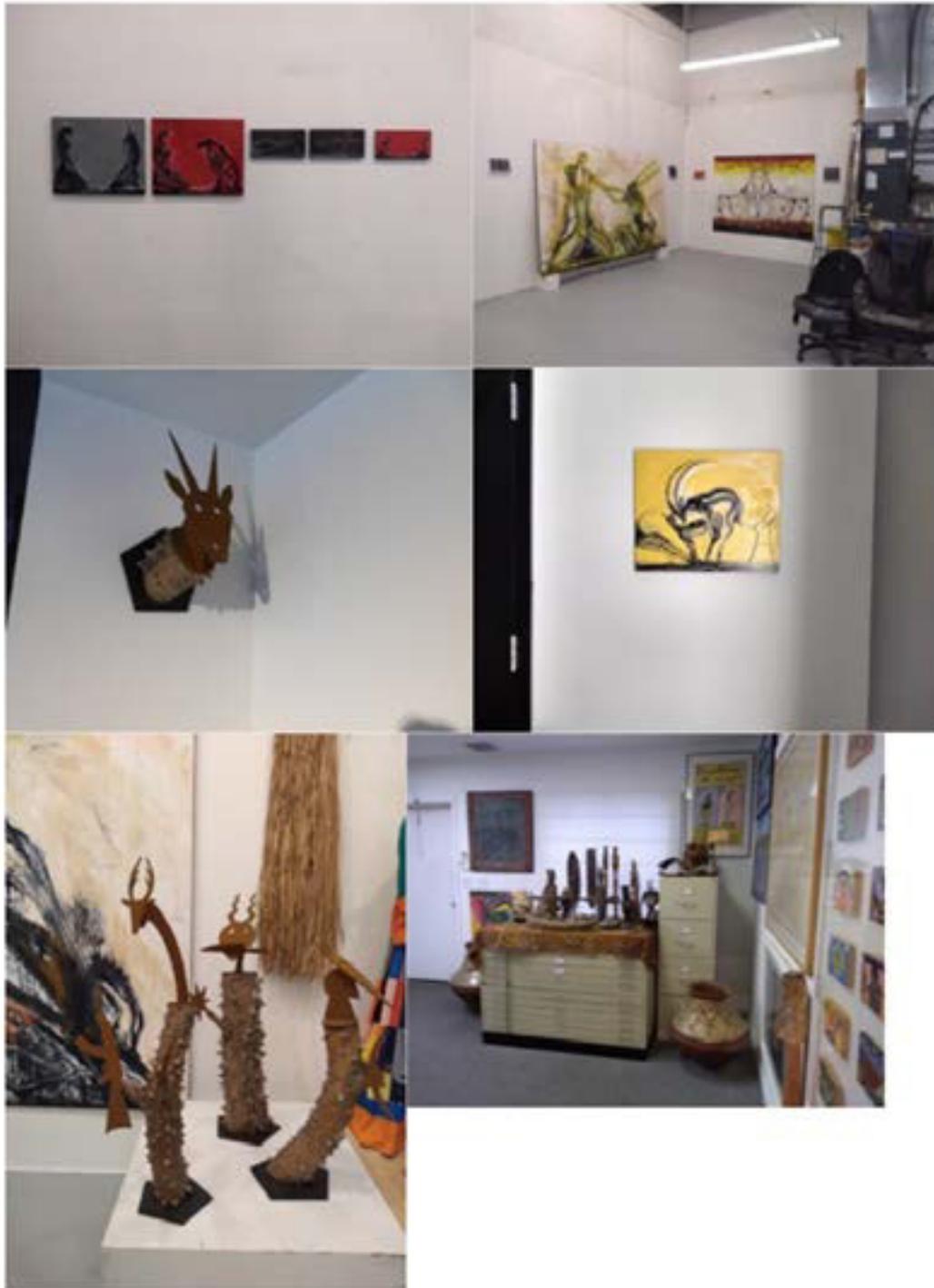
**4. Fotos de trabajo de campo en Miami, Florida, Estados Unidos. Warehouse (estudio y galería personales de José Bedia). Diciembre del 2018. (Fotografías tomadas por una servidora).**

