

Paradojas intertextuales y otros discursos críticos

Yolanda Wood

Profesora. Universidad de La Habana.

La presencia de África es recurrente en las artes plásticas del Caribe. Es una fuente nutricia de pensamientos e imaginarios, a partir de lo que significó la masiva trata negrera que desplazó hasta acá a millones de hombres y mujeres en un proceso de siglos durante los cuales transportó, con los individuos, un legado trascendente para la historia toda del llamado, por los conquistadores españoles, Nuevo Mundo.

Dentro del conglomerado humano de ese espacio se distingue Afroamérica, una cultura extendida por islas y tierra firme, pero cuyo corazón, en palabras de Nancy Morejón, «reside en el ámbito del Caribe»,¹ y que, por la economía plantadora colonial y la integración al comercio triangular atlántico, tiene hasta hoy una presencia determinante de los patrones culturales procedentes de diversas etnias africanas y de sus descendientes. El arte caribeño contemporáneo se enriquece y se diversifica con ese legado, y en su imaginario visual tales referentes reaparecen con expresiones de valor histórico-social, como formas de

un pensamiento que los mantiene vigentes a partir de ciertos supuestos posmodernos, y desde la mirada de un observador crítico: el artista.

En el arte contemporáneo, con recursos del realismo y la figuración, la imagen del hombre y la mujer esclavos, y sus descendientes, reaparecen en las obras de Armando Mariño y Jorge Severino, de Cuba y República Dominicana respectivamente. Son personajes centrales de sus relatos visuales, prototipos expresivos, portadores de una fuerza ancestral, pero situados en contextos paradójicos asociados a la cultura popular y a grandes temas y obras de la Historia del Arte eurooccidental. En el ilusorio espacio de la pintura, Mariño y Severino construyen metáforas intertextuales. Este modo de proceder constituye un recurso novedoso en el arte contemporáneo del Caribe, pues las tendencias más extendidas en el siglo xx hicieron de lo africano, a través de las más diversas polémicas, comprensiones e incomprensiones, una aportación signífica, afincada en la resistencia cultural, en la espiritualidad mítica de sus sistemas de creencias o en la construcción de un imaginario de múltiples referentes simbólicos. La imagen del hombre y la mujer negros

Mención en el Premio *Temas* de Ensayo 2006, en la especialidad de Estudios sobre arte y literatura.

como representación figurativa y realista, cedió el paso a esa tendencia sintética. Una obra paradigmática como la de Wifredo Lam, constituyó un aporte definitivo en esas poéticas reivindicativas e innovadoras del referente africano que comenzó a observarse más desde sus cualidades afroantillanas, hoy diríamos también afrocaribeñas y afroamericana. Lo importante es que todas estas designaciones presuponen, en sí mismas, una hibridez, donde lo africano se interpreta como parte del mestizaje mayor que identifica esas diversas geografías culturales.

Antillas, Caribe, América fueron territorios colonizados por el mundo europeo occidental, cuyos nombres se inscribieron en las historias contadas por ellos y quedaron sujetos al poder hegemónico que establecieron sobre tantas islas y territorios. De modo que al anticiparles a cualquiera de esos nombres el término *afro*, no solo se reconoce una verdad histórica y cultural otra, cargada de significados por su distinta cualidad, sino que además el prefijo subvierte su sentido para presuponer la mezcla y los entrecruzamientos surgidos del proceso de confluencias, confrontaciones y cruzamientos. Esas denominaciones son conceptuales, y expresión cultural de una otredad, cimentada por nosotros mismos. Son conceptos surgidos desde una conciencia americana. Esta perspectiva fue notable en la construcción de una nueva visualidad, moderna y contemporánea, y no solo en lo referido a la plástica, sino también a la literatura, la música y otras artes.

Lo afro...

Cuando Wifredo Lam debuta con un nuevo arte, lo caribeño no era todavía una denominación al uso. Lo afroantillano fue un *constructo* identitario donde se resumía la multiplicidad étnica de los diversos pueblos de África, un continente innostrado en la conciencia de los esclavos originales. Otros inmigrantes llegaron sucesivamente procedentes de Asia y de territorios cercanos, pero la población mayoritaria en cantidad y en significación en Las Antillas fue la de origen africano, que quedó sumida en la más profunda exclusión social después de haberse producido la abolición de la esclavitud. Las islas habían sido originariamente pobladas y nombradas, una a una, por los hombres y mujeres aborígenes que se desplazaban en sus canoas. Pero la totalidad de esos territorios fue identificada cuando se convirtió en cartografía, en dibujos sobre el papel, y cuando esos espacios se inscribieron como suministradores de riquezas en el catálogo de los intereses coloniales. Lo africano fue un recurso emergente.

