

Transculturación, gemelidad o jimaguas en la plástica de Wifredo Lam y José Bedia

María Teresa Acosta Carmenate¹

En la plenitud del siglo XXI, aún es posible observar los limitados estudios visuales sobre las influencias afro en la plástica cubana, sobre todo, el camino de rompimiento entre lo que puede llamarse temáticas sobre el negro, un negro folclórico, pintoresco y trabajador, y la representación de una nueva cultura, que se entiende como “la cubana”, generada de un proceso de transculturación. El resultado transcultural, dentro de las artes visuales de Cuba, se transformó, en la primera mitad del siglo XX, en la recurrencia de simbologías, conceptos y motivos que empezaron

1 Licenciada y maestra en Historia del Arte por la Universidad de Morelia y doctoranda en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC). Con premios en poesía. Curadora para el Ayuntamiento de Morelia y museos como MACAZ. Ponente en Congresos Internacionales. Coordinadora del Museo METAEXPOSICIÓN, proyecto patrocinado por la Secretaría de Cultura Federal. Docente en áreas como: Arte Africano, Últimas Tendencias del Arte, Promoción Cultural. Asesora de tesis a nivel licenciatura y maestría. Colabora para el SMRTV con temas sobre arte y cultura latinoamericana.

a configurar un renovado lenguaje visual, interpretando con ello la transculturación, colocando a la pintura cubana en una especie de antropología pictórica. Entre los motivos ejecutados, encontramos, no con frecuencia, el de la *gemelidad* o *jimagua*, aunque es posible identificarlo a partir del pensamiento de la dualidad complementaria o la representación formal. Dos de los ejemplos más significativos son: Wifredo Lam, de la primera mitad del siglo xx, y el de José Bedía, de los últimos años del propio siglo, con continuidad en el presente.

Este trabajo describe, a través de varios autores, un acercamiento al tema afro y al tratamiento de la gemelidad o jimagua en la plástica de Lam y Bedía, y cómo éste ha tenido, de forma general, un comportamiento sincrónico, es decir, formas, elementos o procederes que se mantienen en el tiempo, y comportamientos de tipo diacrónico, que son aquellas formas, elementos o procedimientos que se han agregado en el tiempo. Lo anterior se apoya en el concepto de transculturación, el pensamiento tradicional africano, la antropología, la antropología del arte y sugerencias para precisar el análisis de motivos como el de la gemelidad o jimagua en las obras de ambos artistas, que pudieran variar entre los estudios formales y los iconográficos.

De pensamiento tradicional africano

En relación al pensamiento tradicional en África, uno de los conceptos 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 digno. Adolfo Colombres (2014: 169) 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”. Un ancestro es una fuerza viva pero invisible que habita en el espacio terrenal, que vigila y conduce, recompensa y sanciona al vivo en 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 estirpe de ancestralidad– que sugiera, impele y redefina los caminos de su acompañante vivo.

Ivan Bargna, en su libro *Arte africano*, plantea dentro del campo de relaciones existentes en las cosmologías de ese continente, que la idea de espacio está en concordancia absoluta con las connotaciones sociales y emotivas. La concepción del mundo para los africanos parte de la perfección y del defecto, por eso es que las cosas se arreglan en la tierra y desde la tierra (Bargna, 2000). Esto ejemplifica la existencia de un plano horizontal de existencia entre el mundo de los vivos (mundo visible) y el mundo de los muertos (mundo invisible). Este plano de horizontalidad se comprende también en la existencia de vivos y muertos al mismo tiempo, y en el mismo espacio. Este pensamiento totalmente africano sobre la idea de la muerte y la concepción del mundo es heredado como tradición, en lo que se conoce como “afrocubanidad”.

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: 4), 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”. Asimismo se deben dirigir los análisis a lo que se ha denominado “Religión afrocubana”, 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. 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 al espacio en que ese pensamiento se desarrolla.