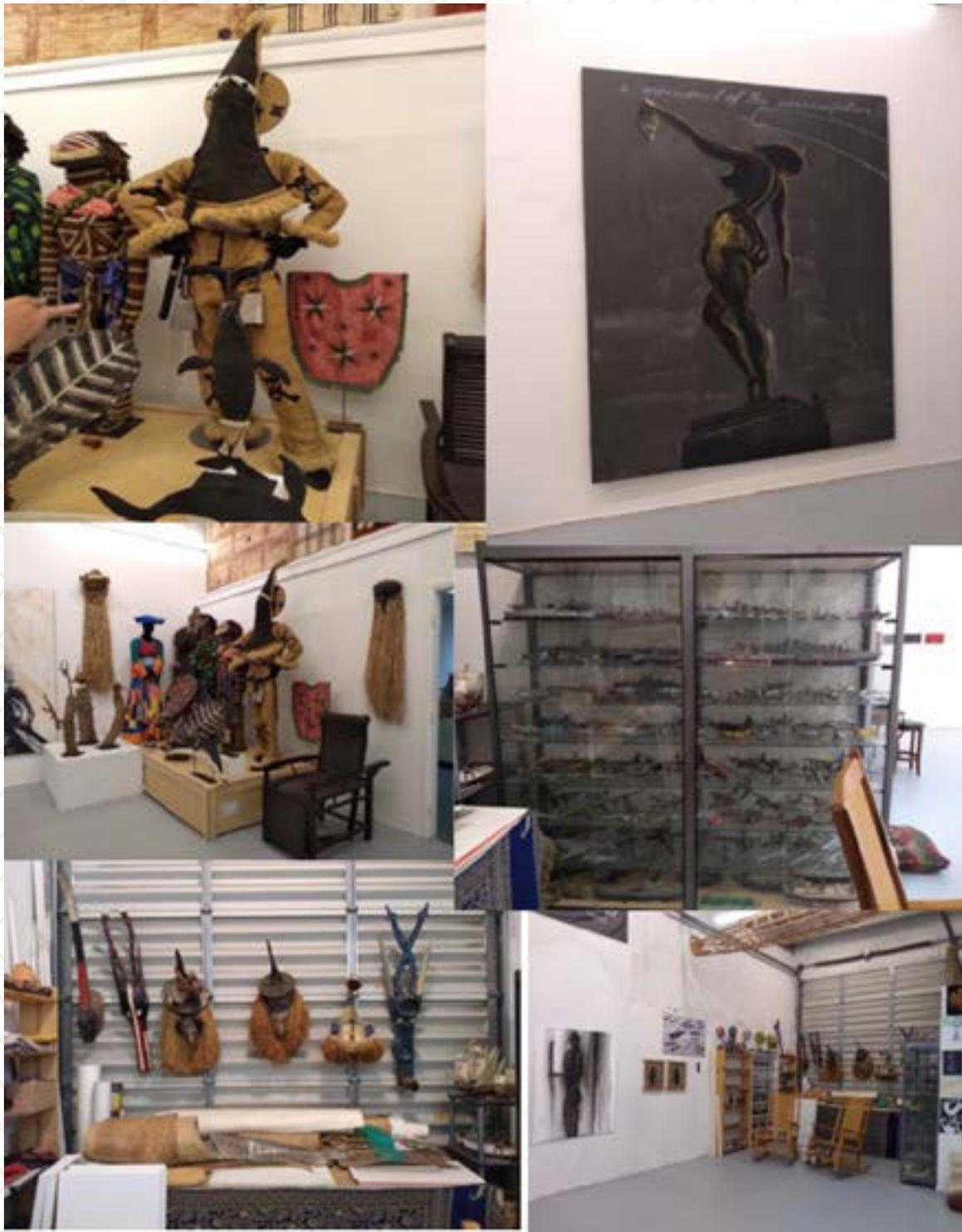


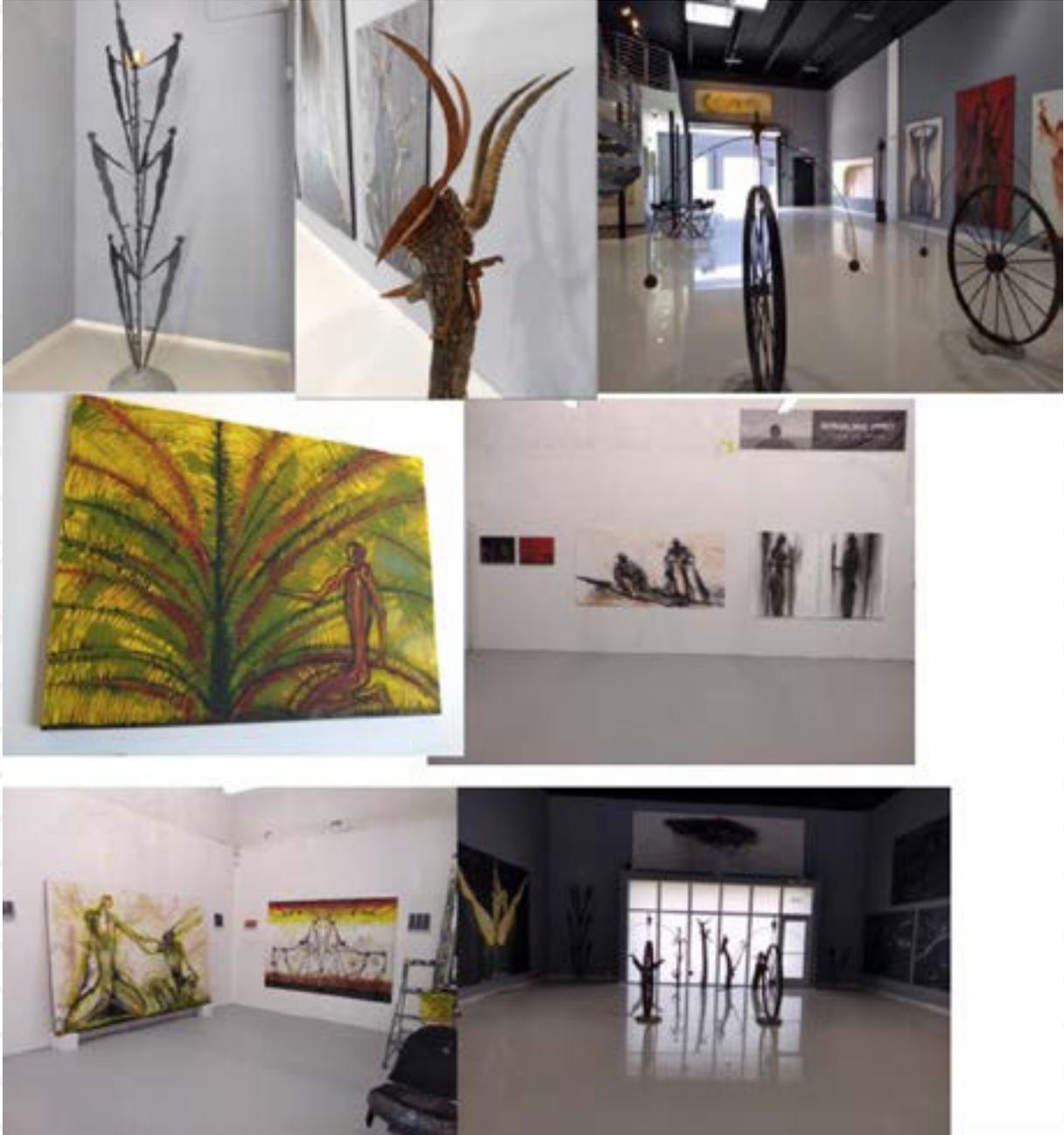






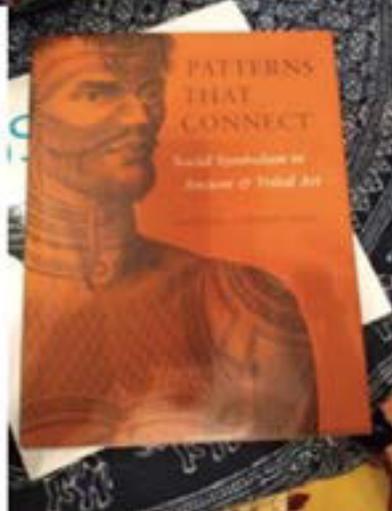








