

Cultos religiosos y creencias populares en el arte contemporáneo de México, Venezuela y Cuba

Guillermina Ramos Cruz

Introducción

La construcción de un espacio identitario en la plástica de los países que conforman el presente estudio, México, Venezuela y Cuba, recorre una evolución diacrónica en un proceso que recoge la historia y que ha de conocerse tanto desde la perspectiva etnológica como desde la visión de la antropología, al captar la acumulación de imágenes y símbolos heredados de tres fuentes culturales diferentes: las aborígenes de las Antillas y las prehispánicas de Mesoamérica, la cultura europea y la africana, así como algunos focos culturales chinos e hindúes.

La presencia de las culturas prehispánicas ha quedado en las creencias y los cultos, en la liturgia de adoración a sus dioses, en firmes vínculos con la tierra madre y sus referentes en torno al espacio de la naturaleza, al tiempo y a la relación de la comunidad con sus dioses.

La reflexión sobre la incidencia de los cultos populares en el arte de América Latina se nutre de esas fuentes primordiales, constituyendo un eje de la estructura del pensamiento y de las diversas manifestaciones del patrimonio cultural tangible e intangible.

La herencia prehispánica quedó explícita para el Occidente cristiano desde la visión del otro, reflejada con el asombro del «descubridor» en las memorias de los cronistas de las Indias, en ese primer acercamiento de los frailes, curas y sacerdotes católicos a las creencias de los pobladores de las Antillas, cuyas prácticas animistas centraban sus ceremonias en el culto a los muertos y en el poder de las fuerzas de la naturaleza.

En Mesoamérica cada comunidad poseía un sistema religioso complejo cuyas deidades presidían todos los acontecimientos de la sociedad. Rendían culto a los astros como dioses que llegaron a fecundar tanto sus creencias como el saber en torno al sol, la luna, los astros, en el devenir de una conciencia que expresaba

el conocimiento de la astronomía con cultos particulares y sacrificios de seres humanos a sus dioses.

A esta estructura religiosa fue incorporada la religión judeocristiana. Con el catolicismo se incorporaron otras visiones de dioses cuyas formas humanas se cubrieron con ropas ricamente ornamentadas, fueron pintadas y decoradas por fundadores de esas sociedades mesoamericanas.

La imposición de la ideología religiosa proveniente de los países europeos que presidieron la empresa del descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo desde 1492 fue una de las formas de establecer su poder; su dominio se afianzó mediante el acto de fundar ciudades y establecer nuevas instituciones: la Iglesia, el Ejército, el poder civil y el poder jurídico.

La actividad creciente de la Iglesia católica se llevó del templo a las festividades, del culto a la visión del ser humano desde la reorganización de su imaginario para reordenar la manera de contar su propia historia y la memoria de sus ancestros.

El culto católico introdujo una historia escrita: los temas bíblicos y la catequización narrada dieron vida a sus personajes, cuyas nuevas fuentes temáticas fueron el nacimiento del Niño Jesús, la Sagrada Familia, la Vida, Pasión y Muerte de Jesucristo, la Santa Cena, la Crucifixión, el Juicio Final y la vida de personajes que, articulados con la historia del cristianismo, generaron una amplia genealogía de santos y santas que con el transcurso de los siglos acabaron por insertarse de modo peculiar en la memoria y en la religiosidad popular en América Latina. La Iglesia creó un ambiente propio de la liturgia, en el cual se integraron la música, como contexto sonoro, las imágenes como personajes de un escenario múltiple en el cual a las divinidades prehispánicas se sumaron los temas mariánicos, la fe en las fuerzas de la naturaleza, el dolor de los ancestros (cuyas tierras fueron dominadas por otras fuerzas extranjeras) y finalmente el nacionalismo de las naciones emergentes, que se debatieron en la dualidad de las culturas prehispánicas y la huella de Europa, cuyos países se presentaban como paradigma de la evolución social, de sabiduría y de progreso.

El culto, las ceremonias y las festividades de la liturgia católica no lograron sepultar definitivamente las tradiciones prehispánicas. En muchos pueblos la herencia primigenia se conserva, sobre todo en los países cuya población rural, y en lejanas comunidades, mantiene una vida donde la tradición familiar persiste y se transmite de una generación a otra mediante las danzas ritua-

les presididas por el viejo chamán, los cultos de iniciación de los adolescentes, los adornos con plumas y la decoración con pinturas corporales de origen vegetal.

Estas presencias perviven en muchas regiones de México y de Venezuela, en las cuales la herencia de las culturas prehispánicas ha creado una memoria local muy fuerte que, pese a los procesos de aculturación de la sociedad, permanece aferrada a sus culturas primordiales.

En los países de América Latina el arte oficial surgió con la existencia de la pintura y la escultura de carácter religioso, con el retrato apologético, representando figuras prominentes de la sociedad, con el paisaje, que siguió primero la tradición europea para después sumergirse en el paisaje local con matices propios y referencias al contexto natural y a sus pobladores.

La creación de las academias de Bellas Artes fomentó una tradición en torno al arte reglado que fue premisa para la formación artística de quienes, contando con una vocación, perfeccionaron su dominio del dibujo y del color, adaptando su paleta a los referentes del arte académico europeo.

Desde las primeras décadas del siglo XIX, en las academias de Bellas Artes fundadas en América se produjo el punto de encuentro de las tradiciones pictóricas europeas, dentro de la herencia de la escuela española, las academias francesa e italiana y los procesos que enmarcan la transición de los artistas desde el seno de los postulados académicos. Asimismo se instauraron los salones de pintura, el incipiente coleccionismo de obras de arte, y desde estas fuentes de la academia tuvo lugar la ruptura con la tradición académica finisecular. Estos cambios de percepción y asimilación de la tradición se producen en medio del proceso de emancipación de las colonias españolas y lusitanas para constituir las repúblicas emergentes, tras librar las batallas por la independencia económica y social de las metrópolis europeas.

Paralelamente al arte oficial académico, existió una corriente de pintores y tallistas populares que nacieron de los oficios artesanales. Imagineros, orfebres, alfareros, talladores de madera, herreros y marmolistas trabajaron bajo la orientación de frailes y curas en comunidades rurales, en villas y ciudades, contando con una formación local, siguiendo antiguas tradiciones y oficios prehispánicos y readaptando los temas de la Iglesia católica. En las cofradías, capillas, misiones, existió el germen creador de los artistas populares, que en el anonimato de sus creaciones pictóricas, sus tallas en madera, ornamentaron las iglesias locales y

crearon las imágenes de las procesiones, de Semana Santa, de la Navidad y otras festividades religiosas, formas que subsisten en la cultura popular tradicional y se alimentan de nuevos símbolos religiosos.

México

Para intentar una aproximación a la religiosidad popular y a su reflejo en la plástica mexicana del siglo XX, sin lugar a dudas hay que hacer referencia a la historia de las culturas prehispánicas, al descubrimiento, a la presencia española y la fundación del virreinato de la Nueva España, hechos que condicionaron la existencia de una historia tan compleja como diversa. Empieza a imponerse a la comunidad indígena la cosmovisión hispánica y las tradiciones provenientes del catolicismo, cuyas expresiones van a precisar las características particulares y definitorias de la cultura en México.

Cierto es que prevalece la mirada hacia el testimonio de las artes plásticas en este análisis, sin que con ello deba excluirse un mensaje que corrobora o afirma, a través de la antropología y del discurso político, la fábula que envuelve a la cultura mexicana. Sus espíritus son los que acuden a dar vida y esencia a la plástica y a las obras literarias. El espíritu del hombre que supo erigir un imperio maravilloso y vio sepultadas sus divinidades ante el vaticinio de que otras deidades vendrían a su tierra a fundar otros imperios y a entronizar otros dioses.

Las alusiones al reino de los aztecas, a su dios usurpador y al advenimiento de un «dueño de todo» son claros índices de la lucha entre conceptos contrarios. Por otra parte es perfectamente conocido que el «hacedor de criaturas» no era otro que Quetzalcóatl, así como está históricamente relatado que Moctezuma vio en Cortés al mismo dios que volvía para recuperar el poder. Existe además el testimonio de los augurios que, si bien aparecen como de un orden fantástico, indican, sin embargo, una crisis indiscutible, porque tantos signos anunciadores no podían surgir más que en un mundo desprovisto de equilibrio. Hubo incendios que fue imposible apagar, cometas que se paseaban en el cielo durante horas; el espejo de la grulla encantada en el que se reflejaba un cielo estrellado en pleno día; la historia del pastor transportado por un águila a una gruta resplandeciente donde fue recibido por un personaje «comparado con el cual Moctezuma no era nada» y muchas otras manifestaciones del fin del imperio.