La visualidad afroantillana contextualizó social y culturalmente el espacio geográfico, y el arte traspasó la imagen física o los rasgos somáticos del hombre negro,

aunque también los contenga, y de ello se puedan encontrar excelentes ejemplos en las artes de Jamaica durante la primera mitad del siglo xx. Ello se puede apreciar en los estudios de la estructura corporal del hombre negro de la escultora Edna Manley, quien —en la difícil coyuntura de crisis económica y conflictos sociales de Jamaica en los años 30, y con una formación artística europea— introduce en su obra la fisonomía del descendiente de africano y aporta una mirada desprejuiciada y moderna a partir del respeto a su identidad y su cultura. En piezas como «El Profeta» o «Paul Bogle», dignificó su imagen y enalteció los valores de una expresividad visual diferente. Simultáneamente los hermanos Miller, también jamaicanos, inspirados en la tradición de la escultura en madera de origen africano e inspirados en nociones reivindicativas del hombre y la mujer negros, resaltaban sus rasgos somáticos como ideario de belleza. En la contemporaneidad, sin dudas, se puede apreciar la fuerza expresiva de la imagen del negro en la singular estética corporal del arte entre los *rastafari*.

La reflexión sobre África atravesó todos los procesos culturales en el siglo xx en el Caribe. Aún hoy, lo afroantillano, lo afrocaribeño y lo afroamericano, constituyen tres dimensiones en la significación del legado africano en lo artístico y lo social. África se instaló en la subjetividad de nuestros creadores que, con recursos de la modernidad procedentes de las vanguardias artísticas europeas, hicieron reactiva esa huella que se les revelaba cargada de memorias, y ante la cual se habían edificado múltiples prejuicios.

La obra de Wifredo Lam se inscribió en esa temporalidad histórico-cultural, y cuando los artistas viven intensamente su tiempo, lo trascienden. Lam constituye una cita obligada si del arte de la vanguardia se trata. Lo destacable es por qué y cómo este cubano chino-mulato de Sagua la Grande llega a vivir el presente eterno de los grandes del arte del siglo xx, y dejar con su obra un legado de significación histórico-cultural. Fue un viajero incansable y un hombre que vivió en espacios compartidos. Como otros antillanos —Aimé Césaire y Jacques Roumain, por ejemplo—, fraguó facetas decisivas de nuestra identidad cultural. En sus recorridos y permanencias —más o menos largas— se construyó su propia identidad mestiza por comprensión profunda de la diferencia. Fue un proceso de permanentes búsquedas, de encuentros y desencuentros, para llegar a sí mismo y al lenguaje artístico que lo identifica. Entre 1923 y 1942, Lam está en Europa. Vivió allí un período decisivo, entre los veinte y los cuarenta años, en el que los hombres definen su personalidad y la desarrollan. Los quince primeros años reside en España. Todavía Cuenca lo recuerda con sus bodegones y sus retratos de estilo academicista. Lam no se inquietaba entonces por las novedades del arte moderno, quería dominar la técnica

y pintar bien. Esta experiencia le dio, sin dudas, una gran seguridad ante el lienzo y un dominio de los pinceles y las mezclas sobre la paleta. En España se casó y enviudó; nació y murió su primer hijo; se enroló en la guerra y defendió Madrid durante la Guerra civil. Allí aprendió las reglas de la pintura, y también conoció las mayores alegrías y tristezas de la vida. El artista maduro que ya era Wifredo Lam, viaja a Francia. De la España arruinada por los sucesos de la guerra y de la Cuenca de los balcones colgantes, llega el cubano a París y entra al círculo de los debates del arte moderno. Y en ese proceso se reencuentra; no solo por la vía de la experimentación formal, con las nuevas tendencias innovadoras, sino también con el aporte que el arte africano significaba como expresión de una estética enigmática. Debe mucho a esa visión europea su dimensión sintética del arte africano, de sus máscaras transfiguradas, cargadas de un sentido que se enriquece al viajar al Caribe y reencontrar los secretos que se guardaban en la sabiduría de tantos misterios protegidos. Lam inaugura el camino de sus autorrevelaciones.

Un viaje de regreso a sus propias raíces fue esencial para ser de nuevo él mismo. Retorna al país natal en 1942. Durante un recorrido accidentado y difícil, que tomó varios meses entre Marsella y La Habana, Lam estuvo en la isla Martinica, y en Santo Domingo. También viajó a Haití en 1946. Casi veinte años después de su partida y con las experiencias vividas en el contacto con el arte moderno y los surrealistas, el contexto insular se le debió mostrar revelador de múltiples sortilegios. En este viaje a la inversa, motivado por la guerra y la devastación en Europa, se instala en un país que lo desconoce como artista, en el que tendría que volver a empezar. Trabaja intensamente y se nutre del arsenal de todos sus recuerdos. Mito y realidad se funden: la fruta bomba, la mata de plátano, la caña y los orishas de la santería. Todo le sirvió para crear su imaginario sorprendente de matriz popular donde lo *afro* tuvo fuerza sustancial, como también ocurrió en la rumba y en la poesía de Nicolás Guillén. Lo popular es un legado activo, acoplado en la síntesis mayor en la que se amalgamaron múltiples facetas en la comprensión de nosotros mismos.