**5. Bitácoras de trabajo y libros que inspiran su trabajo de la imagen sobre la Gemelidad o lo Jimagua.**





**6. Obsequio del artista y fotografía de José Bedia con una servidora. (2018-2019)**



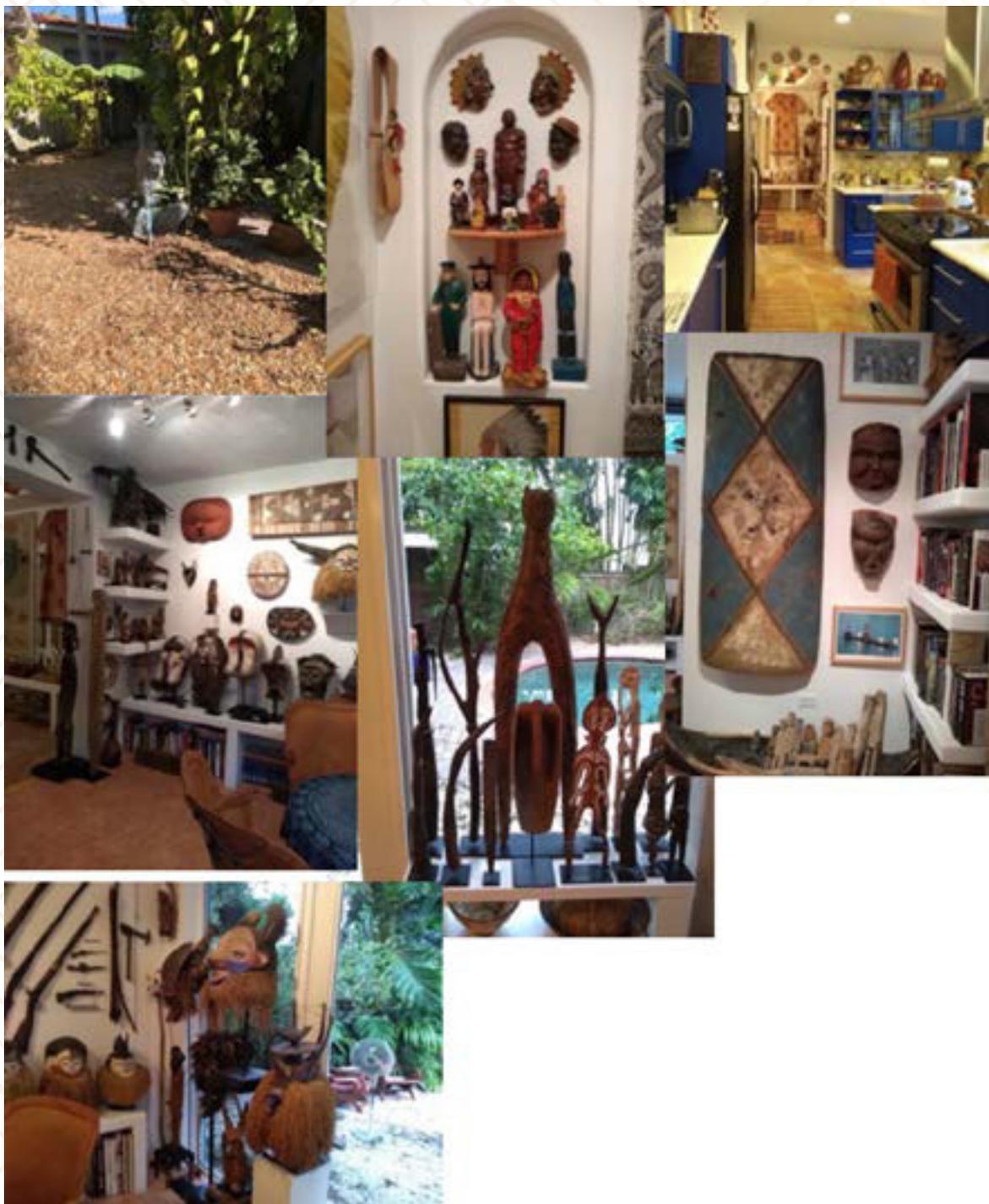