Convoca a todos los hechiceros a la corte y exige de ellos la revelación del terrible secreto. Como sus respuestas no son satisfactorias, todos son enviados a la muerte.

Se acusa a los astrólogos de traición por no haber podido leer nada en los signos del cielo y son muertos.

Hernán Cortés desembarca en las costas de México en febrero de 1519. Ocho meses después ha alcanzado ya el corazón mismo del Imperio —la fastuosa Tenochtitlán—, donde es recibido como huésped de honor (Séjourné, 1992: 49, 50, 7).

Las diversas deidades de los aztecas y sus símbolos surgen de las esculturas y de los templos y son captadas en su diversidad en los códices prehispánicos como relatos visuales que codifican la historia, la sucesión de reyes y los acontecimientos astrológicos. En esos códices prehispánicos puede encontrarse una de las fuentes principales que van a ser estudiadas en el curso de la evolución del arte mexicano y de cuyas imágenes se nutrirán los artistas, pintores, escultores y dibujantes para recrear el pasado prehispánico a través de sus dioses. En el entramado del patrimonio documental amplísimo apuntado por los restos arqueológicos y los templos y las piezas encontradas, en los trabajos de perforación del Museo Antropológico de México entre otros muchos templos del valle de México, podemos afirmar que las culturas prehispánicas y su imaginario de divinidades son la fuente nutricional de las artesanías y de las artes plásticas de toda la historia de la cultura mexicana en las primeras décadas del siglo XX.

Bien podríamos confirmar este concepto como visión rectora del análisis en torno a la religiosidad popular y el arte mexicano con la obra de Alfonso Reyes *Visión de Anáhuac (1519)*, publicada en 1917:

Yo sueño —le decía a usted— en emprender una serie de ensayos que habrían de desarrollarse bajo esta divisa: En busca del alma nacional. La *Visión de Anáhuac* puede considerarse como un primer capítulo de esta obra, en la que yo procuraría extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica: buscar el pulso de la patria en todos los momentos y en todos los hombres en que parece intensificado; pedir a la brutalidad de los hechos un sentido espiritual, descubrir la misión del hombre mexicano en la tierra, interrogado pertinazmente en todos los fantasmas y las piedras de nuestras tumbas y monumentos. Un pueblo se salva cuando logra vislumbrar el mensaje que ha traído al mundo: cuando logra electrizarse hacia un polo, bien sea real o imaginario, porque de lo real y lo imaginario está tramada la vida (Reyes, 2000).

En ese proceso en el que el Imperio azteca se supeditó al poder de Hernán Cortés, fue gestándose la angustia por el imperio perdido.

Dolor por la pérdida de los dioses sepultados bajo la tierra. Así nació el virreinato de la Nueva España, con el influjo del oro, la plata y la acción de órdenes religiosas, curas de iglesias y pueblos que supieron aprovechar la tradición de los oficios prehispánicos en provecho de la religión católica. Así comenzaron a erigirse maravillosas capillas, iglesias y conventos ornamentados por el sentido de la tradición náhuatl, de la monumentalidad de los olmecas, del cromatismo vivo de las cerámicas e idolillos de los mixtecas, del arte de los tarascos. Paralelamente al arte de los pintores de imágenes, plateros y hojalateros crearon una artesanía que sirvió de basamento artístico para definir el arte virreinal de Nueva España, el México del imperio vencido.

Con las instituciones de la metrópoli española, la Iglesia y las órdenes religiosas que vienen a establecer la catequesis y la formación en los principios del cristianismo existe un diálogo permanente, a veces acallado en la realidad de las comunidades rurales, entre la cultura española y las divinidades y cultos prehispánicos. La herencia indígena se mantendrá como huella sometida al discurso del señor. El indio será el siervo y sus deidades convivirán con las imágenes del catolicismo, como entes invisibles.

Con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, fundada en 1785 —primera academia de arte en Iberoamérica—, se da formación académica a los cultores de la pintura de caballete, a los artistas criollos que asumen el legado de la metrópoli para realizar pinturas de temas bíblicos, retratos de ilustres personalidades y paisajes que reflejan la diversidad de una geografía en la que convergen dos conceptos, cosmovisiones que intentan integrarse en una unidad espiritual.

Tras la urgencia de la independencia respecto de la metrópoli española, la Revolución mexicana siembra un germen de búsqueda de lo propio, la necesidad de recuperar la tierra, como la parcela donde se siembra, así como el fragmento donde se puede hacer germinar la huella de lo ancestral.

El tema de la muerte y los espíritus es una de las aportaciones indiscutibles del pensamiento cosmogónico y de los cultos prehispánicos a la cultura mexicana. Aflora con fuerza y con poder expansivo a la realidad social. La figura de la muerte se erige en protagonista central de la fiesta de los Fieles Difuntos (2

de noviembre). Proveniente de la herencia hispana e incluida en el calendario de festividades, ésta asume caracteres peculiares en México, como celebración a los difuntos de la familia y porque extrae del dios de la muerte de los mixtecos la imagen de la calavera y del esqueleto, como figuras que actúan como principales actores de los hechos de la vida cotidiana, de los sucesos políticos y de las gacetas callejeras.

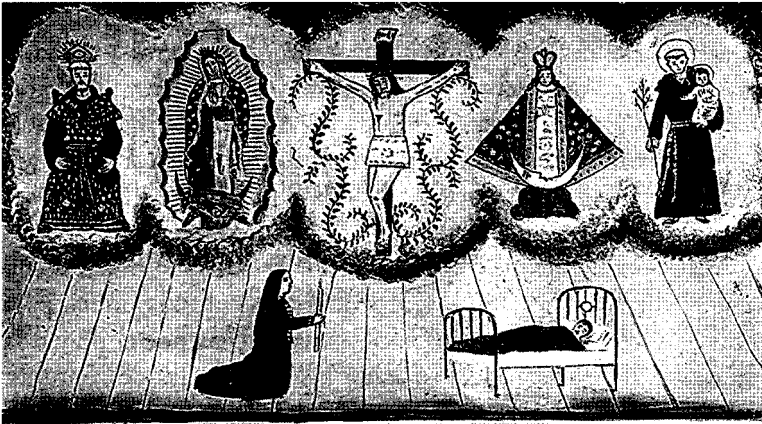
Estos personajes que representan a la muerte son tratados con la fuerza de la sátira y con la elocuencia de la cultura popular para satirizar y criticar los hechos sociales, las luchas por el poder, la hipocresía de ciertas clases sociales, los éxitos y las desventuras, todo representado a través de la imagen de la muerte.

José Guadalupe Posada (Aguascalientes, 1852-1913) es el creador de una obra gráfica que nace en el siglo XIX pero cuyo influjo artístico llega al XX.

La abundante obra de José Guadalupe Posada constituye un valioso testimonio plástico de la vida del pueblo mexicano de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Nació en Aguascalientes y desde pequeño mostró afición y habilidad por el dibujo. Aprendió litografía en el taller de don Trinidad Pedroza, donde depura sus conocimientos y se convierte en el ilustrador más mordaz y popular del periódico satírico de oposición *El Jicotel* [...]. En 1887 llega a la capital de México. Posada fue un gran observador y crítico de las condiciones sociales. En sus grabados se observa la nostalgia por la tierra.

Sus concepciones más originales se encuentran en los motivos de calavera donde la muerte adopta formas de tan dinámica plasticidad que se convierte en inspiradora de la vida. Para los mexicanos la muerte puede mirarse cara a cara, fraterniza con la vida y permite que los parientes desaparecidos visiten a sus familiares cada 2 de noviembre, para lo cual se les prepara el pan del muerto, las calaveras de azúcar, el dulce de calabaza y otros deliciosos platos preferidos por los difuntos. Es en este reino donde Posada se presenta como gran artista, y la universalidad de su obra cobra una evidencia rotunda. Sus calaveras años más tarde, con el surgimiento de la pintura mural mexicana, constituyeron fuente de inspiración de numerosos artistas, tal es el caso de Diego Rivera, quien retoma la Calavera Catrina de Posada y la retrata del brazo de su creador en el Hotel del Prado (*Guadalupe Posada...*, 1986).

La cultura popular tradicional de México ha desarrollado múltiples formas al calor de los cultos religiosos. Dentro de la religiosidad popular los artistas y artesanos han creado obras pictóricas y artesanales, las cuales han influido notoriamente en las



Ofrezco este retablo, en compañía de mi esposa Francisca Gutiérrez, al Sr. del Sacro, la Simplicy, gen de Juan, Altra. Sra. de Guadalupe, San Francisco de Asís y a San Antonio de Padua, en gratitud por haberme aliviado de una linchazón que padeci en todo el cuerpo. - Julio Sánchez, Noviembre 4 de 1942.