De transculturación, “afrocubanidad” y gemelidad o jimaguas

El término transculturalidad fue establecido por el antropólogo cubano Fernando Ortiz² en los años cuarenta del siglo pasado. Los llamados procesos transculturales estructuran, desde el encuentro de dos o varias culturas, una nueva. “Lo afrocubano” es el resultado de un proceso transcultural. Como se ha comentado anteriormente, de los elementos menos trabajados dentro de la historia de la pintura en Cuba ha sido el de la *gemelidad* o *jimagua*. La gemelidad está en relación con las temáticas “afrocubanas” y forma parte del pensamiento tradicional africano. Esto puede observarse en las leyendas de origen yoruba, conocidas como *patakíes*, en donde se hace referencia, con constancia, al origen del mundo como un mundo dual complementario. Estas leyendas son retomadas dentro de las prácticas religiosas “afrocubanas”. El *patakíe* de Arun e Ikú (Ortiz, Wifredo Lam y su obra, 1993) 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 esta 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 & Ferrer, 2016: 9).

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, existiendo la idea de la reencarnación, determinadas

2 Fernando Ortiz Fernández (La Habana, Cuba, 1881-1969). Estudioso de las raíces histórico-culturales afrocubanas. En su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, publicado en 1940, realiza un análisis del cambio cultural en Cuba. 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.

por una serie de metamorfosis. 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 que reencarnar 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 éstos 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 y 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. Iniesta (2010: 10) refiere que:

Quando 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.

Para poder comprender el proceso transcultural, no sólo deben verse las partículas contenidas de lo afro, sino también aquellas que devienen de Europa. La conversación entre las culturas que han sido fundamentales en la conformación de “lo cubano”, deben ser comprendidas para determinar el planteamiento de motivos como el de la gemelidad o jimagua. Fernando Ortiz refería al respecto de los acercamientos o influencias de las culturas afrooccidentales en las artes de la isla, que éstas han tenido mayor impacto en la música: “[...] aun cuando muchos lo nieguen todavía por desenfado de su ignorancia o por presuntuosidad de su leucocracia y de sus prejuicios misioneristas” (Ortiz, 1950: 12). Lo anterior no determina que no existan estas influencias en las artes visuales, pero sí podemos decir que su huella ha sido inapreciable, el propio Ortiz aclara que: “[...] hoy día tampoco puede ignorarse, sobre todo desde hace unos lustros, si bien nos haya venido indirecta y principalmente como rebote de Europa y sea por esto menos perceptible su origen. En este aspecto, el caso de Lam es muy significativo” (Ortiz, 1950: 12).

La cercanía a este fenómeno transcultural dentro de la plástica de la isla, en relación con la gemelidad o jimagua, puede ser analizada en la obra de Wifredo Lam (Sagua la Grande, 1902-París, 1982) y José Bedia (La Habana, 1959). Ambos, aunque de distintas generaciones, plantean puntos de vista sobre este elemento, que difieren en cuanto a la forma y el contenido.

