

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



“LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS SOBRE LA IDENTIDAD EN LA
REPRESENTACIÓN DE ELEMENTOS DE LA CULTURA INDÍGENA Y
AFROCARIBEÑA DESDE LA DIÁSPORA. LAS OBRAS DE LOS ARTISTAS
CUBANOS JOSÉ BEDIA Y LEANDRO SOTO”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

JOAN FELLOVE MARÍN

Directora: Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

Lectores: Dra. Johanna Consuelo Ángel Reyes

Dr. José Ramón Alcántara Mejía

Ciudad de México, 2021

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Hacia una fundamentación teórica y conceptual de las categorías diáspora, identidad y mito	16
1.1 Problemáticas y conflictos de un término: la diáspora como narrativa de desplazamiento. La proyección de imaginarios desde la diáspora	16
1.2 Una reflexión historiográfica acerca de la identidad desde los estudios culturales. Identidad cultural y arte en América Latina y el Caribe	28
1.3 Apuntes necesarios acerca de la relación imagen-discurso asociada a los arquetipos míticos representacionales de lo indígena y afrocaribeño.....	42
Capítulo 2: Frente a la otra orilla del Edén: herencia y tradición cultural en las exploraciones acerca de la identidad en “Mi esencialismo” (1996) de José Bedia. .	51
2.1 El trayecto artístico y vivencial de José Bedia	51
2.2 Diálogos e integración intercultural como reflexión artística: los contextos de México y Norteamérica	63
2.3 Culturas ancestrales y confluencias religiosas: convivencia y oposición en la construcción de imaginarios acerca de la identidad	79
Capítulo 3. Exploraciones identitarias en Leandro Soto: a propósito de la muestra “Crónicas visuales” (2018)	95
3.1 Leandro Soto: transdisciplinariedad artística y cuestionamiento al relato historicista.....	955
3.2 México y el descubrimiento de una cosmogonía americana.....	100
3.3 Estados Unidos dentro del itinerario antropológico y mítico del artista.....	111
3.4 La construcción de un universo: conexiones geoculturales y producción epistemológica en sus indagaciones artísticas. “Crónicas visuales” y la mirada hacia la identidad.....	131
Conclusiones.....	147

Agradecimientos.....	154
Relación de fuentes	155

Introducción

Dentro de la compleja escena de los últimos años, las prácticas artísticas han tornado su mirada hacia diversos procesos de índole cultural y social, reconfigurando paulatinamente las maneras en las que son abordadas diversas problemáticas referidas a la identidad de los sujetos y su relación con nuevas realidades inscritas desde las circunstancias de desplazamiento que conlleva la migración. Esto privilegia reconsiderar la complejidad que impone reflexionar sobre esta espinosa realidad dentro del mundo globalizado.

Asimismo, la influencia de elementos de culturas originarias, que tiende a privilegiar una mirada hacia el pasado y la memoria –generalmente mediante los mitos que integran a estas culturas–, permite explorar distintos referentes y horizontes conceptuales a través de los cuales resulta posible dar respuesta a diversos cuestionamientos, ya sean de corte religioso, étnico y antropológico. Ahora bien, la confluencia entre estos aspectos referidos a la memoria, la migración y la identidad no solo desde comunidades pertenecientes a una diáspora, sino también desde individuos que se van reconstruyendo identitariamente a partir de estas experiencias territoriales, contribuye a la formación de condiciones subjetivas que demanda renovados discursos de significación.

Focalizar nuestras observaciones en cómo se evidencian dichas confluencias desde el plano artístico constituye el principal interés de esta investigación, que llevó a seleccionar las prácticas artísticas de los creadores cubanos José Bedia (La Habana, 1959) y Leandro Soto (Cienfuegos, 1956) como casos de estudio. A través de la obra de ambos creadores es posible reconocer las particularidades de sus aproximaciones a preceptos religiosos y culturales cubanos de origen africano, así como de los indígenas americanos, como estrategias artísticas y personales capaces de legitimar una identidad. Este hecho no solo es evidenciado desde el rescate de tradiciones vivas, sino también desde la integración de un discurso visual reflexivo, que en esa reconstrucción de la memoria a través del acercamiento a dichas huellas culturales, desde el espacio de la diáspora, convierte a sus obras en contenedoras de aspectos multiculturales.