*Anónimo mexicano.
Exvoto de Julio Sánchez
(1942).
Óleo sobre hojalata.
Santuario San Juan SEP
(México).*

artes plásticas y en la cultura visual de este país. La Revolución mexicana de 1910-1917 modificó la actitud hacia el indio revalorizando su herencia cultural.

Existen tres referentes fundamentales que es necesario conocer para situarlos e insertarlos en la evolución de las artes plásticas y de la cultura mexicana. En primer lugar, la aportación de la herencia indígena que ha sustentado una iconografía tan diversa como múltiple, perteneciente a las comunidades etnoculturales de todo el territorio mexicano. Esas formas se insertan en el periodo colonial y definen el arte novohispano y asimismo diseñan la tipología de la cultura plástica de la modernidad.

En segundo lugar, la tradición de la fiesta del Día de los Muertos (Día de los Fieles Difuntos, 2 de noviembre), cuya celebración entraña la interacción de una tradición de los cultos prehispánicos con la religión católica, con un fuerte componente de la ornamentación, la cultura culinaria y la tradición de la muerte que es propia de la cultura náhuatl y de todo el arte de Mesoamérica.

En tercer lugar, situamos la importancia de la religión católica en la pintura de retablos y exvotos que desde el siglo XVII abarcan todo el periodo colonial hasta el siglo XX. Estos exvotos han enriquecido las formas del arte pictórico conformando un espacio del imaginario visual de la tradición cristiana, el cual se acrecienta con la ingenuidad y la frescura de la pintura popular.

Vale decir que el arte de México de la modernidad inicia su floración temática y formal por la recuperación de la herencia

indígena, asumiendo ese legado del patrimonio cultural y negando la mimesis de temas y formas provenientes de la tradición académica.

La propia Revolución mexicana acoge la huella del indio como soporte que fundamenta sus expresiones y motivaciones sociales.

El apogeo del movimiento indigenista se sitúa entre 1920 y 1970. El indigenismo se convirtió entonces en la ideología oficial del Estado [...]. Promovió una cultura nacional-popular, aportó una nueva profundidad al pasado nacional al anexarle las civilizaciones precolombinas. Durante esos cincuenta años, el indigenismo orientó el curso de la política, dictó normas a la sociedad, impuso cánones a las letras y a las artes y presidió la reescritura de la historia. Mucho más favorecido por el talento que en el terreno de las letras, el indigenismo lleva al arte latinoamericano a la vanguardia internacional.

Las orientaciones del arte indigenista se afirman en 1922, en la Declaración de los principios sociales, políticos y estéticos que en México afirma un grupo de artistas dirigidos por Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1898-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949) (Favre, 1998: 10-63).

Desde este movimiento, al calor de las ideas de la modernidad y del nacionalismo, la plástica de México tuvo como máximo objetivo la proyección social del arte en la realización de pintura mural en espacios públicos, centros de confluencia social e instituciones a través de las cuales se mostró la imagen, la herencia indígena, la fe y el sustrato de renovación social que alentó la obra de estos artistas.

Dentro de este movimiento surgen artistas de insuperable imaginación y con un lenguaje artístico peculiar, como Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954). Con su obra el tema de la familia, de la religiosidad y el discurso de género se enlazan de forma original. En los autorretratos Frida busca plasmar su pasado indígena y europeo; el sentimiento religioso viene de la Madre Tierra y se instala con un poder único en sus autorretratos colocando el dolor personal como herida que se expande a su condición de mujer.

También la obra de María Izquierdo (1902-1955) mostró el cuerpo múltiple de la cultura mexicana en pinturas en las que refleja el paisaje, la naturaleza muerta y el tema religioso. Es una expresión que relata el discurso de género y la huella de la herencia familiar en conexión con el sentimiento religioso en medio de la realidad social de México.

En la década de los años cuarenta a los cincuenta, la pintura mexicana se situó como una de las formas de vanguardia en el arte latinoamericano, y desde el movimiento del muralismo se forjó la irradiación formal y creativa derivada de este movimiento.

Dentro de la plástica de México, Roberto Montenegro (1887-1968) fue con su obra artística un activo representante del movimiento muralista. En 1924 concluyó su obra maestra dentro del muralismo, *Fiesta de la Santa Cruz*. Publicó la obra *Máscaras Mexicanas*, en 1926, y en 1933 presentó el libro *Pintura Mexicana 1800-1860*. En 1934 fue designado director del Museo de Arte Popular del Palacio de Bellas Artes y seleccionó las obras para la sección de Arte Popular en la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1940, en cuyo catálogo puede leerse: «El arte popular mexicano revela a un pueblo singularmente dotado para expresarse en formas de significación estética, y su vitalidad explica por qué las artes plásticas que se iban agotando en los medios cultos, adquirieron nuevo vigor y sentido siempre que se acercaron al gusto y a las aspiraciones del pueblo» (*Veinte siglos...*, 1940). Montenegro continuó su labor como pintor y promovió la creación de instituciones: en 1946 fundó el Museo de Arte Popular en Toluca; publicó *Retablos de México*, en 1951, y exhibió el conjunto de su obra en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en 1965.

Desde la perspectiva de la antropología cultural y los estudios culturales, el arte de México no puede comprenderse ni valorarse en su justa dimensión si no se conocen bien las coordenadas culturales más profundas que sitúan a la religión, a los cultos mágico-religiosos y a las prácticas chamánicas como fuente fundamental del arte mexicano de la modernidad y posteriormente desde los albores de la postmodernidad.

Ya el arte religioso está marcado por el culto a los muertos, proveniente del sustrato conceptual prehispánico. Es en esta encrucijada donde el arte integra progresivamente las fuentes de relación de la sociedad con las particularidades del contexto urbano y con los espacios de las comunidades marginales que generan su propio imaginario entre los cultos a la Virgen de Guadalupe, la épica de los héroes de barrio, el mundo suburbano y la representación de los acontecimientos populares, en la escena del espacio pictórico, las gráficas urbanas en las fachadas de los comercios y la pintura popular. En la primera etapa de la moder-

Dulce María Núñez
 (México).
 La Virgen y el Niño
 (1990).
 Óleo y collage sobre
 madera.



nidad, la Escuela Mexicana de Pintura (1920-1950) contribuyó fecundamente a la creación de una cultura de raíz popular con matices nacionalistas y una percepción antropológica de las culturas mesoamericanas.

Estas temáticas han seguido un área de influencia en los creadores más recientes y se cultivan no sólo en el territorio mexicano sino que se expanden por los Estados Unidos, con los mexicanos que, más allá de sus fronteras, mantienen su espacio identitario: el arte chicano.

Siguiendo ese sentido de espiritualidad y de renovación formal se organizó la exposición *Espíritu* (1996) con obras de los artistas Alfredo Castañeda, Mónica Castillo, Elena Climent, Julio Galán, Graciela Iturbide, Rodolfo Morales, Dulce María Núñez, Georgina Quintana, Adolfo Riestra, Germán Venegas y Nahum B. Zenil.

Las obras de estos artistas hacían referencia a la colisión producida tras el descubrimiento entre las culturas indígenas y el catolicismo. Los participantes en la exposición nacieron durante los años comprendidos entre 1925-1961, pero la diferenciación generacional está compensada por el enfoque de una temática común. En una obra que formó parte de la muestra de pintura, Dulce María Núñez refundía y actualizaba una imagen tradicional de la Virgen y el Niño, convirtiendo la figura de Cristo en un

dios prehispánico tallado en piedra cubierto con un sarape, adornando el icono con tiras de tela con manchas de leopardo.

Otro de los expositores, Nahum B. Zenil, expresa en su pintura el discurso personal y la huella de la religiosidad articulando su mensaje con las reminiscencias de su infancia y su vida actual.

En México la tradición de la cultura popular seguirá siendo de interés para los artistas cuya obra se inspire en la tradición religiosa, pues cada generación sabrá hacer contemporáneo su propio discurso.

La reformulación de la historia del arte de Hispanoamérica se hará teniendo en cuenta la aportación de las culturas prehispánicas y la interacción de la tradición religiosa y sus expresiones artesanales y objetuales pertenecientes a la historia de la cultura visual de cada país.