En ese sentido la obra de Lam fue fundadora en el contexto nacional, antillano y caribeño. Su aventura *afro* se inauguró cuando aún existían numerosos prejuicios y discriminaciones hacia esa zona cultural. Por eso no es casual que fueran Lidia Cabrera y Fernando Ortiz, estudiosos mayores de esos temas, los que estimularan y apoyaran al pintor. En 1952, Wifredo Lam decide regresar a París después de haber tenido muy importantes reconocimientos en galerías de Nueva York y haber expuesto con Picasso en la Pierre Matisse Gallery de esa misma ciudad. El Museo de Arte Moderno neoyorquino adquirió su obra «La jungla», pieza maestra en la que el

artista reveló el arsenal y la fuerza mítica de las metamorfosis entre lo humano, lo vegetal y lo animal, modo misterioso de convivencia de los espíritus en el monte. En sus obras, Lam exploró una sensibilidad y una concepción del mundo poblada de interpretaciones mítico-religiosas que integraban también una noción de cubanía y antillanidad.

Después de Wifredo Lam, lo africano se inscribió más orgánicamente en el arte regional desde una perspectiva signico-visual hasta su inserción en las artes del Caribe contemporáneo. Numerosos pueden ser los ejemplos, de diversos países y momentos del pasado siglo y del que ya se ha iniciado, en los que se revelan esos modos estético-artísticos de operar con el referente africano. Con ello quedó superada la visión del hombre y la mujer negros en la pintura y en el grabado del siglo XIX, obras realizadas cuando aún estaba vigente la ignominiosa institución esclavista.

«¿Y yo qué hago aquí?»

Una pregunta que debió ser parte de la impaciencia mayor de aquellos hombres traídos desde África, revelación de aquella tragedia humana del despojo de todo lo que les era propio y natural. «¿Y yo qué hago aquí?», con interrogación y exclamación, es una frase de profundo desconcierto, que interpela el sentido común, que indaga y acusa.

El problema del lugar fue una cuestión clave para el hombre desterrado de África. Cuando se revisitan ciertas obras legadas por artistas que convivieron con las condiciones de la esclavitud, llama la atención el modo en que se representan aquellos esclavos africanos o sus descendientes. El espacio de la representación, distante de todos sus hábitos y costumbres, los coloca en situaciones ajenas a ellos mismos pero sin disonancias. Ya sea desde las piezas tempranas de Nicolás de la Escalera o del puertorriqueño José Campeche, bien que se aprecie el modo en que documentan esa presencia, el mundo de referencias religiosas, de santos cristianos y de relaciones celestiales en el que se ubican son totalmente extraños a aquellos hombres y mujeres. Son individuos situados en espacios de expatriación, pero representados con una voluntad «integracionista», en una especie de «deber ser», sumidos en un mundo construido fuera de ellos pero donde están como participantes ajenos, por obligación. Los excluidos por la dominación eran situados en los contextos de la hegemonía, que los devaluaba poniéndolos bajo el mandato de la superioridad social de los amos blancos.

La pintura y el grabado fueron territorios donde se legitimó la historia de asimétricas relaciones entre aquellos hombres y esos lugares. El arte no representa una

disyunción metafórica sino una realidad socio-cultural. Lo visible es lo real, y el artista lo testimonia según los intereses del sector dominante. Todo ocurre en el tiempo de los sucesos y desde la representación se perpetúa la situación imperante. Insertos los esclavos en esos espacios a los que están obligados por las circunstancias coloniales, la pintura y la gráfica recrearon el *status quo*, y desconocieron las dramáticas condiciones del conflicto profundamente existencial del hombre y la mujer africanos en Afroamérica. «¿Y yo qué hago aquí?» supone la idea mítica del territorio. El espacio donde se sitúa el esclavo en la pintura y el grabado, mayormente realizados por extranjeros, evade el conflicto de su pregunta ante el no lugar, aquel del amo esclavista. La representación no solo desconoce el conflicto, sino que lo desvirtúa al no distinguir perceptivamente los aspectos polémicos contenidos en ella. El artista, que participa de esa misma sociedad —y por eso la pinta— confirma, no polemiza. Aquellos hombres y mujeres desarraigados de su contexto original fueron reunidos con otros semejantes, que hablaban lenguas distintas y no tenían las mismas costumbres ni las mismas creencias. Eran hombres y mujeres, sin embargo, compartiendo el mismo destino incierto, y fue entre ellos que comenzó la amalgama. Cazados los cazadores, y empujados a la oscuridad de bodegas insalubres, de donde salían cegados por el largo tiempo a oscuras, y a ciegas continuaban, encadenados unos a otros hacia la oscuridad de otros espacios desconocidos, sitios vacíos e ignotos. «¿Y yo qué hago aquí?», con interrogación y exclamación, debió activar la autoestima de aquellos hombres y mujeres, debió ser pregunta introspectiva, reflexiva e interior para no levantar sospechas entre los posibles observadores agresivos ante todo gesto colectivo. El espacio donde se sitúa el esclavo en la pintura y el grabado confirma el sentido de su pregunta. Entre las respuestas posibles a esta interrogación, estuvo también la base de la rebeldía esclava: la huida a un espacio de libertad. Con el primer cimarrón nacieron ese lugar y el gesto emancipatorio de los hombres y mujeres esclavos que tomaron partido por un otro territorio, surgió un nuevo contexto para ser representados, pero allí no estaban los pintores para pintarlos.