Esta tesis, por un lado, tiene su anclaje en la dimensión de la **identidad** como aspecto reforzado por procesos artísticos que contribuyen a su continua construcción. Con esto se aprecia el rol desempeñado por las imágenes en este proceso. Tanto Leandro Soto como José Bedia proponen una manera de repensar los intersticios en los cuales el sujeto latinoamericano y caribeño negocia su propia identidad en el constante cruce entre religiones o mitos y tradiciones. Por supuesto, lo anterior también viene aparejado por la experiencia particular de cada uno, aspecto que no deja de lado que ellos forman parte de esa representación del individuo en proceso de migración.¹ Igualmente este es un hecho interrelacionado con la diáspora, donde no se debe perder de vista su significación como contexto adecuado para generar reflexiones en relación con el concepto de identidad.²

Las nuevas estrategias llevadas a cabo desde el campo artístico por los creadores, sobre todo en los ámbitos de Latinoamérica y el Caribe, establecen una relación directa con el contexto en el cual están produciendo. En su quehacer, Bedia y Soto emplean metáforas, materiales y nuevas construcciones de sentido mediante el diálogo con representaciones de la cultura originaria indígena y afrocaribeña. Son estrategias que poseen una especificidad en cada uno, donde la recurrencia a temáticas y códigos se dirige al empleo de referentes múltiples que permiten construir un imaginario sobre la identidad.

Precisamente cuando se alude aquí a “construcción de imaginarios”, primero se refiere a la manera en la que, mediante su obra, José Bedia y Leandro Soto proyectan un desmontaje de nociones hegemónicas que vuelven sobre la idea de estatismo en relación con la identidad del sujeto latinoamericano y caribeño. En segundo, dicha

¹ No es la intención de este trabajo adentrarse en cuestiones sociopolíticas de manera directa –aunque se aborden de soslayo– en relación con las razones del trayecto migratorio realizado por los artistas. Sobre todo porque se decidió focalizar la mirada en qué significaciones le aporta al discurso artístico de ambos creadores ese posicionamiento intersticial de renegociaciones desde el espacio de diáspora.

² Este constituye una de las principales consideraciones teóricas manejadas por Stuart Hall en relación con la idea de identidad en el espacio del Caribe y que ha trabajado en varios de sus ensayos y escritos (cfr. Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, pp. 359-361.

construcción evidenciada en ambos artistas se convierte en una posición capaz de explicar la hibridez identitaria mediante las conexiones culturales que establecen entre tradiciones. Y este es un elemento que se vincula tanto con lo social como con lo histórico, y enriquece su quehacer artístico

El **corpus de obras escogidas** fue producido en el periodo comprendido entre la década del 90 y el año 2018. En el caso de José Bedia se abordaron ocho obras pertenecientes a “Mi esencialismo” / My essentialism (Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin, Ireland; Pori Art Museum, Finland; George Adams Gallery, New York, 1996); y de Leandro Soto se seleccionaron siete piezas de su exposición “Crónicas visuales” (Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 2018).

A pesar de que son exposiciones con varios años de diferencia entre una y otra, las razones por las cuales se ponen en diálogo parten, primeramente, por la relación que establece cada artista con la religión, las tradiciones originarias y el universo visual mítico de los contextos de Norteamérica y México –epicentros donde han convivido y trabajado– como elementos transformadores de su discurso artístico. En segundo lugar, se tiene en cuenta la manera en la cual constituyen “sujetos de la diáspora”, en desplazamiento, proceso que permite entender cómo las prácticas artísticas se convierten en un medio para reflexionar sobre las ideas de origen, así como el imaginario alrededor del mismo. Es por eso que como individuos en esta condición no se encuentran en una posición fija, sino en relación con la diversidad de universos simbólicos y culturales en los cuales se insertan.