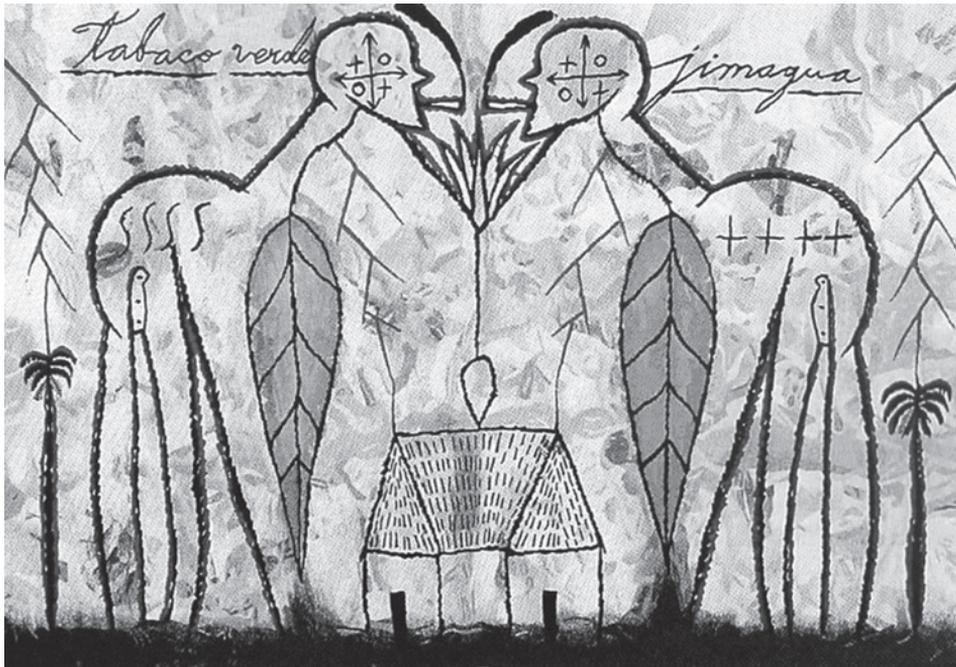


Imagen 1. Tabaco verde jimagua (2002). Tapiz, 150 x 238 cm. Cortesía Galería Nina Menocal.³

De las formas en la plástica de Lam

Lam resuelve los significados de su obra a través de las formas. Una forma determinada, desde un análisis de sus partículas artísticas y estéticas, será la manera en la que se pueda rastrear el contenido, al modo de pensar occiden-

3 Imagen obtenida del libro *Pascual Castillo, O. K. (2004). Estremecimientos. José Bedia*. España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social, p. 95.

talmente. Pero eso que es forma en la plástica de Lam, dígame cosa, elemento, figura u objeto, entraña algo más que una lectura formalista, entendiendo por lo formal: líneas, colores, áreas, ritmo, etc. Sin que se desprecien los significados que el formalismo como metodología del arte sustrae y adiciona a las lecturas de la obra visual, es en la pintura de Lam posible de distinguir un camino más apropiado de análisis iconográfico, ya que los elementos contenidos en su pintura remiten a contextos de tipo cultural y religioso. El propio Ortiz diría que: “En este pintor cubano coinciden las citadas corrientes de escuela, que él dominó en París, con ciertos elementos afroides que él sentía consigo y que solo puede asimilarse en una convivencia mental con ellos, tan prolongada e intensa que hayan llegado a sedimentarse en la subconsciencia” (Ortiz, 1950: 12).

Sin el conocimiento a priori y a posteriori del universo de la afrocubanidad radicado en su obra, conocimiento que ya poseía Lam, la lectura formal no tendría significados pertinentes. Acercarnos a la manera en que este pintor trabaja plásticamente esta novacultura, “la afrocubana”, resultado de la transculturación, puede ser posible a partir del estudio de formas, que son reflejo de un pensamiento tradicional; al que se ha referido como gemelidad o jimagua. Un ejemplo de ello es su obra *La Jungla*, de 1943, allí, formas referidas a caña de azúcar, tabaco y tijera pueden conducirnos a la comprensión de lo transcultural y al tratamiento de la gemelidad o jimagua a partir de diversas exégesis.

La Jungla omite las representaciones literales de “lo afrocubano”. El propio Ortiz puntualizaba que para analizar la obra de Lam, específicamente el mundo “afro”, había que moverse en tres posibilidades: simbología, primitivismo y religiosidad (Ortiz, 1950). Los elementos plásticos nos remiten a lo indoantillano, lo europeo y lo africano, dándonos a la vez la posibilidad de ser otros. La caña de azúcar, por ejemplo, es símbolo de lo europeo en cuanto que es lo blanco, en otro, su fisonomía plástica remite a la idea del monte, de la manigua cubana, sinónimo de jungla en donde viven los *orishas* (dioses del panteón Yorubá) y los *eggun* (los espíritus o muertos) o simplemente donde vivimos todos, porque el monte o la jungla es lo mismo que la tierra. La caña de azúcar no está aislada de la planta del tabaco. Lam asocia pictóricamente ambos mundos biológicos remitiéndose a Ortiz y a su *Contrapunteo cubano del Tabaco y del Azúcar*, publicada por primera vez en 1940⁴.