«¿Que qué hago yo aquí?»

Armando Mariño, desde contemporáneas paradojas intertextuales y con los recursos del tropo, con sus metáforas y pastiches, hace de un hombre negro su protagonista; quizás un cimarrón que por un atajo de esos caminos que nunca sabía adónde lo conducirían, ha llegado a los espacios legitimadores de la historia del arte. Con su jolongo y sus artefactos rudimentarios,

penetra allí por un boquete que ha abierto al cuadro «Las señoritas de Avignon» de Pablo Picasso, pieza paradigmática del arte europeo del siglo xx. Se trata, según el título de la obra de Mariño, de una «Entrada secreta» (1999). Así se entabla una primera circunstancialidad paradójica. Con su protagonista, Mariño entrecruza los tiempos de la historia para construir otros discursos críticos. Se diría que la pregunta del hombre trasplantado se hace enfática, «¿Que qué hago yo aquí?», con interrogación y exclamación. Pero no, este hombre solo y silencioso, como buen cimarrón, se apropia del sitio y actúa con trascendente irreverencia. Construye allí su palenque. Por el sortilegio de la imaginación, el artista sitúa a un hombre negro, un esclavo cimarrón por su indumentaria, en el espacio de las grandes obras del arte universal. Se produce un desconcierto en el espectador, y el artista no ignora la pregunta: «¿Que qué hago yo aquí?», y la respuesta se presupone implícita en la propia contraposición de lo representado, a través de la complejidad de la mirada que indaga sobre lo que se oculta tras lo visible, parafraseando a Magritte. Los recursos de la representación tradicional apoyan los argumentos visuales de este entrecruzamiento de realidades donde se formula un discurso metafórico a partir del desenfado de la apropiación.

La magia del cuadro dentro del cuadro y otros pretextos ilusionistas desmontan una tradición artística eurooccidental. El artista acude a recursos visuales para indicar la presencia del hombre negro como soporte de una modernidad cultural que lo desconoció y sin embargo fue también sobre estos hombres, y muchos otros del comercio triangular y las plantaciones, que se exigieron no solo los procesos originarios de acumulación capitalista, sino también las industrias culturales que nacieron con ella. Sobre el muro, el artista instala un sencillo librero. En él se leen títulos como *La pintura francesa*, *Paul Cézanne* o *Historia del Arte universal*, entre otros similares. Los soportes portalibros son dos cabezas negras idénticas que lanzan, cada una, un grito. El artista las ha colocado en los extremos de esa cadena de saberes que contienen los textos, en función de puntales de resistencia. En la aparente simetría del conjunto se revela la metáfora visual de una profunda asimetría de relaciones de poder. Los rostros, el grito y los rasgos realistas de la representación humanizan el contraste entre el soporte y lo soportado, e identifican una modernidad contradictoria en sus paradigmas de legitimación. Utilizadas las cabezas negras también como parte de un andamiaje de estructura arquitectónica en una gran sala, el artista interviene el espacio y construye otros pilares ausentes de la disposición original, con los que refuerza el sentido de lo construido desde una perspectiva histórica. El hombre negro omitido, fue pieza clave de toda aquella armazón y reaparece instalado por Mariño

como capitel entre techo y columna. Esos capiteles de cabezas negras se pronuncian —gritan— y el contraste con los equilibrados adornos de las columnas originales de la edificación, con sus líneas dóricas y jónicas, presuponen otro debate polémico con la tradición.

Estas y otras polisemias provocan al espectador por la multiplicidad de códigos y referentes puestos en juego, y por la relación de lo real y lo imaginario, como ocurre en «Painting on painting on sacks», del mismo autor. Un esclavo carga un saco hacia otros que se encuentran ya en el fondo del cuadro. Situado en medio del trayecto forzado, de espaldas al espectador, este hombre realiza una acción en aparente tiempo real pues tras él, sirviendo de base al propio cuadro donde él se encuentra representado, están apilados muchos otros sacos, físicamente indicativos de la continuidad de esta acción, por la metáfora de temporalidad entre lo pintado y la realidad, los sacos están allí para testimoniarlo. La instalación, de una sencillez aparental por su estructura, se ubica en el ángulo de dos muros, por lo que los efectos de profundidad se acentúan, y la perspectiva angular extiende el punto de vista del espectador y hace más largo, en tiempo y espacio, el imaginario trayecto de ese ir y venir con la carga al hombro.

Pero el territorio del Museo se presenta para Mariño como espacio ideal para el universo de confrontaciones paradójicas. El cimarrón que penetró allí a través de «Las señoritas de Avignon» anda por esos lugares. Mide sus fuerzas con un hombre de cuello blanco ante un mapa antiguo que cuelga del muro. Nuevamente la asimetría se refuerza con el color de la piel y del vestuario: el hombre negro con su calzón blanco y el hombre blanco con su pantalón y corbata negros. Los atributos de cada cual son también contrastantes: un maletín, el hombre de corbata; máscaras y flechas, el hombre de calzón.. El acto puede percibirse como las pulsaciones de dos sistemas de valores. En «La verdadera imagen» (1998), un cuadro dentro del cuadro, colgado sobre el muro, reemplaza a los hombres de atuendo africano sentados en el suelo. Un guía de saco negro les explica la obra que tienen ante sí, que es el espejo de ellos mismos. El relato que les trasmite la historia del arte es la revelación «legitimada» de su existencia como colectivo humano y entonces se les devuelve su propia imagen hecha pintura y otro —distinto de ellos— les cuenta la leyenda.