Venezuela

La llegada de Colón a las costas de Venezuela se produjo durante su tercer viaje, el 1.º de agosto de 1498. La creación de los primeros asentamientos urbanos data del siglo XVI, cuando Alfonso Alfínger, primer gobernador de Venezuela, estableció su capital en Coro. Esta ciudad fue uno de los primeros asentamientos urbanos del continente tras el descubrimiento, y su importancia reside en su significación histórica y cultural, por el valor de su arquitectura y porque allí se asentó un núcleo poblacional que ha desarrollado una tradición cultural vigente hasta nuestros días. La fundación de la ciudad de Santiago de León de Caracas tuvo lugar el 25 de julio de 1567.

La historia y la cultura popular han marcado el perfil de la plástica venezolana. La creación de la Academia de Bellas Artes de Caracas en 1887 inicia su actividad en la formación artística con las metodologías de la Academia francesa: abundarán las representaciones de escenas de la historia de Venezuela, retratos de próceres de la independencia y de personajes de la sociedad, que darán carácter al arte venezolano de finales del XIX y principios de la siguiente centuria.

En 1912, desde el seno de la Academia, un conjunto de artistas creó el Círculo de Bellas Artes con el objetivo de investigar nuevas técnicas para su pintura, y desde esa institución desarrollaron fundamentalmente el tema del paisaje. La generación de Armando Reverón inició la experimentación con las técnicas

de la vanguardia francesa, cuya reflexión la llevó a un quehacer en el cual el tratamiento de la figura y el paisaje fueron expresión de su búsqueda sobre la luz y la dualidad de lo corpóreo en medio de la incidencia de la luminosidad y la sombra.

En este proceso, la referencia a la cultura popular llega desde las márgenes, en el contexto de las creencias populares, la casa y el entorno social se impregnan de los referentes religiosos, tanto de los cultos católicos como de la tradición de los cultos animistas de las comunidades indígenas y, en determinadas regiones de Venezuela, de la influencia de los cultos africanos, cuyas supervivencias están presentes en la música y el arte popular.

Basta con referirnos a la situación del sincretismo religioso en Venezuela:

Las creencias religiosas están presentes en Venezuela desde tiempos inmemoriales ya que ellas están asociadas a las tribus indígenas que habitaban el país antes que llegaran los españoles en 1498 a las costas del estado Sucre. Sin embargo, la religión católico-romana, traída al país por los misioneros españoles constituye, hoy en día, el sustrato a partir del cual se entretrejen las complicadas características de la religiosidad venezolana.

El proceso de conquista y colonización de Venezuela produjo el asentamiento de una aristocracia formada por las autoridades oficiales de la corona y las clases dominantes que se dedicaban a las actividades de extracción agrícola y minera. Los clérigos de origen hispánico se asociaron con esta aristocracia y trataron de trasladar la religiosidad popular española a nuestro país, una religiosidad basada en la Inquisición con sus tribunales y sus juicios. Así pues, el resto de la población se encontró marginada y comenzó a desarrollar progresivamente su propia forma de expresar y vivir su religión, fuera del ámbito propiamente católico, aunque fuertemente asociada a éste.

El primer componente que establece las relaciones de las creencias y la fe parte del ámbito familiar y se expande en la comunidad marginal cuya vida se desarrolla a través de símbolos y elementos que conforman una memoria visual en el entramado de los cultos religiosos. De ahí que desde los primeros momentos del nacimiento de la plástica haya existido esa dualidad entre el arte oficial y las representaciones artesanales y las de la pintura popular.

Bárbaro Rivas se considera uno de los pintores primitivos (1883-1967) cuya obra mezcla los temas bíblicos con las características de la pintura ingenua. Su obra ha sido considerada como la de un clásico dentro de la historia de la pintura venezolana, como cronista de una realidad socio-cultural. «Una mirada atenta a la pintura de Bárbaro Rivas encontrará en sus

obras, en la suma articulada de sus cuadros con el perfil de un carácter único y por lo tanto con el prodigio de un estilo inconfundible, una articulación sorprendente, quizás inesperada de erudición y de intuición. Erudición de una cultura que, imbuida de fe y de culto, de religiosidad y de leyenda, transmite y transforma en contenidos explícitos. Un imaginario a la vez bíblico e histórico. Una paradoja respira alrededor de este *genio del pueblo* a la vez, indiscutiblemente, el mayor de los artistas *ingenuos* y el más erudito de los pintores (Pérez Oramas, 1998: 73).

Otro creador que se ha considerado un innovador en la escena del arte de Venezuela es Mario Abreu (1919-1993), quien junto con un grupo de jóvenes artistas fundó el Taller Libre de Arte en 1948. En el proceso de creación de su obra hace pintura, esculturas y ensamblajes de materiales diversos. En éstos parte del objeto ritual perteneciente a los cultos indígenas y a la religiosidad popular. Crea una trama de símbolos y de referentes a los objetos mágicos que se dan como «resguardos» o «amuletos» en las tradiciones populares. Su concepto plástico es renovador, pues el resultado de sus ensamblajes con los materiales más diversos es una aproximación al objeto del culto con una mirada contemporánea. Mario Abreu representó en 1962 a Venezuela en la XXXI Bienal de Venecia, y en 1967 participó en la Bienal de São Paulo. Fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1975, y su obra es considerada muy significativa en tanto que inicia el arte con una visión mágica lúdica, partiendo de la religiosidad popular.

Después de Bárbaro Rivas y antes de Mario Abreu, el concierto de imágenes del arte de temática religiosa fue animado asimismo por los artistas populares que desarrollaron en las tallas en madera policromada los temas bíblicos y en particular los de la Navidad.

La propia historia del arte venezolano reconoce en la imaginaria más popular una de sus fuentes principales:

La realización de pinturas e imágenes de bulto sobre temas religiosos es una actividad que se implantó en Venezuela durante el siglo XVII. A partir de la copia de modelos europeos, los artesanos venezolanos crearon una tradición de imaginaria popular que, en algunos casos, alcanzó un alto nivel estético por su expresividad y por su calidad plástica.

Esas expresiones del alma popular desempeñaron un papel importantísimo en la catequesis y el culto de la Iglesia católica, sobreviviendo a los contratiempos de las guerras a comienzos

del siglo XIX, para luego ser desplazadas por los cambios en el gusto y la orientación academicista en la valoración del arte. En la década de 1940 al iniciarse los estudios históricos de nuestras artes plásticas, la obra de los artesanos coloniales fue reconocida y valorada, estimulándose su conservación [...] (*Museo de Arte Sacro...*, 1993).

Desde los años sesenta, los artistas fueron apropiándose cada vez más del universo visual de los cultos y tradiciones de la religiosidad popular. El tema se situó, pues, en otra perspectiva cultural, desde los márgenes, desde la cultura marginal. La difusión de los fenómenos sociales hizo más notorios los eventos locales y los procesos etnoculturales de cada región del vasto territorio venezolano.

Así, se conoce cada día más acerca de los rituales de la montaña de Sorte, presididos por la imagen de la india María Lionza, figura de la historia de la independencia de Venezuela, quien aparece como heroína devenida santa. Los referentes culturales van incorporando al concierto de figuras históricas de la lucha social símbolos espirituales. Así, vemos que figuras de la historia patria como Simón Bolívar, el indio Caricua Guacaipuro, el doctor José Gregorio Hernández, el Negro Primero y una infinidad de personajes nacidos de la historia, luego son venerados e invocados en la religiosidad popular, tanto en el ámbito rural como en el contexto urbano, buscándose su intersección para ganar batallas en el devenir de la vida diaria.

A medida que los artistas venezolanos van asimilando ese imaginario popular se crean un conjunto de obras que se codifican en ese espectro temático. Miguel von Dangel (Bayreuth, Alemania, 1946) forma parte de una generación de venezolanos de origen europeo que emigró con su familia en la década de los cincuenta. Proviene de un ambiente de investigación y de búsqueda de formas. Su padre lo inició en la técnica de la taxidermia y pronto descubrió relaciones factibles entre ésta y la escultura. Su formación artística en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas comenzó a abordar la escultura y los ensamblajes en exposiciones de pintura, incorporando animales disecados y un fuerte tratamiento de la textura y del color a partir de las técnicas mixtas.

Desde finales de la década de los sesenta Miguel von Dangel ha explorado simbólicamente el tema religioso desde su visión (luterana) y cientificista y desde el conjunto de símbolos que le aportan sus incursiones en las comunidades de los indios del Amazonas, de los cuales retoma técnicas artesanales para incor-



Miguel Von Dangel
(Venezuela).
Masked Santa Marta
(2002). *Técnica mixta*
sobre lienzo. Galería
D'Museo (Caracas).

porarlos a sus obras. Sus ensamblajes son animales disecados, insectos, reptiles, iguanas y elementos vegetales que incorporan la noción del expresionismo por la riqueza formal y el predominio de la materia como recurso textural. Con su serie *Sacrificiones* aborda el tema del martirio y del dolor para incorporar la noción telúrica. Ha consagrado su obra artística a expresar su visión del cosmos religioso con los aportes técnicos de las resinas y los materiales adhesivos transparentes. Ha sido asimismo un observador acucioso del arte venezolano, sobre todo en esta parcela de la realidad donde se mueve la ciudad de Petare, poblado de la etapa colonial impregnado de cultos sincréticos ancestrales y de misticismo católico angustioso.