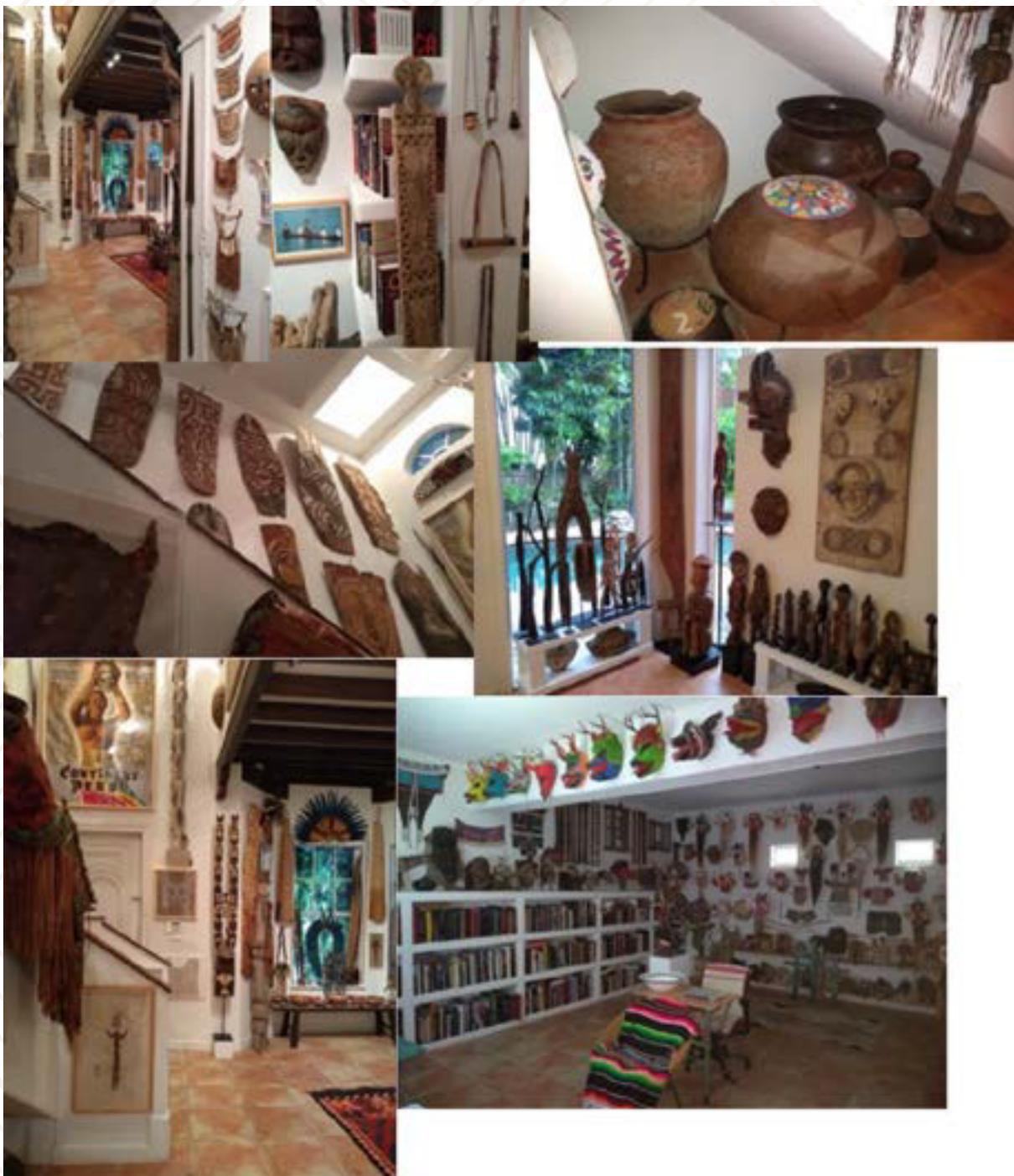
**7. Entrevista al artista en su casa de Coral Gables, Miami, Florida, Estados Unidos. Diciembre 2018.**