Los personajes de Mariño protagonizan sus osadías en el espacio pictórico por disyunción y contrastes. Salidos de su palenque, penetran en las salas de los grandes museos como intrusos, en el sentido que lo define Ticio Escobar, pues «lo periférico es intruso, lo que ha sido expulsado o lo que ha crecido extramuros»,² y es desde esa dislocación que se construye lo ilusorio de la representación, por antinómica. Su actuación no confirma el *status quo*, sino que lo cuestiona, por la

irreverencia ante los arquetipos canónicos. Fue el artista quien puso a ese hombre allí, donde la dominación cultural lo había hecho invisible, como una estrategia de confrontación. Con los valores simbólicos que él representa, como portador de un profundo significado social y cultural, construye un enfrentamiento de base crítica sobre la marginalización y la exclusión. Se trata, ha dicho Lupe Álvarez, de «una metáfora elocuente del torrente narrativo sobre posiciones culturales de resistencia».³

Aquí lo visible no es lo real, lo que significa que hay otra realidad que descubrir donde nace lo paradójico de lo representado. Los recursos artísticos se apoyan en los grandes relatos de la Historia del Arte, y el cruce de realidades se formula con desenfado desde la apropiación, empleando la ironía y la parodia. La temática y el esquema compositivo que sigue el artista designan un juego alegórico por la manipulación de los significados. Sus personajes no participan de ese mundo; nada indica su pertenencia a él. La libertad con la que actúan construye una nueva metáfora y lo representado resulta un discurso sobre la representación, que cuestiona las bases mismas del arte europeo occidental y critica la ausencia en esa producción artística de la diversidad y el lugar del otro. La yuxtaposición en el relato visual se encarga de proponer las transgresiones.

De pie ante un muro cubierto totalmente de obras retratísticas de hombres y mujeres blancos, vestidos elegantemente a la manera europea, este cimarrón de imagen sólida por su complexión vigorosa, con un gesto indagatorio, las manos en la cintura, de espaldas al público... El título de la obra es «¿Dónde cuelgo mi retrato?». La pregunta puede dar lugar a diversas especulaciones: «ya no hay dónde colgar el mío, todo está lleno», o «el mío no sería como ninguno de los que están allí», o «ninguno de los retratados son como yo». Pues —decía Facundo Tomás en su libro *Escrito, pintado*— que «la presencia del retrato posee en sí misma algo de la presencia del retratado».⁴ Lo que tiene ante sí le es totalmente ajeno al hombre negro de calzones blancos que en los colores de su propia imagen lleva los signos contrastantes del color social de las plantaciones originarias. Hay una profunda tensión de sentidos en esta pieza, que se afianza por la sombra que proyecta el hombre sobre el muro; ambas ocupan el centro del cuadro, el punto de equilibrio de la composición, una sombra teatral que se proyecta con la luz que ilumina los cuadros, una luz diseñada para los otros. Reafirmación de la voluntad crítico-ilusionista de la obra. Mariño hace fechorías con los elementos de la representación, para componer visualmente nuevas paradojas.

«Fin de la vanguardia» es una pintura del año 1999. En ella su hombre solo, silencioso, en el interior del Museo, aparece ante «La fuente», de Marcel Duchamp,

obra con la que se transformaron las propias nociones del arte en el siglo xx y con la que se abrió una nueva trayectoria para la contemporaneidad. El cruce de los opuestos vuelve a desconcertar. El acto que realiza no es fortuito, pues ha necesitado un soporte para poder alcanzar la altura de la pieza duchampiana, colocada sobre un podio, y orinar en ella. El soporte que utiliza ¿venía con él? Es difícil pensar que esa pieza, de evidentes rasgos africanos, hubiera podido encontrarla allí, en la sala de arte contemporáneo por la que transita. Es una pieza de sí mismo, parte de él y de su cultura. Por la magia del arte, este hombre está presente en un espacio donde se le supone ausente. El sonido del acto es perceptible al espectador por el silencio sacralizado del lugar. La sencilla sinceridad del gesto produce el rompimiento del *aura* vanguardista de la obra, con lo cual se llega al fin de los propios relatos de la Historia del Arte. El retorno de «La fuente» a su función de urinario, significa quebrar «el poder del aura que ungió las funciones consagradas»,⁵ la ilusión que convirtió el objeto en metáfora precursora de nuevos discursos. Se trata del sereno rompimiento de la jerarquía de los paradigmas simbólicos. Jugar el juego de Duchamp, pero a la inversa, significa la reinversión misma del sentido como estrategia liberadora de cara a la hegemonía.