Ha trabajado su obra plástica y escrito ensayos en los que analiza la obra de los artistas de Venezuela que han incursionado desde la profundidad del tema judeocristiano del cristianismo en América, desde la danza de la muerte hasta lo escatológico que subyace en la cultura y la sociedad de las comunidades marginales de este país. Entre ellos destaca el libro *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*, en el que «además muestra sus conocimientos de historia del arte, de la iconografía medieval, de la fábula americana y del carácter sacro de la creación plástica. En

Luis Alberto Hernández
(Venezuela).
Kirie en Sol Mayor
para flauta y Abel
(1997). Técnica mixta
sobre lienzo.



la búsqueda de una razón de ser, von Dangel encontrará autenticidad en las obras de Bárbaro Rivas, Mario Abreu o Emerio Darío Lunar para quienes escribe páginas de emocionados reconocimientos» (Palenzuela, 1998).

Víctor Hugo Irazábal (Caracas, 1945), formado en la Universidad Central de Venezuela, en la Escuela de Comunicación Social, se inició en la pintura y el dibujo y, luego de sus exploraciones por la Amazonia, en el Orinoco, ha creado instalaciones con un imaginario peculiar. Retomó en ella el ambiente de la naturaleza amazónica, recreando a través de la pintura y la escultura formas vegetales, dibujos y signos de las comunidades amazónicas, regidos por el orden del creador que reconstruye un universo de formas diversas en esa noción panteística en que la naturaleza y la espiritualidad peculiar que reina en la selva es el eje de la metáfora de esta creación artística.

Formado en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, desde finales de la década de los años setenta Luis Alberto Hernández (Puerto La Cruz, estado Anzoátegui, 1950) trabaja la pintura, el dibujo, los ensamblajes y el grabado. Desarrolla su obra en la temática de lo sagrado y parte de las escrituras pictográficas, de los grabados medievales y la escritura ideográfica para

alentar una obra que recupera el sentido mágico de las escrituras de las grafías secretas. Ha trabajado el libro objeto y los ensamblajes, en los que elabora una trama de símbolo partiendo de la investigación de antiguas escrituras, desde la tradición judeocristiana hasta antiguas grafías de origen africano. Emplea diversos materiales para acrecentar el sentido simbólico de sus obras, desde finas láminas de hojas de oro hasta los relieves en materiales diversos, hasta lograr el sentido del misterio y la evocación de lo antiguo y lo velado que adquieren sus obras.

Ismael Mundaray (Caripito, estado de Monagas, 1952) comenzó hacia 1980 a participar en exposiciones y ha tenido una evolución en la cual su obra se nutrió de los contextos religiosos y de los estudios antropológicos. Desde una noción propia de integración cultural, ha enriquecido su pintura con símbolos provenientes de lo indoamericano y lo africano en una síntesis que se propone plantear la miscegenación operada en las tradiciones culturales de Venezuela. El relato visual de su obra nos acerca al Caribe desde la propuesta de la identidad cultural. Ciertamente es que su obra ha transitado por diversas fuentes temáticas, desde los signos propios de las comunidades indígenas de Venezuela hasta los animales sagrados. «La obra de Mundaray nos traslada a esa etapa olvidada de lo que fuimos, mucho antes de ser “descubiertos”, que a la larga supo sumar lo blanco, lo negro y lo indio, y que al fin y al cabo es lo que verdaderamente “somos”» (Mayz Lyon, 1987).

Onofre Frías (Barlovento, estado Miranda, 1953) se inició en la plástica en el taller de Arte Libre del CONAC y en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas en Caracas. De su ciudad trae las vivencias entrañables de los cultos afrobarloventes, el culto de san Juan negro y la música percusiva, las festividades religiosas y la tradición popular de los altares de Barlovento.

La obra de Onofre Frías establece una conexión con el tema, como reminiscencias, remembranzas de ceremonias y ambientes cuyos referentes están ligados a los cultos religiosos, a la tradición familiar y a la cultura del negro barloventes. En su pintura se apropia de esos vínculos con el imaginario y la cultura popular tradicional para sublimar esa experiencia cultural y visual en el espacio pictórico creando una atmósfera que revive esos contextos. «El rasgo más característico de las pinturas-altares reside en su estructura eminentemente simétrica, en la que, a grandes rasgos, un plano inferior central se destaca de un fondo casi monocromo. Por este plano-altar, Onofre Frías accede a lo mágico y a

lo ceremonioso, a un sentido religioso que se emparenta con la naturaleza, con la vivencia de la naturaleza como rito, como costumbre, como tradición» (Chacón, 1992).

En esta corriente temática existen propuestas artísticas cuyo propósito es enfatizar los referentes religiosos que se encuentran en múltiples y diversas manifestaciones plásticas estableciendo una relación de evocación o de ruptura formal con la iconografía popular.

Pedro Terán (Barcelona, estado Anzoátegui, 1943) estudió también en la Escuela Cristóbal Rojas, completando su formación en Roma y Londres. Expuso desde los sesenta pinturas, grabados y collages y desde 1970 realiza *performances*, presentándose en espacios urbanos como escultura viviente. Investiga en su contexto las prácticas mágico-religiosas de las comunidades del Amazonas. Terán ha realizado *performances* e instalaciones. Con su propuesta inició la concepción del arte no objetual y participa del *performance* como el artista y como el shamán. Su sentido del *performance* se propone reflexionar sobre el cuerpo, así como fijar el interés en el espacio y el tiempo con un sentido particular dentro del arte no objetual. Con el empleo de elementos de la naturaleza, como piedras, tierra y restos de animales y plumas, reconstruye un espacio ritual y sitúa al artista como centro del proceso y de la acción performática. Reelabora el mito de El Dorado, como noción colonial ante el fenómeno del descubrimiento. Es una lectura que revive el ritual y toma al ente autóctono como eje de esa acción plástica como símbolo.

Carlos Zerpa es considerado el artista que marca la aparición del arte conceptual en el panorama del arte venezolano. Ha realizado pinturas, instalaciones y *performances* conciliando técnicas y soportes de manera inusitada y original. Ha concebido su relato visual desde la iconografía popular, trabajando los colores de la bandera nacional y toda la imaginería de la santería católica y afrovenezolana. Su obra se apoya en el referente del arte popular situado en los ambientes del contexto urbano, en el interior de las casas de los creyentes y en las grandes parcelas de marginalidad de los barrios pobres, ofreciendo una relectura conceptual y elaborada de la simetría perfecta de los altares y del enfrentamiento cromático intenso en el que prevalecen los colores primarios. Es uno de los artistas que ha situado la raíz primordial del arte popular tradicional de Venezuela con un discurso que participa de las técnicas y de los soportes más diversos, cuya resultante son instalaciones de un sello peculiar, pleno de originalidad.

Javier Level (Caracas, 1960), escultor y dibujante, inició una creación escultórica basada en las crucifixiones y en las múltiples incidencias mágico-religiosas del culto popular en el catolicismo. Sus crucifixiones están conectadas con la realidad de los cultos populares. En ese sentido, incorpora herraduras de la buena suerte, piedras y talismanes que hacen de esas piezas escultóricas un objeto ritual. La factura está concebida siguiendo el modelo del Cristo crucificado, pero se enriquece con una trama de símbolos y alusiones a la tierra, al mundo animal y vegetal en un contexto donde hasta los próceres de la independencia, los caciques de las comunidades indígenas o un buen ladrón reciben el tratamiento de una deidad susceptible de ser beatificada.

Fotógrafo y diseñador gráfico, Nelson Garrido ha incursionado en las instalaciones y el vídeo, creando en su estudio «espacios» que sirven de marco para los personajes que elabora y son captados por su impronta fotográfica. El sentido de fina ironía y sátira prevalece en esas imágenes en las que los santos son presentados en una parodia del martirologio. Los personajes, santos del catolicismo, de los cultos populares pertenecientes a las creencias en la tradición religiosa venezolana, son tratados en sus instalaciones y captados por su lente. En esas obras fotográficas, Garrido intenta hacer una sátira; su crítica erosiona en un sentido peculiar la atmósfera de la santidad devenida parodia, dentro de los contextos donde prevalece la religiosidad, caracterizada por la profusión de símbolos profanos y llenos de erotismo.