4 En esta obra de Ortiz, pieza clave para comprender el entonces novedoso concepto de *transculturación*, plantea literalmente este contrapunteo entre dos plantas que han sido símbolos de la isla desde todos los aspectos, como pudieran ser: históricos, sociales, económicos, etc. Ortiz, a partir de un concepto musical como lo es el contrapunteo, analiza las partículas que componen el proceso transcultural que determina “lo cubano”.

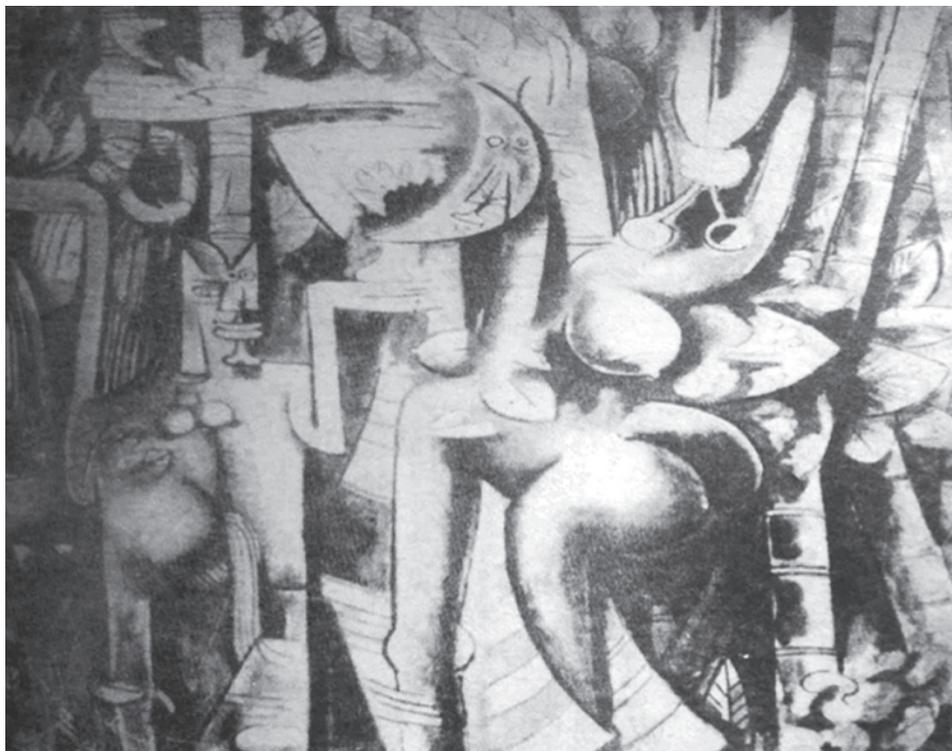


Imagen 2. *La Jungla* (1943) (Fragmento), óleo. 94 ½ x 90 1/2 pulgadas. Colección permanente, Museum of Modern Art, N.Y.⁵

El tabaco es una planta originaria de las Antillas y formadora de una personalidad indígena penetrada en la cultura cubana.⁶ Otro símbolo interesante son las tijeras, esta relación transcultural de la tijera en *La Jungla* está determinada por lo gemelidad o jimagua⁷ y la transculturación. Como se ha reflexionado ante-

5 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).

6 En el libro *Táinos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro* (2006: 15), del historiador y arqueólogo cubano Daniel Torres Etayo, dentro de la introducción menciona lo siguiente: “Mitos, leyendas e historias vinculan al desaparecido pueblo con nuestra realidad [...] su cultura ha vencido al conquistador por los intrincados laberintos del fenómeno sociológico, en la mixtura del criollo, y sobrevive en disímiles formas que seguramente van más allá del uso de algunos vocablos, el comer casabe y el fumar tabaco”.