### 8. Casa del artista José Bedia. Miami, Florida.

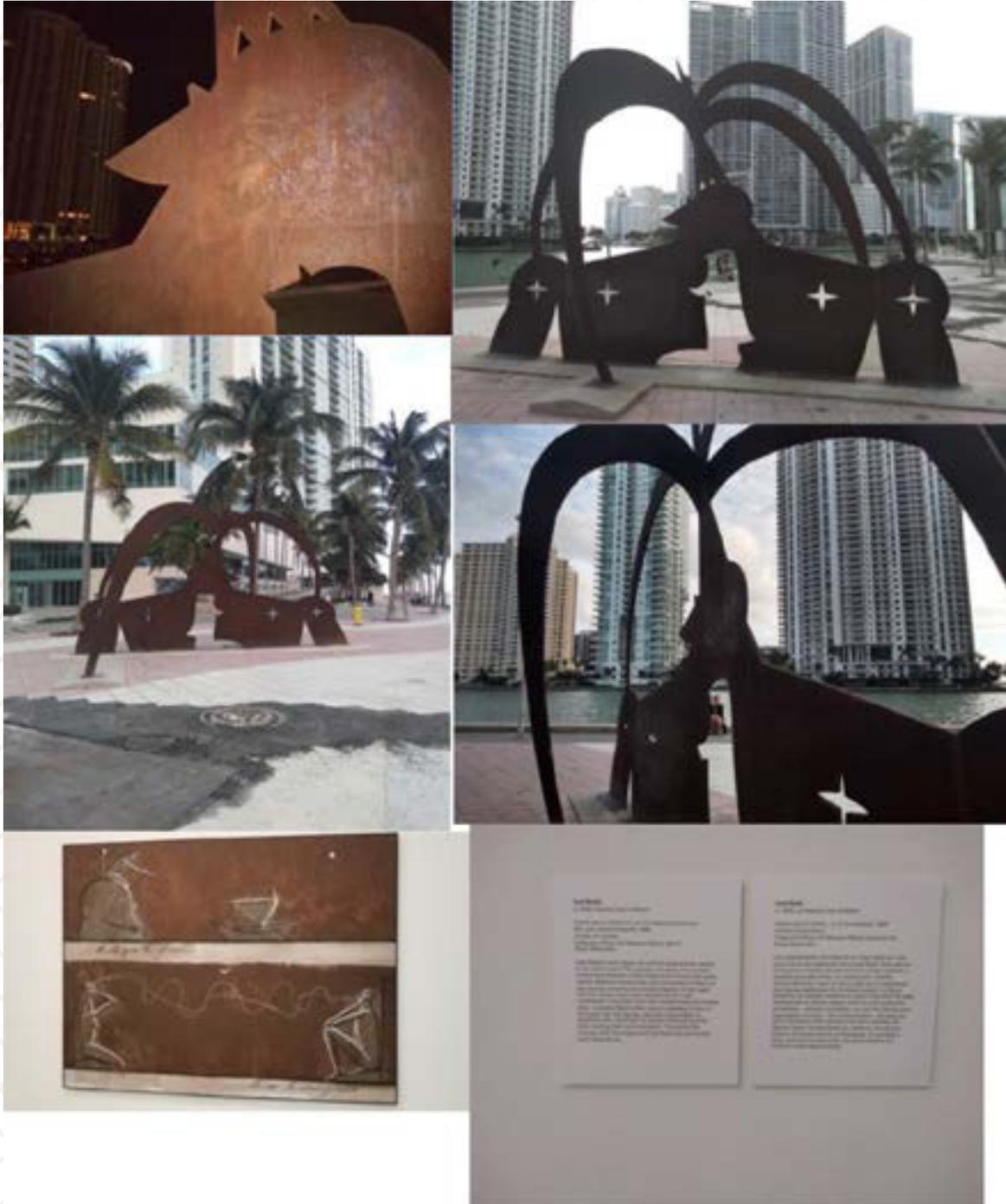








**9. Visita al Pérez Art Museum y Down Town de Miami, Florida. Obras en exhibición de José Bedia. (2018-2019)**





A Quien Pueda Interesar:

Por medio de la presente carta dejo saber de las actividades que desarrollamos a finales de diciembre hasta principios de enero la historiadora de arte, María Teresa Acosta Carmenate y yo, Jose Bedia.

1. Visita a mis dos estudios y análisis de las obras producidas recientemente.
2. Visita a mi muestra personal de Collection Suites en el Doral, donde también habían pinturas y esculturas.
3. Múltiples visitas a mi casa donde tuvo acceso a mi colección personal de objetos tribales que son parte de mi mas fuerte inspiración.
4. Revisión de catálogos e imágenes, en este caso, ayudado por mi hijo, Jose Bedia Jr.
5. Entrevista personal sobre mi trayectoria y carrera, además de mis influencias y el sentido de mi trabajo. También mis comentarios y puntos de vista con respecto al arte contemporáneo en general y también sobre el arte Cubano y las nuevas tendencias.

Creo que se aprovecho justamente el tiempo dedicado y María Teresa mostro un gran conocimiento y sincero y genuino interés por conocer de primera mano todo lo que le podía brindar sobre mi trabajo y opiniones colaterales.

Espero que esto sea suficiente y estoy en la mejor disposición en ayudarla en otra próxima ocasión.

Queda de ustedes,

Jose Bedia

3/01/19



**10. Participación en mesa redonda sobre la obra de José Bedia “The Mystical Artwork of José Bedia. A panel discussion”. (Panel bilingüe) Martes 3 de marzo de 2020. FIU Modesto A. Maidique Campus/ Graham Center. Convocado por The Cuban Research Institute (Florida International University). Miami, Florida. (Fotografías tomadas por: Nelson Mitjans Sarria)**

**Cuban Research Institute**  
Steven J. Green School of International and Public Affairs



**The Mystical Artwork of José Bedia**  
**A Panel Discussion**

Tuesday, March 3, 2020 | 7:00 PM | FIU Modesto A. Maidique Campus | Graham Center (GC) 243

**José Bedia** is one of the leading members of his artistic generation in Cuba, initially known as Grupo Volumen I. Born in Havana, Cuba, in 1959, Bedia studied at the San Alejandro School of Fine Arts and finished his art studies at the Higher Institute of Art in Havana. He moved to Mexico in 1991 and then to Miami in 1993, where he now lives and works. Bedia's work is deeply rooted in Afro-Cuban traditions. As an initiated practitioner in Regla de Congo, a group of religions brought to Cuba by West African slaves, Bedia is imbued with his spiritual beliefs and exhibits a close affinity to the tribal African art that he studies and collects. Bedia has been named the 2020 Visiting Artist as part of the Félix González-Torres Community Art Project at Florida International University.