El tema de la imaginaria popular encuentra un espacio de continuidad en los tallistas e imagineros que, desde el Movimiento de Arte Popular de Petare hasta las colecciones del Museo de Arte Sacro de Venezuela, han logrado reunir y catalogar un sinnúmero de piezas pertenecientes al arte popular enmarcadas en la temática religiosa.

El Museo de Arte Popular de Petare en Caracas reúne una colección de obras cuya característica principal reside en el hecho de que están relacionadas por la temática de carácter religioso. La ingenuidad y la frescura de estas piezas son exponentes de la memoria y del quehacer popular. Muchos de esos creadores recibieron su formación en el ámbito familiar y han dado continuidad a una expresión que se animó en la comunidad. «El sentimiento religioso, la sensibilidad y la identidad cultural de nuestros creadores populares brota con fuerzas y se expresa vivaz en homenaje a sus santos. Una demostración de ello es la gran cantidad de imágenes que circulan en torno al tema de la Navidad» (*Camino de Belén*, 1992).

Muchos de esos artistas populares han pasado de la tradición familiar anónima a ser conocidos e identificados como artistas populares. Uno de estos creadores es Rafaela Baroni (Mesa de Esnujaque, estado Trujillo, 1935), quien ha expuesto sus tallas policromadas en diversos museos de arte popular y ha representado a Venezuela en eventos internacionales. Su obra resume el sentimiento religioso y la fuerza del arte y de la cultura artesanal que desde el siglo XVIII ha dado expresiones de estas manifestaciones artísticas.

Cuba

Para entender la labor desarrollada por los artistas cubanos que han incursionado en el *performance* en el arte del siglo XX, resulta imprescindible hacer referencia a las principales fuentes etnoculturales que constituyen el antecedente cultural que, en muchos de los casos, les ha servido de sustrato conceptual.

A través de los textos de los cronistas de Indias, se dan a conocer las creencias y los cultos de la cultura de los taínos. La comunidad taína habitó en gran parte de las islas del archipiélago de las Antillas, así como en la isla de Cuba. Los taínos desarrollaron una cultura agroalfarera y tuvieron una organización social. En sus cultos animistas, el behíque era el sacerdote y en torno a él se organizaban las ceremonias.

El culto animista de los taínos se centraba en determinados dioses, y se ejecutaban ritos en torno a los cemíes, deidades tutelares que velaban tanto por los individuos como por la comunidad. Los cemíes fueron representaciones en madera de los dioses, culto que regía la vida de esta sociedad.

El areíto fue una «acción colectiva» de la comunidad para convocar y propiciar la intervención de las divinidades. Se pintaban el cuerpo, se ornamentaban con collares de conchas y dientes de peces y danzaban en un corro para potenciar la acción de sus deidades.

Por el testimonio escrito de los cronistas de Indias y las investigaciones de los restos arqueológicos, puede valorarse la significación de los areítos dentro del sistema religioso de los taínos. El areíto como expresión religiosa incorporó la pintura corporal, la danza y el sonido para articular una acción de la comunidad en la cual el behíque era el personaje principal que propiciaba el ritual de invocación a los dioses.

El elemento fundamental del corpus ideológico que sostuvo el proyecto del descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo fue la expansión de la religión católica en los territorios de América. La imposición de la fe católica en la comunidad indotaína mediante la fuerza fue un aspecto crucial para reconstruir el imaginario de estos pueblos. Solamente bástenos hacer referencia a la imaginación religiosa, las tallas en madera policromada y engalanadas con vestimenta y los objetos de la liturgia de plata y oro, así como la pintura de caballete, lo cual reforzó la temática religiosa mediante las piezas propias de la ceremonia eclesiástica.

La música sacra fue asimismo uno de los aspectos fundamentales. A través de ella se introdujo la herencia musical de Europa, ya que, debido a las misas y demás festividades propias del calendario litúrgico, se creó un contexto sonoro especial que reforzó las ceremonias de los cultos católicos. Tanto en las iglesias como en los conventos y capillas se gestó un ambiente musical, tanto instrumental como vocal, sirviendo de estructura formativa para el surgimiento de la música profana en la Cuba colonial, desde el siglo XVI.

Este corpus religioso les fue impuesto a los primeros pobladores de la isla al igual que a los miles de africanos que, tras la travesía forzosa, conformaron la mano de obra más importante de Cuba durante el periodo colonial y también aportaron su experiencia cultural: los africanos esclavizados.

La presencia de la cultura africana, a través de las diversas etnias que fueron introducidas en Cuba durante los casi cuatro siglos de esclavización, ha incidido profundamente en la religión y en las expresiones musicales danzarias, así como en la cultura popular y en las artes plásticas. La herencia de los africanos esclavizados y toda su cosmovisión fue sometida y supeditada a la cultura del amo. La sociedad colonial construyó una imagen del negro sobre la imposición de dichos patrones culturales en los que solamente se le permitía percutir el tambor públicamente en la fiesta del Día de Reyes. Los africanos y sus descendientes criollos pudieron mantener sus formas de expresión mediante la práctica de sus creencias religiosas. La vía por la cual opusieron resistencia al amo y a la esclavitud fue la preservación de su herencia ancestral, que fue un vehículo de comunicación entre los africanos, que tras el sometimiento y el dolor de la esclavitud pudieron mantener sus formas de expresión mediante sus cultos, su música y sus bailes.

Provenientes del antiguo reino de Dahomey, de la tierra sagrada de Ilé-Ifé y del reino de Oyó en Nigeria, la religión yoruba tuvo asentamiento en Cuba, en Brasil y otras regiones de América Latina. Su estructura religiosa se apoya en el conocimiento de los sistemas de adivinación, como el Diloggún y el oráculo de Ifá, cuyas leyendas, denominadas *patakis*, relatan la vida de los dioses, es decir, de los orishas, conformando una historia que revive y actualiza una memoria transformada en la poesía y en la acción. Estos *patakis* son historias legendarias que encierran una enseñanza y aportan al iniciado el conocimiento inmediato de la ejecutoria a seguir, así como el conocimiento del orisha que le protege.

Los orishas parten de la historia y de la relación de la comunidad yoruba con la naturaleza. En el proceso de readaptación a la sociedad que lo esclavizó, el africano tuvo que asimilar la religión del amo y establecer una relación simbólica entre los santos católicos y los orishas de la religión yoruba, conformando un sincretismo religioso. El negro, como ser esclavizado, tuvo que mantener un espacio velado para preservar su imaginario, como relato que le daba claves para la resistencia cultural y para conservar el secreto de todos sus cultos. Los orishas, a través de los africanos y de sus descendientes, cantan, danzan y relatan historias que se convierten en la poesía que emana de la cosmovisión de los yoruba presente en la cultura cubana.

La Regla Palo Monte es un culto que procede de la cultura bantú y es una de las creencias más expandidas en Cuba. Nace el iniciado en un corro que invoca las fuerzas del «objeto ritual», para que las energías de la Tierra, del Agua, del Fuego y del Aire se conjuguen y refuercen al iniciado. Sus signos, conocidos como «firmas congas», conjugan la línea recta y la articulación de las líneas sinuosas para crear un marco simbólico que alude y marca los dominios de la naturaleza.

La religión de Palo Monte es un culto animista que se apoya en los cantos, las danzas y la música para convocar a sus dioses. Siempre se oficia en grupos y cada uno de los miembros iniciado, al igual que en la religión yoruba, recibe un nuevo nombre, en función de las características de su deidad principal y de su espacio en la naturaleza.

La Sociedad Secreta Abakúa surgió en la región de Calabar, en Nigeria, llegó a Cuba con los africanos esclavizados provenientes del África occidental, donde es conocida también como Sociedad de los Hombres-Leopardo o Sociedad Ekpe. En la

Sociedad Secreta Abakúa sólo se aceptan hombres. Los iniciados, conocidos en Cuba como los Náfígos, como muchos de sus miembros, danzan «enmascarados» bajo el vestuario del Ireme. El ritual de iniciación afirma al cofrade en una agrupación secreta en la cual jura guardar sus principios y códigos morales y sus «signos» hasta la muerte. Desde el siglo XVII al XVIII, el culto abakúa ha pervivido hasta el presente y ha originado un «espacio sagrado» dando la libertad espiritual a los hombres esclavizados que se unieron en el ritual iniciático que reedita el sacrificio de Sikán, la mujer que descubrió el secreto del Pez Tanze, el pez sagrado cuyos bramidos sólo podían ser escuchados por el sacerdote y por el rey.