«Yo, aquí, hago qué...»

En la obra de Mariño, domina la masculinidad. Sus hombres actúan con fortaleza y energía en el proceso desacralizador, y son protagonistas del desmontaje crítico. Jorge Severino procede de manera similar, pero diferente. En sus obras, la mujer es motivo central; mejor decir, la mujer negra, esclava o descendiente, inserta en un espacio de solemnidad simbólica que parece contradecir su triple marginalidad: de género, social y racial. Desde estas claves construye su universo visual, sus paradojas y discursos críticos.

De blanco van vestidas las «Novias para Ogún».⁶ No son santas cubiertas, sino mujeres seductoras que se entregan a las nupcias con un santo varón, dueño de los hierros y del fuego, el Ogún viril y desafiante del África occidental. En el acto de la entrega está la metáfora culturológica. El artista parece jugar a la ficcionalización de un matrimonio de seres del acá y el allá, de carnales y espirituales, y en la paradoja se revela la insólita realidad del mundo de creencias populares del área del Caribe. Pero más que eso, ya importante, en la serie *Novias para Ogún*, el artista elabora una estrategia deconstructiva sobre los conflictos de la mujer en las sociedades subdesarrolladas contemporáneas. La mujer negra, esclava o descendiente de esclavos, aparece como protagonista de un aparente espejismo mítico y cultural:

el matrimonio con Ogún, tránsito ritual para alcanzar un nuevo estatus de veneración que podría contribuir a la reafirmación social anhelada, al quebrantamiento de su marginalidad. En ese sentido las *Novias para Ogún* —que no *de* Ogún— llevan implícita una acción liberadora interpenetrada por las fuentes nutricias de la religiosidad popular caribeña. La preposición «para» utilizada por el artista les otorga el carácter de una ofrenda, y refuerza el aspecto mágico del acontecimiento. El acto nupcial solo se enuncia simbólicamente y nos hace a todos partícipes del hecho insólito de la entrega.

Sin embargo, ha dicho el artista, el motivo que inspiró las *Novias...* es más social que religioso, la relación con el sincretismo es colateral. En estas obras «la mujer escapa del ghetto a través del mito del matrimonio» por el sentido de movilidad socioeconómica que puede significar el acontecimiento. Seguras, decididas y solitarias, las «novias» visten con el color de la pureza. Ogún exige para su matrimonio mujeres vírgenes. Toda la fantasía pictórica ennoblece el acto de la entrega y crea el espacio enigmático para el encuentro mítico en el que el artista funciona como un facilitador y constructor de pretextos para otros discursos críticos. En ese sentido, los espacios de la pintura prefieren las transparencias, las veladuras hechas con aerógrafo, los arabescos de encajes y un ambiente de suntuosidad que contrasta cuando se piensa que la prácticas de estos matrimonios espirituales, tiene lugar en los sectores populares de practicantes vuduistas.

Sin prejuicios ni dogmas hacia la cultura marginada por el hegemonismo colonial y neocolonial, Severino engrandece el aparentemente hecho diabólico del matrimonio con un loa del vodú haitiano, religión que en Santo Domingo ha tenido un fuerte y extendido arraigo popular, pero que ha sido, a la vez, muy discriminada. Severino violenta el código y dialoga con ciertas zonas prohibidas de la cultura dominicana. La entrega de las *Novias para Ogún* constituye el acto-refugio de la mujer para protegerse tras el varón-mito de la fuerza y la destreza, por lo que el acto liberador se expresa en las claves de una perspectiva machista. Es una entrega consciente y deliberada, lo que constituye un acontecimiento antropológico cargado de sueños ancestrales, marcado también por la vigencia falocéntrica de nuestras culturas.

La mujer le ha servido como eje para desarrollar sus impresiones, percepciones y conceptos sobre los prejuicios sociales. «La mujer ha sido considerada un ciudadano de segunda categoría», y añade Severino que, para ella, «el momento de la boda guarda relación con los sueños de liberación». Esto parecería un tanto contradictorio, pues el matrimonio puede ser interpretado como una nueva pérdida de libertad. Sin embargo, para el artista «la boda es la posibilidad de salir del ghetto social, las *Novias para Ogún* refieren parte de esa ilusión».

Estos puntos de vista dimensionan culturalmente esta serie, al integrar una reflexión de sumo interés sobre la mujer, el mito y la sociedad. En ese sentido, la metáfora del acto nupcial, en la poética de Jorge Severino, es toda una «estrategia de las apariencias». En el acto de la seducción, la mujer desdobra el esquema de fuerza masculina para reivindicar su poder; ello puede implicar un acto consciente (¿diabólico?), al producir la metamorfosis con los recursos de su propia naturaleza. En ello radica una nueva circunstancialidad paradójica. El artista se hace cómplice de todas las posibles connotaciones.