This panel discussion will explore the recurrent themes and religious symbols in Bedia's paintings. The panel will feature the following persons:

- José Bedia, artist
- Dr. Carol Damian, Professor (Retired), Department of Art + Art History, FIU
- Dr. Alexander Fernández, Adjunct Professor, Department of Religious Studies, FIU
- Mayte Acosta, Ph.D. candidate, Interinstitutional Program in Art and Culture, University of Guanajuato, Mexico

**This event is free and open to the public.**  
To confirm your attendance and for more information, please call (305) 348-1991 or write [cris@fiu.edu](mailto:cris@fiu.edu)  
Cosponsored by the Félix González-Torres Foundation · FIU Department of Art + Art History -  
Patricia & Phillip Frost Art Museum

**FIU** | Steven J. Green  
School of International  
& Public Affairs

Creating a Just, Peaceful and  
Prosperous World



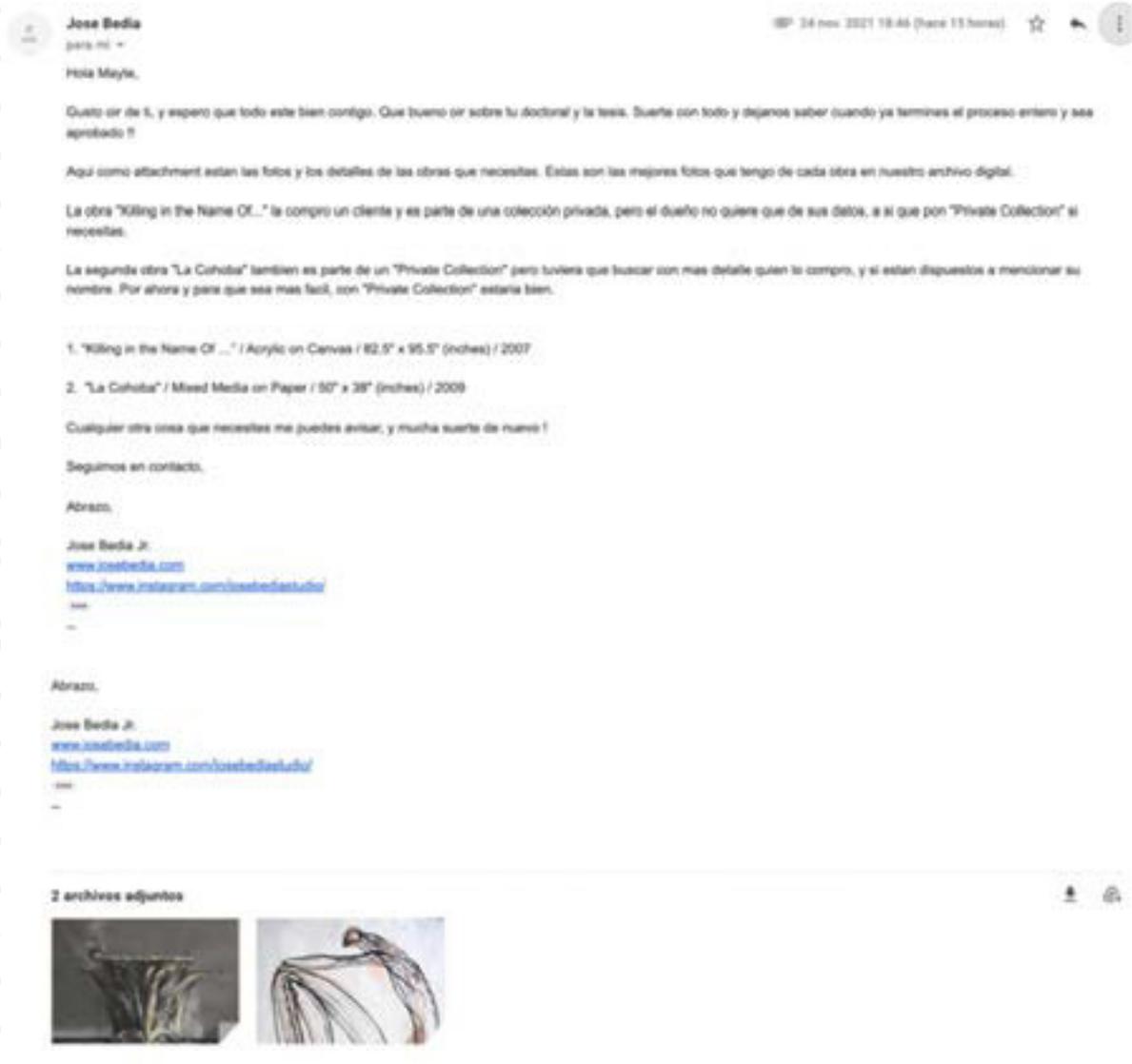








## 11. Consulta sobre imágenes a Jose Bedia, con atención de su hijo (manager) José Bedia Jr.





### **José Bedia. Breve biografía**

José Braulio Bedia Valdés nació el 13 de enero de 1959 en La Habana, Cuba. Original del barrio de Luyanó del municipio 10 de Octubre.

Estudió en la Academia de San Alejandro (1972-1976) y es de los primeros egresados del Instituto Superior de Arte (más conocido como el ISA) (1976-1981) de La Habana, Cuba, graduándose con honores. Formó parte de la muestra Volumen 1, considerada un parteaguas en el arte cubano contemporáneo que pone en la escena internacional al arte cubano después de muchos años de un discurso politizado e ideológico en el trabajo de la imagen en el arte de la isla.

Muestra interés, desde su época de estudiante de arte, en las culturas americanas, incluyendo aquellas de influencia afro. Esto influyó en su conversión a la Regla de Palo, acentuado en la búsqueda antropológica, es decir, en el entendimiento cosmogónico, de pensamiento y ritualístico, fundamentalmente. Esta visión amplió los estudios hacia las otras prácticas mágico religiosas cubanas. Otro aspecto que desató que su mirada tuviera largo alcance fue su participación en un viaje al continente africano dentro de las brigadas culturales, incrementando su atracción en las raíces africanas dentro del continente americano.