Estos cultos, así como sus expresiones sincréticas, se han desarrollado en espacios urbanos y rurales, parten del entorno de una vivienda, con las características propias de los cultos populares, e incorporan la pintura popular, la música y la danza así como los objetos culturales que se derivan de la imaginería católica, de los rituales africanos y de la circunstancia que demanda la articulación de éstos en ceremonias de participación colectiva. La cultura popular tradicional ha generado un ritual «performático» que ha servido de fuente a los artistas para proponer sus *performances*, instalaciones y acciones plásticas.

Durante el periodo colonial los africanos se agruparon en cofradías de negros de nación en las cuales los africanos y sus descendientes, provenientes de determinada etnia africana, lograron reunirse para contar con un apoyo entre los cofrades o miembros del cabildo. Tuvieron una casa como sede, en la cual desarrollaron los temas propios de sus cultos.

En cada casa de cabildo se creó un altar, en el cual se inició el proceso de sincretismo religioso en que a cada divinidad de la Iglesia católica le correspondía un orisha o deidad de los cultos de la tradición yoruba, lo que ha generado la religión popular conocida como santería.

Ya en el siglo XIX, los negros cuentan con un panteón religioso susceptible de ser analizado desde el punto de vista antropológico y que influyó en el arte desde la visión de la crónica y las escenas costumbristas. Esa mirada colonial del negro quedó como testimonio de sus festividades en los grabados y pinturas coloniales, cuyo principal cultivador fue el pintor Víctor Patricio de Landaluze, español radicado en Cuba, quien ha dejado un conjunto de obras con el tema del negro y sus cultos religiosos. Antes, en 1817, se había creado la Academia de las Bellas Artes San Alejandro y en ella se formaron artistas en las técnicas de la

pintura académica. El retrato, el tema histórico, los temas de la Iglesia y las fiestas del calendario litúrgico fueron los aspectos captados por la pintura y la litografía.

Sobre la base de esos temas, se produce en 1927 la primera Exposición de Arte Nuevo, con la exposición del pintor cubano Víctor Manuel García, un egresado de San Alejandro que viajó a París con una bolsa de viaje y trajo la influencia del postimpresionismo.

Al analizar las características fundamentales del arte cubano y el quehacer de los artistas, se percibe la proyección del discurso identitario sobre aspectos principales. La temática del cubano en la primera y la segunda generación de la etapa republicana emerge con matices de modernidad desde aquel año de 1927 en un movimiento de renovación social y cultural impulsado por los escritores y artistas que se plantearon una reflexión sobre los problemas cruciales del país con la inquietud de resaltar la identidad cultural, queriendo romper las ataduras del colonialismo y el neocolonialismo. Cuando en 1927 tuvo lugar la citada primera Exposición de Arte Nuevo, se inicia una revelación cultural tras haberse dado una aproximación a la vanguardia artística de París. Son momentos de clímax en la expresión poética, en la literatura, en la música y en las artes plásticas.

En París los artistas cubanos descubren el valor de su propia cultura por la audacia de la vanguardia al revelar los aspectos formales de la cultura africana, del negro, también de lo primitivo y de todo cuanto no estuviese contaminado por el arte académico de Occidente.

Los artistas cubanos de esta primera generación supieron apropiarse del lenguaje de la vanguardia para matizar la compleja trama de interacciones de la cultura cubana. Entre ellos se cuentan Víctor Manuel, Eduardo Abela, Marcelo Pogolotti, Carlos Enríquez, Fidelio Ponce de León, Antonio Gattorno, Aristides Fernández, entre otros, y cada uno con un lenguaje enriquecido por el impulso formal de la modernidad, retomando algunos temas como la relectura del paisaje, la impronta de la arquitectura colonial, del ambiente popular, la cercanía de una visión intelectualizada del tema afrocubano, incorporando tópicos no abordados en la plástica academicista hasta esta fase de lo cubano.

La segunda generación sigue con mayor libertad formal el camino emprendido por los prolegómenos de la modernidad después de 1927, y algunos reflejaron el discurso identitario desde la

mirada y la perspectiva de lo cubano: una mirada siempre idealizada de la presencia indotaína y de la herencia española. Desde ópticas diferentes, la obra de Amelia Peláez del Casal, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Cundo Bermúdez, Mario Carreño o Mirta Cerra, entre otros, recorrió registros explorados en lo temático: la naturaleza muerta, los interiores de la casa habanera, el paisaje, las presencias de lo rural y la convivencia de los personajes populares nacidos de la realidad. En sus propuestas formales primero se percibió la incidencia de la vanguardia francesa y después se afirmó el influjo del lenguaje de los principales muralistas mexicanos, Rivera, Orozco y Siqueiros.

Este periplo de la plástica cubana se desarrolla desde 1927 hasta los años cuarenta, siguiendo temáticas que principalmente sólo valoran la huella de la presencia española en Cuba, sin entrar a cuestionar la validez de la herencia africana y su gran aportación a la cultura cubana, analizada solamente por el antropólogo, historiador y etnógrafo Fernando Ortiz. En sus libros, Ortiz centró su análisis en el componente africano existente en la música, en la cultura y en los cultos religiosos de Cuba, analizados a través de toda su amplia producción antropológica.

Solamente un grupo de artistas, desde la vertiente de la modernidad, propusieron el discurso de la identidad desde los márgenes, desde la periferia. Roberto Diago (1920-1957), Wifredo Lam (1902-1982) y Agustín Cárdenas (1927-2001) componen la trilogía que, desde la percepción de su propia herencia como descendientes de africanos esclavizados, relató una historia de la herencia sin hacer concesiones formales. Lograron expresar el discurso del colonizado, del negro, con una referencia formal que se nutrió de esa vanguardia, para aportar el relato de los que no tuvieron una historia en primera persona, una historia siempre contada y revisada desde la concepción del amo, quienes han cambiado los ropajes de la época colonial, aunque aún siguen abriendo pequeños espacios, para que la huella del africano, en el fraccionamiento de la identidad cultural del negro en Cuba, aflore cuando ellos decidan.

Roberto Diago murió prematuramente en Madrid. Wifredo Lam viajó hacia Europa y en París recibió la lección formal que le ayudó a tomar conciencia y a apreciar el valor y el sentido de su propia huella de negro, del mestizaje afroamericano. Agustín Cárdenas, desde la escultura, engrandeció los volúmenes de una obra que bebió tanto de la fuente de África como de la lección de la vanguardia europea.

La obra de Wifredo Lam abre las fronteras de la diáspora africana en el Caribe, cuando su obra *La Jungla* (1941) es adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York para ser exhibida en la colección permanente de arte latinoamericano. A partir de la obra de Lam ya la referencia a la herencia africana no tiene los contornos de la marginalidad estética: con él se potenció la huella de la cultura africana en las artes plásticas en Cuba. En los años cuarenta se abre un nuevo capítulo en el arte cubano, pues hasta la irrupción de Lam casi todo había sido una reminiscencia folclórica; después del reconocimiento internacional de la obra de Lam por la crítica, una vez instalado definitivamente en Europa y exponiendo en las más importantes galerías y museos de los Estados Unidos, comienza en Cuba a manifestarse en algunos pintores la influencia del tema afrocubano desde las posiciones más decorativas y poco comprometidas espiritualmente con la diáspora africana en la cultura cubana.

Tanto en la pintura como en el diseño gráfico y la escultura, se pondrá en evidencia que la generación de artistas de los años cincuenta cuestiona la validez y la continuidad de la temática de lo cubano desde la creación plástica. Confirman con su obra el desplazamiento del tema y de los caracteres formales. El movimiento generacional de los años cincuenta en Cuba intenta subvertir el valor de la obra de Wifredo Lam y del tema del negro, proponiendo ya la ruptura con el discurso identitario. Es además un momento en el que se manifiesta una gran influencia del expresionismo abstracto, proveniente del arte y la cultura norteamericana.

En 1953, un conjunto de jóvenes pintores, escultores, diseñadores gráficos y fotógrafos se integran en el «Grupo Los Once» que expone bajo la estética del abstraccionismo. Eran ellos Raúl Martínez, Guido Llinás, Hugo Consuegra, Antonio Vidal, Fayad Jamís, Raúl Milián, Antonia Eiriz, los escultores Pancho Antigua y Agustín Cárdenas, Daniel Serra Badué y Raúl Mijares. Esta generación de los años cincuenta propone el lenguaje de la abstracción geométrica y del expresionismo abstracto e incorpora en la escultura el ensamblaje dentro de las características de «lo grotesco expresivo». Desde este grupo se produce en la plástica cubana la influencia del arte norteamericano. Con la obra de Loló Soldevilla y Luis Martínez Pedro en la pintura concreta, de José Antonio Díaz Peláez y Julio González en la escultura, de Antonia Eiriz en el dibujo y los ensamblajes, de Servando Cabrera Moreno



Manuel Mendive (Cuba). La Comida. Performance presentado en el evento The African Odissey (La Odisea Africana), organizado por el John Kennedy Center (Washington D. C.), 1999.

en la pintura, y con las propuestas del cinetismo de Sandú Darié, se cierra la década del cincuenta en las artes plásticas de Cuba.