Pudiera parecer una invención fantasiosa esto de los matrimonios entre loas y humanos, una exacerbación del imaginario artístico. Pero como casi siempre la realidad va mucho más lejos en nuestros países, valdría la pena tomar algunas precauciones. Refiere Alfred Métraux que para los vodúistas cuando se desea asegurar el concurso de una divinidad para satisfacer algún deseo, o simplemente para ponerse bajo su protección, se le propone un matrimonio. Precisa Métraux que la iniciativa puede ser tomada también por una divinidad que desee acercarse más estrechamente a un creyente.⁷

De modo que al margen de las insinuaciones fantásticas de las *Novias para Ogún*, en el contexto de la religiosidad popular, el hecho suele suceder, puede estar sucediendo ahora mismo. Con la presencia haitiana en Santo Domingo entraron también, entre otras manifestaciones culturales y religiosas, estas prácticas. Entre el loa y su pareja humana se intercambian anillos y se prometen fidelidad. Cada semana será reservado un día para el encuentro matrimonial, que no podrá ser violado so peligro de castigo. En el acta matrimonial se leerá:

Han comparecido los ciudadanos Damballah Toquan Miroissé y Andremise Cétoute para quedar unidos indisolublemente por el sacramento matrimonial. Considerando que la Sra. Cétoute debe consagrar el martes y el jueves a su marido Damballah [...] su deber es cubrir a su esposa Cétoute de mucha suerte para que no sufra de un solo día sin dinero.⁸

A partir de referencias de los creyentes se sabe que el loa vendrá regularmente al encuentro previsto, y que el placer puede ser mayor que con un ser vivo.⁹

La serie *Novias para Ogún* tiene en común con *Retratos de familia*, del mismo autor, el empleo de la figura femenina como centro de la composición. En *Retratos...*, unas negras majestuosas aparecen identificadas en los títulos de los cuadros con los apelativos de «primas» y «tías» del autor —podría inferirse, pero cómo saberlo cuando no se alude al apellido—, tema principal en países con historias de desarraigos y amputaciones sociales. *Retratos...*, parece integrar —paradójicamente— un álbum de familia, «algo que no existe en un hogar

de negros pobres», ha dicho Severino. El aspecto de las genealogías tiene una intencionalidad de especial significación en estas obras, pues se asocia al complejo problema de las historias de familias esclavas y sus descendientes como ha demostrado brillantemente María del Carmen Barcia en su libro *La otra familia*. Indica la autora que la ausencia de filiaciones reales o las dificultades para construir las relaciones de consanguinidad, es uno de los efectos de la esclavitud, por el modo en que quedaron «rotas las genealogías, las locaciones, la comunicación [...] era imposible la recreación del sistema familiar africano».¹⁰ Esa adopción de filiaciones de parentesco adquiere un sentido psicosocial profundo en las obras de Severino, por el modo en que crea una metáfora reconstructiva de la memoria de la familia negra descendiente de esclavos. La posible implicación del artista establece una relación común, consanguínea o por afinidad, con sus personajes representados. Pero si no fuera así, se expresa en *Retratos...* una relación de afecto familiar; se trata de algo mucho más importante por su carácter intensamente simbólico. Así construye el artista sus alegorías desde la misma base constitutiva de la estructura social, la familia.

Pero hay en estos *Retratos...* una reconversión de sentido, por el desplazamiento de sus mujeres negras de un medio social a otro, de un tiempo a otro. En esta serie, la relación con la Historia del Arte es fundamental. Desde ella, el artista construye territorios híbridos por contraste y contraposición figurada, juega y hace del acto lúdico una propuesta interpretativa y crítica, a partir de la cita y la apropiación como recursos artísticos. No solo resultan insólitos estos *Retratos...* como álbum de familia de negros pobres, sino que por el acto de la ilusión artística, las mujeres negras retratadas han posado para Mucha en París, son amantes de Toulouse-Lautrec o se encuentran en el Moulin Rouge. En los retratos, el desplazamiento de significados se instala en el lenguaje legitimado de la Historia del Arte, con el uso de fragmentos y citas a obras de artistas consagrados. En fin, las mujeres negras de *Retratos de familia* parecen habitar el tiempo de la *belle époque* por la magia de la ilusión pictórica; por la capacidad del arte de manipular el aquí y el allá; por esas relaciones postmodernas entre el original y la copia. Por el simulacro.

Hay un contexto de feminidad que es común a todos los *Retratos...* La apropiación de obras de Mucha y Toulouse no constituyen una elección gratuita. Si el espíritu del *art nouveau*, se hacía ya marcadamente evidente en la expresión de una sensualidad provocativa en *Novias para Ogún*, en los retratos de esta familia de mujeres solas, el *nouveau* resulta un lenguaje ideal para ese álbum del gineceo. Cuando las «primas» y «tías» posan para Mucha, los retratos, de aquellas fotografías

poseen el sello de aquel famoso estudio donde se construyó la imagen gráfica de Sara Bernhardt. Pero dos modos diferentes de representación coexisten en esta serie. Cuando las «tías» y «primas» visitan el Moulin Rouge, el diálogo compositivo se establece con obras de Toulouse, el gran cronista de los placeres urbanos del París 1900. Al respecto ha dicho Marianne de Tolentino: «con el humor que lo caracteriza, Jorge Severino no ha introducido a Severino en un cuadro de Toulouse-Lautrec, sino a Toulouse-Lautrec y sus protagonistas en un cuadro de Severino, invirtiendo el proceso y la cronología».¹¹