7 En cuanto al tiempo y su connotación de tipo histórica en el continente africano, es rastreable la concepción del universo como un enorme módulo orgánico. Para Alassane Ndaw, como nos comenta Ferrán

riormente, el pensamiento tradicional africano renuncia a los pares reconciliables e irreconciliables, es decir, a la dualidad y al dualismo, para establecer un pensamiento de gemelidad y éste, a su vez, es heredado en las culturas americanas que presentan estos orígenes, fundamentalmente la cubana. Este pensamiento concibe dos al mismo tiempo, pero con distintas funciones sociales; los gemelos se parecen, pero no son el mismo, ejemplos pueden ser: hombre-mujer, vivo-muerto, felicidad-desdicha, etc. El hombre y la mujer, o el vivo y el muerto, trabajan al mismo tiempo pero dedicándose a cosas distintas. La idea de felicidad en el universo del África negra se relaciona con la fuerza de ser. Por ejemplo, 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. La gemelidad es el pensamiento de dos hermanos a la misma vez, es una especie de hermandad.

Las tijeras son un elemento occidental que se agrega como sinónimo de una pieza punzocortante dentro del proceso sincrético religioso que se produce en Cuba. La mayoría de los *orishas* que sostienen en su simbología algún metal, tendrán en su proceso litúrgico la presencia de una tijera. 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, y la profanidad de los ámbitos sagrados (Colombres, 2014).

Colombres (2014: 171) 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”. En este caso se encuentra Changó,⁸ dios del trueno, asociado

Iniesta en su libro *El pensamiento tradicional africano. Regreso al planeta negro* (2010), no es posible la existencia del pensamiento de la dualidad en África subsahariana, para sustentarlo se citan palabras de Ndaw que refieren a que: “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”. (A. Ndaw, 1983-1997: 131).

8 El concepto esencial del pensamiento africano, que consiste en la existencia de los muertos en un mismo plano, se observa como tradición en los “cultos afro cubanos” de origen yorubá. Algunos *patakies* refieren 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

a la fertilidad y al hacha bicéfala. A estas hachas, símbolos representativos de su significado vital, se les puede observar en la parte superior de los bastones Oshe Shango, sostenidos por una figura femenina. Por lo tanto, Changó representa un estado de gemelidad, entiéndase también lo jimagua.⁹ Si se entiende la tijera y su colocación dentro de la noción de lo transculturado, sabemos que representa ese estadio. Lam no utiliza el hacha de dos caras porque no busca una representación literal, sino el elemento plástico en relación con sus distintos significados en el tiempo. La tijera está compuesta por dos partes, es una herramienta cortante, de origen occidental y se utiliza dentro de las ofrendas a *orichas* guerreros, así que vista desde la idea gemela de lo femenino-masculino, constantes dentro de *La Jungla*, se puede observar en símil con la idea del hacha bicéfala. Pero es la tijera, a diferencia del hacha de dos caras, un elemento con significados transculturados más claros dentro de la cultura cubana; puesto que el hacha es un componente de permanencia en el tiempo, un elemento mucho más sincrónico.

La historiadora del arte Suset Sánchez Sánche¹⁰ pone en perspectiva algunas posibilidades de interpretación de las tijeras, refiere en su artículo “Wifredo Lam y *La jungla*: regreso de un hijo pródigo al Monte”, publicado en el 2013:

[...] El monte visto en su esencia de matriz, de madre tierra –una idea extendida en casi todas las cosmogonías–, pariendo al negro, una cultura cimarrona

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 paternidad de los *orichas* gemelos, que en lengua yoruba se les conoce como *ibbeyis*, que algunos *patakies* y demás fuentes bibliográficas refieren que fueron engendrados por Ochún, otras por Oyá y otras por Yemayá. Aunque sería importante señalar que para algunas culturas, los gemelos quedan excluidos de la condición de ser ancestros.