Por esta razón resulta de vital importancia examinar el término de **diáspora**, que contribuye a la subversión de esos discursos tradicionalistas erigidos sobre la propia identidad, la nación y la cultura. Se convierte en un punto de inflexión sobre el cual gravita esta investigación como manera de entender las complejidades que se reflejan desde el espacio diaspórico en relación con los diversos contextos. La intención radica en ahondar en su rol

como ejercicio de reinterpretación de la identidad y en la reconfiguración y producción de imaginarios.

Ahora bien, en este punto se impone la siguiente interrogante: ¿Es posible entender la experiencia de la diáspora como narrativa de desplazamiento que centra su interés en una identidad híbrida? No caben dudas de que la experiencia diaspórica implica un movimiento espacial que supone una reconfiguración identitaria al entrar en contacto con una nueva cultura o identidad nacional. Se establece una relación espacio-temporal que fusiona experiencias pasadas con otras nuevas. Por tanto, en el contexto de este estudio se examinarán, teniendo como telón de fondo el término de diáspora, los conceptos de identidad y mito, que posibilitarán una mejor comprensión en el análisis de las prácticas artísticas de ambos creadores y las posibilidades de reflexión emanadas de su discurso.

Por otro lado, conceptos como “imaginario” o “multiculturalismo” se suman a lo anterior con el objetivo de cimentar aún más el sistema categorial empleado. Estos fungen como aportes fundamentales, sobre todo prefigurando la necesidad un método analítico profundo e interconectado.

El interés de esta investigación nace de una motivación de índole personal en relación con el tema de la migración, específicamente en el plano del arte, con la intención de dirigir la mirada hacia prácticas artísticas que cimentan su poética en la puesta en tensión de nociones identitarias. Todo esto a partir de la experiencia en múltiples contextos y la relación auténtica establecida con los elementos culturales originarios de esos espacios. Los diversos estudios historiográficos sobre el corpus de obras de estos artistas han focalizado de manera fundamental su relación con componentes de religiosidad evidenciados en sus trabajos. Si bien es una lectura de la cual se nutre este trabajo, se considera que en muchas ocasiones dicho vínculo con elementos litúrgicos de su quehacer también se encuentra atravesado por su condición de sujetos de diáspora. Por tanto, la comprensión de la diáspora como una categoría capaz de aportar una mirada más profunda y reflexiva

que establece un paralelo entre las estrategias artísticas privilegiadas por Bedia y Soto, y sus propias experiencias de desplazamiento no ha sido tomada en cuenta por estos estudios. Así pues, este es uno de los caminos principales que toma nuestra investigación, en aras de no perder de vista qué sucede con ese sujeto en su condición de artistas y migrante, y hasta qué punto esta circunstancia tiene incidencia dentro de su obra.

Asimismo, para la realización de este estudio resulta indispensable, con el objetivo de facilitar acercamientos desde el punto de vista teórico, el **método histórico-valorativo**. Este permitió señalar tanto contextual como temporalmente en la producción visual de estos artistas aspectos que remiten a las tradiciones indígenas y africanas. Así pues, a través de esto surgieron conexiones que dieron paso a la generación de la hipótesis y constituyó otra de las motivaciones esenciales para llevar a cabo la investigación sobre los vínculos entre uno y otro artista.

Igualmente, teniendo como base los postulados críticos aportados por autores teóricos, lo anterior dio paso también a considerar un **método técnico**, que se conjugó con el abordaje descriptivo y formal de las obras. Sin perder de vista elementos socioculturales y vivenciales que atraviesan el quehacer de ambos artistas, también se tuvo en cuenta la capacidad simbólica y alegórica de los materiales empleados por ellos en sus obras, y su importancia dentro del entramado de conocimientos vinculado a lo mítico que expresan las mismas. Por otro lado, trazó un camino que reveló asociaciones evidenciadas en las culturas originarias abordadas por los creadores, así como las construcciones de significado erigidas a partir de estas.