En 1982 ganó el premio en Salón Paisaje y por ello realiza un viaje a Hungría, donde visita el museo etnológico y tiene contacto con otras posibilidades de las culturas primitivas. En 1985 obtuvo una beca en el Old Westbury College, Nueva York. Dicha beca fue apoyada por Luis Camnitzer y estuvo acompañado por Ricardo Rodríguez Brey y Flavio Garciandía. Financiado y apoyado por Claes Oldenburg y su esposa, su amigo el artista cherokee Jimi Durham tiene su primer contacto con el pueblo Sioux en Dakota del norte.

Antes de establecer su residencia en México, a principios de los años noventa del pasado siglo, Bedia había estudiado con énfasis las culturas mesoamericanas. Ya en territorio mexicano, la visualización del arte precortesiano desató otros intereses en su trabajo de la imagen. La amplitud de sentidos que otras culturas colman su trabajo rebasan las fronteras de los tres sitios donde ha radicado: Cuba, México y actualmente Estados Unidos, desde 1993. Es asiduo visitante-observador y practicante en varios países africanos, continúa sus estancias en México, así como en Sudamérica, del mismo modo en el área del caribe: Puerto Rico, Haití y República Dominicana. Es por ello que puede considerarse a Bedia un devorador de experiencias que se despliegan en sus trabajos de la imagen.

Ha participado en las Bienales de La Habana, Sao Paulo, Venecia, entre muchas otras, así como en exposiciones individuales y colectivas; donde ha obtenido diversos premios, residencias y distinciones denotando su prestigio, no solo como un artista visual contemporáneo completo



sino como un creador de un lenguaje visual único, que coloca al arte americano en un sitio revelador, porque Bedia va más allá de su ser isleño, abarcando factorizaciones enigmáticas en las que las culturas se entrecruzan.

Sus obras se encuentran en variadas colecciones privadas y públicas como el Museo Nacional Palacio de Bellas Artes (La Habana), MoMa, Metropolitan Art Museum, Whitney Museum of American Art (NYC), Museo Guggenheim, Tate Modern, Smithsonian Museum (Washington), Colección Daros (Zurich), MEIAC, DA2, IVAM, CAAM (España), MOCA, el MAM y el PAMM (de Miami), Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo (Ciudad de México).