- 9 La palabra *jumagua* proviene de la lengua taína y ésta, 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 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> (consultado el 12-3-17).
- 10 La Habana, 1977. Desde 2004 reside y trabaja en Madrid. Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (2000). Máster interuniversitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2013).

que reside y lucha en la manigua y cuyo imaginario combate la lógica racional del Occidente moderno. [...] Entonces, las tijeras que como estandarte levanta la figura de la derecha, cortarían el cordón umbilical para que el hijo del monte fuese libre de determinar su destino [...] (Sánchez Sánchez, 2013).

Uno de los elementos trascendentales de cubanía es la figura del cimarrón¹¹ y su relación simbólica con el *oricha* Ogún. Max Pol Fouchet¹², quien entrevistó a Lam en variadas ocasiones, ha interpretado al símbolo de las tijeras como la representación del famoso tío abuelo de Lam al que le llamaban “Mano Cortada”.¹³ La interpretación de Sánchez bien puede referir a éste o al propio *oricha* Ogún. Dentro de los fundamentos de la religión de origen Yorubá se encuentran sus tradiciones orales; conocidas como *patakies*. Dentro de los distintos *patakies* que refieren a este *oricha*, se lee su relación absoluta con el monte, siendo éste el más capacitado para dominarlo. Entre sus atributos se encuentra un machete, con el que abre los caminos. Ogún no es un *oricha* solitario, ocupa de Ochosi, el *oricha* cazador; las leyendas sientan que llegaron a necesitarse, porque mientras uno cazaba el alimento y no podía ir por el entramado de la maleza, el otro no podía comer porque no sabía cazar.¹⁴ Esta comunión de *orichas* es otro aspecto de comportamiento dual, al que simbólicamente también parece referir Lam.

La relación entre la caña de azúcar, el tabaco y las tijeras dentro de *La Jungla* parece absurda, como lo parece ser la propia obra. Esto se puede relacionar con lo que Berger apuntó sobre el dilema entre la vista y las palabras, porque: “[...] el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión” (Berger, 2000: 13), pero su interrelación participa del contexto histórico y espacial para

11 Dentro de la definición de *cimarrones* de Moore Town (población jamaicana), se puede extraer lo que significa la palabra cimarrón: “Como en otros lugares de América [...] el término ‘cimarrón’ designa a los esclavos que huyeron de las plantaciones a principios del siglo XVII [...]” (Guanche, 2015: 45).

12 Nacido en Francia. Crítico de arte, poeta y escritor que estuvo vinculado con la televisión francesa. Entrevistó en variadas ocasiones a Lam, del que también tiene críticas a su trabajo muy reveladoras. Un libro significativo de su autoría es *Wifredo Lam*, del que se puede encontrar una edición en Polígrafa de 1983.

13 La anécdota refiere a que a este mulato le fueron negados sus derechos ante sus propiedades y les fueron dados a un español. En venganza justa, si es que se puede emparentar lo imposible de estos términos, le asestó un golpe al europeo que lo dejó muerto, por ese motivo fue condenado a que le cercenaran la mano, después de esto, huyó y se hizo cimarrón, entonces, quien había sido José Castilla, fue conocido como José “Mano Cortada” (Ortiz, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, 1950).

14 Es por eso que Ogún lleva un machete y Ochosi un arco y una flecha, Ochosi caza y Ogún abre el monte para ir por la comida.

configurar aquello que Alain Jouffroy¹⁵ mencionó con certeza, que: “*La Jungla* es el primer manifiesto plástico del Tercer Mundo” (Núñez, 1982: 174). No sólo se entiende desde la transculturación de elementos, estableciendo con ello lo blanco, lo negro y lo indígena; es en sí misma una metáfora histórica de coloniaje, a través de la explotación humana en los plantíos de caña de azúcar. Es el tabaco vehículo de comunicación en taínos y en africanos para el equilibrio del mundo, es el tabaco el negro que colonizó Europa, del modo en el que interpretamos a Ortiz. Son las tijeras en sus múltiples elucidaciones, un elemento transculturado, porque, por un lado, es trasatlántico y occidental, y por otro, es concepto transfigurado de un pensamiento dual.