Lo anterior también se encuentra vinculado con la importancia del concepto de identidad como parte de una construcción de imaginarios que contribuye al cuestionamiento de discursos hegemónicos en relación con los espacios geoculturales latinoamericano y caribeño. Por tanto, esto nos llevó a una compilación de estudios y obras (algunas fungieron como antecedentes a las

series analizadas), que evidenciaron puntos de contacto y elementos recurrentes y cimentaron aún más la interpretación de piezas y aclararon dudas esenciales referidas a la propia historia de vida y trayecto artístico de los autores seleccionados.

Como **estado de la cuestión**, resulta necesario señalar varios trabajos que han abordado la obra de estos artistas. En el caso específico de Bedia, surgen dos textos de Orlando Hernández: "José Bedia: introducción a una cosmografía" (1993) –parte del catálogo de la exposición del propio Bedia "La isla en peso" (1993)– y también "José Bedia: la obligación de transculturarnos" (2009). Estos señalan los principales elementos de la obra del artista, que se aleja de conceptualismos asociados al arte contemporáneo, legitimando así un principio de creación asumido desde una comunicación con culturas originarias, así como el reconocimiento de la influencia de varios universos míticos capaces de producir en el sujeto una transformación en cuestiones culturales.

Para la comprensión de la incidencia de la religión cubana de origen africano en José Bedia, resultó valioso el estudio de Carlos Jiménez, "José Bedia, Una lectura teológica" (2015), que analiza la importancia de la inserción del artista en una residencia indígena sioux, en Estados Unidos, lo cual le otorgó la posibilidad de establecer un paralelismo con sus propias creencias como practicante de la religión Palo Monte. Asimismo, destacar el trabajo *Fugas re-encantadas: Astucias cubanas de las "identidades religiosas de los noventa"* (2019), de Alain Basail y Minerva Yoimi, marco que viabilizó la comprensión del fenómeno sincrético evidenciado en las prácticas litúrgicas cubanas y su incidencia en el contexto social de la Isla.

En el caso de Leandro Soto, resultan esenciales los textos de la investigadora y crítica Grisel Pujalá, con "Viajes y exploraciones desde el Caribe" (2016), "Gobelinos de Caribe, de Leandro Soto" (2017), así como sus "Palabras a la exposición Crónicas visuales" (2018). Estos textos crean un panorama sobre el trabajo general de la obra de este artista y su abordaje de las culturas

originarias y sus mitos como valores estéticos, que son reapropiados desde su punto de vista, en pos de una construcción de imaginarios acerca de una identidad cultural híbrida. También se debe mencionar el artículo “Performatividad y plástica: El cruzamiento artístico en la obra de Leandro Soto durante la década ‘contaminada’ de los 80 en Cuba” (2016), de Marelys Valencia, quien se acerca a la actividad creativa del artista desde sus incursiones en la performance, la instalación y su experiencia dentro del ámbito escenográfico, como aspectos reveladores de su discurso transdisciplinar.

En bibliografía específica en relación con el quehacer artístico caribeño y latinoamericano con referencias a varios de los fenómenos observados en nuestra investigación, tanto el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996* (2007) y el texto “Itinerarios de artistas cubanos en México. Pensar la ciudadanía desde otro lugar” (2015), de la investigadora cubana Olga María Rodríguez Bolufé, abordan la influencia de la revisitación de los artistas hacia la cultura latinoamericana, a partir del contacto con la cosmogonía y el universo mítico mesoamericano, así como los repertorios sígnicos generados en relación con la migración, alrededor de un discurso visual reflexivo acerca de la ciudadanía, específicamente en el contexto mexicano. El libro *Nosotros los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (2007), editado por Andrés Isaac Santana, estructura caminos críticos y nociones de interés sobre el contexto sociocultural del arte cubano realizado entre los siglos XX y XXI, donde se abordan tangencialmente a estos artistas.