No hay nada casual en estas elecciones para la construcción de sus paradojas intertextuales. Sus mujeres negras son portadoras de una mágica contradicción al entrar en relación con el mundo de referencias visuales en que las sitúa el artista: «Yo, aquí, hago qué...» las cosas varíen su sentido. Una cierta teatralidad domina el espacio de la representación. Severino no desconoce el impacto de ese universo en sus autores europeos de referencia. Pero en los espacios pictóricos de sus *Retratos...*, la pose, el gesto, la actitud de las mujeres adquieren un significado de prestigio por la dignificación que portan ajenas a toda festividad y a todo espectáculo. La elegancia y la sobriedad hacen el contraste crítico del discurso.

«Tía Matilde posando para Mucha en París» recrea los modos sinuosos y los arabescos como telón de fondo. Matilde está elegantemente vestida de blanco. El blanco es, de una y otra forma, lo material, lo superficial, lo externo y distinguido. Lo negro, ella misma, es soporte, espíritu, y esencia. La visión es ficcionalmente alegórica, y la fuerza del contraste por oposición intenta una legitimación de estatus por las metáforas visuales de la pintura. La cayena, flor nacional dominicana que repetidamente aparece en las manos de sus mujeres de familia, refuerza un dato de identidad contextual. En «Tía Clotilde también posó para Mucha» el contraste blanco-negro se intensifica por la fuerza expresiva del cuerpo pintado. La figura altiva, de pie, refuerza el primer plano y, detrás, las cenefas y motivos *nouveau*. Este juego pictórico de los planos resulta fundamental en los atributos simbólicos de la representación.

«Tía Camila que era amante de Toulouse» es una obra de total bilateralidad, dos mundos contrapuestos en la representación, el de las bailarinas y la fiesta, y el de Camila aislada y silenciosa. Ataviada con una aristocrática túnica blanca, y cayenas en el pelo, tía Camila, llega o se va del Moulin Rouge, o quizás nunca estuvo. La ambigüedad del retrato es parte importante de la actitud del retratado. Es enigmático el contraste de la atemporalidad de la imagen y la contextualidad que presupone la cita. En «Prima Teresa en el Moulin Rouge» los tiempos comunes de las mujeres representadas revelan las diferencias

circunstanciales de unas y otras, una especie de cacofonía artístico-conceptual.

Los títulos de las obras aportan una profunda credibilidad a las paradójicas circunstancias representadas y aluden a una interconexión de relaciones de ascendencias y descendencias, que «eran muy fuertes y solidarias»¹² en los sistemas de parentesco entre familias de esclavos y libertos. La genealogía se hace parte del relato visual. «Tía Gertrudis con las joyas de la familia posando para Mucha» es una obra paradigmática en ese sentido. En ella se concentran las fuerzas de una síntesis liberadora. Esta tía de cualquiera de nosotros, con dignidad y prestancia, sabe qué hace ella ahí; pudo haber posado para Mucha, pero su solemnidad no alude ni a los espacios teatrales de la *belle époque*, ni tampoco a los placeres nocturnos del Moulin Rouge. Tía Gertrudis porta sus atributos de ancestralidad cultural con seguridad y elegancia, joyas de cuentas africanas le cubren el pecho y cuelgan de sus orejas. Son las joyas de toda(s) la(s) familia(s), en las que se reúnen el tiempo y la memoria. Gertrudis delante, frontal y en primer plano; el tondo y los arabescos florales en el fondo, la cayena allí, en diálogo intertextual con el lirio y la flor de lis: paradojas para más discursos críticos.

Notas

1. Nancy Morejón, «Afroamérica ¿la invisible?», *Poética de los altares*, Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 7.
2. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Editorial CAV, Museo del Barro y Fondec, Montevideo, 2004, pp. 109.
3. Citado por Fernando Castro Flores en *Travesuras y parodias. Crónica citacionista del artista semidesnudo*, Catálogo, Madrid, s.f., s.p.
4. Facundo Tomás, *Escrito, pintado*, Visor, Valencia, 1998, pp. 188.
5. Ticio Escobar, ob. cit., p. 127.
6. Véase Yolanda Wood, «Fiancées pour Ogún de Jorge Severino; le blanc, l'offrande et la séduction», *Passerelles*, n. 21, Thionville, otoño-invierno de 2000, pp. 169-177.
7. Alfred Métraux, *Le Voudou Haïtien*, Gallimard, París, p. 189.
8. *Ibidem*, pp. 191.
9. Claude Planson, *Voudou, un initié parlé*, (fotocopia facilitada por Gerard Alexis, sin datos).
10. María del Carmen Barcia Zequeira, *La otra familia. Parientes, redes y descendencia de los esclavos en Cuba*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2003, p. 31.
11. Marianne de Tolentino, *Jorge Severino. Veinte años de pintura*, Colección Cuaderno de la Galería, n. 2, Santo Domingo, 1986, p. 60.
12. María del Carmen Barcia Zequeira, ob. cit.