De cambios en la obra de Bedia

El cambio trascendente en el tratamiento de “lo afrocubano” y la gemelidad o jimagua en la pintura cubana se puede comprender hasta los años ochenta del siglo pasado. De la época referida es la figura de José Bedia. El pintor comienza sus estudios en La Academia de San Alejandro y los culmina en el Instituto Superior de Arte (ISA). Bedia se ubica en la generación del primer momento significativo en la plástica en Cuba, entre 1979 y 1988. Corina Matamoros Tuma¹⁶ 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 (Tuma, s/f: 244).

15 Escritor, poeta y artista nacido en París. Tiene un libro sobre el pintor cubano: *Le Nouveau Nouveau monde de Lam*, editado por Nuova Foglio en 1975.

16 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.

La importancia del tiempo sugerido es fundamental 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 afrocubanas, captadas desde una sintonía espiritual de nuevo tipo, más que desde aspectos narrativos o morfológicos (Tuma, s/f: 244).

Ante este fenómeno, Bedia se coloca como un conocedor de las culturas afrocubanas. ¿Por qué podemos decir lo anterior? Porque nos brinda los significados, y estos significados se anteponen a las formas, es en ese momento que Bedia no es occidental, es decir, sin el conocimiento de los contenidos no puede comprenderse la forma, y si bien un estudio iconográfico nos permite acceder también a estos saberes, uno de los puntos importantes para determinar este cambio en la plástica cubana con temática “afrocubana” y su tratamiento de la gemelidad o jimagua está dado en la búsqueda de la esencia de los contenidos de esos elementos. Cada objeto, cosa, figura, símbolo o texto en la obra de Bedia refieren a algo específico y no a la multiplicidad de interpretaciones en las que la obra de Lam subyace.

Bedia pretende decir que es posible que cada cosa contenida en las religiones “afrocubanas” puede ser significada a partir de un simple elemento. Ese simple elemento o sencilla referencia nos conducirá de inmediato a la cosa misma. Un ejemplo de ello se puede observar en su obra: *Oyá en lo suyo*, de 1997. Dentro de este trabajo el artista utiliza imagen y texto para darnos un significado concreto para la *oricha* Oyá: *violenta*. De costado, la imagen expulsa viento por la boca y el texto reafirma su particularidad: *en lo suyo*. Es una *oricha* a temer, nos remite a su fuerza y poderío. Fuerza y violencia son sinónimos de Oyá. La *oricha* tempestuosa tiene en su personalidad radicados lo femenino y lo masculino, como referencia a la gemelidad o jimagua.



Imagen 3. *Oyá en lo suyo* (1997). Litografía, 3 de 50, 85 X 115 cm.¹⁷

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 siente que: “[...] una pluralidad de nuevos sentidos que llegan a modificar ciertos aspectos del propio Conceptualismo entendido en su contexto occidental” (Tuma, s/f: 244). La diferencia entre los artistas anteriores y Bedia radica en la singularidad de su trabajo. Es decir, el artista en cuestión no hace una obra que denuncie, no es literalidad ni nuevas interpretaciones de los atributos de las deidades “afrocubanas”, ni cuenta historias literarias. Por el contrario, trabaja con el mito y basa los aspectos de análisis, las cuestiones éticas, la relación con el mundo natural y, sobre todo, el juego de los contrarios reconciliables (vida-muerte, macho-hembra o femenino-masculino) desde el pensamiento tradicional africano y su aplicación en la “afrocubanidad”.

El estudio sobre la obra de Bedia es vasto en este sentido. En la recopilación que establece la doctora Olga María Rodríguez Bolufé en su libro *Ojos*

17 Imagen obtenida del libro Pascual Castillo, O. K. (2004). *Estremecimientos*. José Bedia. España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social, p. 93.

que ven, corazón que siente. Arte Cubano en México, 1985-1996, se interpreta que en la obra bediana aparece un cúmulo de nuevos símbolos, en aparente irracionalidad, que parten desde la actitud primitiva de entender el mundo. (Rodríguez Bolufé, 2007). Lo mismo observa Madeline Izquierdo González en su artículo “José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte”, donde plantea el término de “Perfil idioestético” como una forma y enfoque para revelar las relaciones con su pintura, tratando de dilucidar una mirada que revela simbólicamente intereses de tipo sociocultural (Izquierdo González, 2010).