Después del impacto de la obra de Lam y de los citados cambios estéticos a partir de los cincuenta, podemos considerar la obra de Manuel Mendive (*La Habana*, 1944) como continuadora de la temática de ascendencia africana. Egresado de la academia San Alejandro en 1963, Mendive retoma el discurso de la herencia africana con un lenguaje siempre renovado. Conocedor de la religiosidad popular desde su contexto familiar, explora las formas más auténticas nacidas del arte popular perteneciente a la tradición yoruba. En la década de los ochenta, además de realizar su obra pictórica, sus esculturas, ensamblajes y tapices, trabaja el *performance* con cuerpos pintados, cuyo complemento musical y danzario lo sitúa como uno de los fundadores del *performance* y del *body painting* en el arte contemporáneo de Cuba.

La riqueza formal que trasunta su obra le ha llevado a trabajar diversos soportes, desde la palma real, los tapices en textil y las esculturas en madera y hierro, hasta la escultura mórbida policromada. Su obra creadora inaugura un espacio temático que ha servido de puente entre la obra de Wifredo Lam y la generación de creadores posteriores al significativo año 1959.

En 1978 un conjunto de artistas se reúnen y forjan la idea al crear el «Grupo Antillano», presidido por el escultor y grabador Rafael Queneditt. El grupo exploró la fuente temática de lo africano y lo afrocaribeño entre el regocijo de color y las formas, construyendo asimismo un espacio teórico que motivó la realización de ciclos de conferencias.

*Belkis Ayón (Cuba).
La familia (1991).
Calografía.*



En el recuento del arte cubano influido por los cultos afrocubanos, no podemos olvidar a escultores como Rogelio Rodríguez Cobas y Ramón Haití, en cuyas tallas en madera se aprecia el ritmo y la sensualidad de sus formas volumétricas y de su riqueza expresiva. Ever Fonseca (Granma, 1939) se inspira en la mitología del ámbito rural cubano y sale a recrear el imaginario campesino por las leyendas del mundo real y maravilloso de los campos de Cuba. Enmarcado en lo afrocubano, José Bedia (La Habana, 1959) se ha dedicado en parte de sus obras a transmitir sus concepciones del universo, plasmando los cultos Palo Monte y creando ambientes donde se relaciona al ser humano como personaje principal con las fuerzas de la naturaleza y la Nganga, es decir, el objeto de culto de la Regla Palo Monte.

Belkis Ayón Manso (1967-1999) es quizás un caso excepcional de la plástica cubana. Se nutrió del imaginario de la Sociedad Secreta Abakúa y lo plasmó en sus caligrafías y colografías con un espacio plástico expresivo, con sólo el blanco del soporte y las

tintas oscuras, asumió un tema polémico y renovó el arte del grabado. La muerte —el suicidio como resistencia cultural— dejó una puerta abierta, un silencio y una obra que se reveló como rotunda y original.

Por su parte, Santiago Rodríguez Olazábal (La Habana, 1955) es un artista que, además de ser un investigador y conocedor del culto de Ifá, ha sabido plasmar su imaginario en una obra permanente, explorando en el dibujo, las instalaciones y la escultura todos los símbolos y los puntos clave de los sistemas de adivinación de la religión yoruba. Establece conexiones clásicas entre el dibujo preciso y el color creando puntos de interés y búsqueda en cada una de sus obras.

Salvador González Escalona (Camagüey, 1952) se inició en la cultura plástica y las artesanías y siempre fundamentó su quehacer plástico en los temas pertenecientes a los cultos religiosos de ascendencia africana. Ha creado un espacio cultural en su zona, el callejón de Hamel, en el barrio de Cayo Hueso, en el cual convergen sus pinturas, esculturas, instalaciones, cargadas de la tradición afrocubana. Sus pinturas murales asumen la herencia del ancestro africano como testimonio de un pasado que es herencia permanente en el arte popular y tradicional. El mural pictórico le ha servido para explorar la poesía del color y expandir sus pinturas en el contexto urbano. Son el contexto marginal y sus entes, que salen de su marginalidad para asumir su cultura como forma de resistencia y afirmación.

En estos espacios del negro y sus tradiciones, muchos artistas de herencia hispana han bebido de estas fuentes y dentro de su estilo han aportado sus propios conceptos. Desde su nacimiento en Cuba y su tránsito a los Estados Unidos, Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) funda una metáfora entre la Madre Tierra y su país de origen: Cuba. En sus *performances* y acciones plásticas, más que la religión aflora el sentimiento de búsqueda con la fuerza nutricia de la naturaleza, con el paisaje en íntima relación con su propio yo. Marta María Pérez (La Habana, 1959) hace de la fotografía un arte de sugerencia e indagación. Es un autorretrato o una imagen que sugiere el misterio de los cultos africanos en un autorrelato de su imagen, con la expresividad de un «montaje» para la foto única, cuyo interés es mostrar un espacio mágico propio de las liturgias afrocubanas.

Artistas como Lidia Aguilera (escultora y pintora) han abordado la temática de los orishas. También Zaida del Río y Alicia Leal basan sus obras en esa mediación entre la relación de lo

mágico y la creación artística. Sus creaciones, como las de otros artistas que hemos citado a lo largo de este estudio, ponen de manifiesto la significación que el tema de la religiosidad y los cultos populares tiene en la historia y el devenir del arte latinoamericano, enfocando la importancia de la percepción de la etnografía y la antropología cultural para asumir la memoria plástica y conocer sus expresiones más auténticas en el arte del siglo XX. Cada país posee su propio imaginario basado en las tradiciones prehispánicas, en la relación de su comunidad con la tierra y la incidencia del cristianismo y de la religión católica en la existencia de una tradición popular. La síntesis de las formas tiene lugar en la transición donde queda la visión espiritual como eje y nexa fundamental de la creación artística.

Bibliografía

- ADES, D. (coord.), *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, Londres, The Hayward Gallery, 1989.
- ALCINA FRANCH, J., *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza, 1980.
- Camino de Belén*, Caracas, Museo de Arte Sacro de Caracas, 1992.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., *Introducción al Método Iconográfico*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1997.
- CHACÓN, C., *Onofre Frías. Altares del Sur* [catálogo de exposición], Caracas, Galería Astrid Paredes, 1992.
- Cuba Siglo XX. Modernidad y Sincretismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.
- DANGEL, M. von, *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*, Caracas, ed. del autor, 1997.
- Documentos guadalupanos. Xavier Noguez. Un estudio sobre las fuentes de información temprana en torno a las mariofanías en el Tepeyac*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- DUFRENNE, M., *Fenomenología de la Experiencia Estética*, Valencia, Fernando Torres, 1982.
- FAVRE, H., *El Indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GEERTZ, C., *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- GRUZINSKI, S., *Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Guadalupe Posada en el Taller Vanegas. Gacetas callejeras* [catálogo de exposición], La Habana, Casa de las Américas / Galería Latinoamericana, 1986.
- Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Fondo de Cultura Económica, 1997.

- MAYZ LYON, J. J., *Ismael Mundaray* [catálogo de exposición], Cumaná, Ateneo de Cumaná, Estado Sucre, 1987.
- Museo de Arte Sacro de Caracas* [catálogo], Caracas, 1993.
- ORTIZ-OSÉS, A., *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- PALENZUELA, J. C., «Publicaciones. Miguel Von Dangel, El pensamiento de la imagen y otros ensayos», *Art Nexus*, n.º 30 (1998).
- Panorama de la pintura venezolana* [catálogo de exposición], La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- PÉREZ ORAMAS, L., «Monografías. Bárbaro Rivas y la pintura clásica», *Art Nexus*, n.º 30 (1998).
- Pintores Cubanos*, La Habana, Ediciones R, 1962.
- REYES, A., *Genio y figura de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- SÉJOURNÉ, L., *Supervivencias de un mundo mágico; imágenes de cuatro pueblos mexicanos*, México, Tezontle, 1953.
- *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- SILVA HERZOG, J., *Breve historia de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- TIBOL, R., *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- TRABA, M., *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila, 1974.
- Veinte siglos de arte mexicano*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1940.
- ZEA, L. (comp.), *Ideas y presagios del descubrimiento de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.