A modo de resumen, se puede decir que dentro de las temáticas “afrocubanas” en el acotado tópico de la gemelidad o jimagua, se observan 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. En ese punto se establece la obra de Lam.

Por otro lado, frente a la obra de Bedia no puede haber lecturas adecuadas sin comprender la influencia de Lam en cuanto al tratamiento de los elementos simbólicos en la plástica cubana de esta naturaleza. El trabajo de este último artista puede ejemplificar que la temática “afrocubana” se condensa en la búsqueda de su esencialidad, esta sería una forma de planteamiento del signo primario o de lo que la cosa significa en su sentido más profundo.

Descubrir el modo en el que Bedia hace esta construcción es fundamental para la interpretación de estos cambios; sugeridos en la plástica isleña con la temática afrocubana y el tratamiento de la gemelidad o jimagua dentro de ella. Bedia 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. Esta naturaleza es la del símbolo con todas sus esencias, un acercamiento más primario a la idea de la transculturización. Esa es la razón por la que debemos considerar un trayecto de análisis de estos tópicos en la plástica de la isla con miradas “afrocubanas”; y entender con ello que, desde los cambios tanto formales como conceptuales, se comprenderá el ámbito de la búsqueda o de la pertinencia de lo verdaderamente transcultural.

Referencias bibliográficas

- Arce Burguera, A. & Ferrer Castro, A. (2016). *El mundo de los orishas* (5ª edición ed.). C. Acevedo Pérez (Eds.). Ciudad de Panamá, Panamá: Ediciones Aurelia Colección Iroko.
- Bargna, I. (2000). *Arte africano*. Madrid, España: LIBSA.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver* (2º ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Castillo, O. P., Power, K. & Farris Thompson, F. R. (2004). *José Bedia. Estremecimientos*. España: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Instituto de América Santa Fe, Caja Granada Obra social.
- Colombres, A. (2014). *Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación* (2ª ed.). La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Fouchet, M. P. (1984). *Wilfredo Lam* (P. Gimferrer, Trad.). Barcelona: Polígrafa.
- Iniesta, F. (2010). *El pensamiento tradicional africano. Regreso al planeta negro* (Vol. 1). 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>.
- Matamoros Tuma, Corina. (s/f). *Arte Contemporáneo (1960-1970)*. En R. Cobas Amate, & S.
- _____ (2003). *Arte Contemporáneo (1979-1988)*. Guía. Arte Cubano. Edited by Sonia Maldonado. Roberto Cobas Amate (Comp.) Ciudad de la Habana, Ciudad de la Habana: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Monte, W. L. (11 de julio de 2013). *SusetSanchez_Blog*. Obtenido de Susetsanchez_Blog Algunas cosas que me preocupan y me ocupan. Disponible en: <https://suset Sanchez.wordpress.com>.
- Núñez Jimenéz, A. (1982). *Wifredo Lam*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Cultura.
- _____ (1993). *Wifredo Lam y su obra*. (N. S. Suárez, Ed.). La Habana, Cuba: Publicigraf. Colección Raíces.
- _____ (1950). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. En A. Núñez Jiménez & E. Toribio (Eds.), *Wifredo Lam* (pp. 11-37). Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

- Ortiz, Fernando (1982). Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos. En Antonio Núñez Jiménez, *Wifredo Lam*, Ciudad de la Habana, Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rodríguez Bolufé, O. M. (2007). *Ojos que ven, corazón que siente, Arte Cubano en México 1985-1996*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Sánchez Sánchez, Susset (2013). *Algunas cosas que me preocupan y me ocupan*. Disponible en <https://susetsanchez.wordpress.com>. Recuperado el 13 de febrero de 2018.