Los acercamientos a trabajos críticos e informativos específicos sobre Bedia y Soto contribuyeron a la ampliación de los ejes críticos de la investigación. Además, a partir de las diferencias y las proximidades teóricas encontradas en los trabajos consultados, se ha establecido un diálogo con nociones que coadyuvan al análisis del quehacer de ambos creadores. Muchos de los estudios realizados a su obra han focalizado su lectura esencialmente en la relación establecida con componentes de religiosidad popular, que si bien

contribuye a varios aspectos de esta investigación, no abordan de manera profunda los nexos con nociones de los estudios culturales, concretamente con las de identidad y diáspora como instrumental teórico e interpretativo capaz de enriquecer el acercamiento a su trabajo y a este tipo de prácticas artísticas en la contemporaneidad. Así, la principal **pertinencia de esta investigación** radica en aportar claves para la comprensión de sus procesos creativos y las complejidades de la identidad desde la diáspora como parte de un discurso consciente, que fija su mirada en el pasado para entender su presente.

En relación con lo anterior, resultó necesaria la configuración de un **marco teórico** que permitiera explicar las conexiones entre las categorías de análisis antes mencionadas. Referido a los estudios culturales, se ha dialogado con el trabajo del teórico poscolonial Homi Bhabha, específicamente *El lugar de la cultura* (1994), en torno a los procesos de negociación surgidos a partir de las diferencias culturales manifestadas en los individuos, que reafirman una hibridez en cuestiones de identidad en la posibilidad de que se articulen elementos considerados antagónicos. Con esto, el autor contribuye a cuestionar esa imagen estereotipada de la visión del otro, impuesta por la cultura occidental, para avanzar hacia una noción de identidad cultural que no responde precisamente a fijezas coloniales.

En esta misma línea transitan las consideraciones esgrimidas por el investigador y sociólogo jamaicano Stuart Hall, uno de los principales exponentes de este tipo de estudios dentro del ámbito del Caribe, para quien resulta importante cuál es el lugar desde donde se está creando el discurso, aspecto que pone en diálogo al sujeto y sus representaciones. Esto da paso a las constantes transformaciones a las cuales se encuentra sometida la identidad, que no se cimienta tácitamente en el Yo, sino en los conflictos producidos en su interior, reforzados por el contexto y sus representaciones dentro del mismo. Entonces, expresiones culturales, políticas y migratorias evidencian diversas dimensiones que trastocan la inalterabilidad de la

identidad cultural caribeña.³ Hall analizó estas problemáticas partiendo de su propia experiencia como sujeto en diáspora, igualmente atravesada por las categorías de raza y nación. De ahí que su trabajo con la identidad demuestra la necesidad de aprehender dicho concepto desde distintas perspectivas, destacando su naturaleza multifacética.

Desde varias consideraciones del propio Hall en esta tesis se dialoga con la noción de lo multicultural, que entiende como proceso de renegociación – emanando de aquí una conexión con varias ideas de Bhabha–, el cual destaca y redefine las identidades en una heterogeneidad y pluralismo. Esto enfatiza el desarrollo de una hibridación en cuestiones identitarias, que abre su diapasón hacia nuevas posibilidades, alejadas de esas estrategias coloniales que intentan delimitar aspectos raciales, por ejemplo, volviendo sobre posiciones de superioridad encubiertas bajo el velo del respeto.⁴

Por otro lado, es de subrayar el trabajo de la investigadora Avtar Brah, en *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión* (2011), quien profundiza en el término de diáspora y los conflictos a los cuales ha estado expuesto, con el objetivo de pensarlo desde las condicionantes económicas, políticas y culturales que se erigen a partir de la multiplicidad de formas migratorias específicas evidenciadas en el mundo globalizado. Una de las principales ganancias de las consideraciones de Brah radica en reconocer las disímiles realidades que marcan el desplazamiento, como un espacio en el cual se bifurcan procesos de identidad dentro de los paradigmas que conforman la diáspora.

³ De los diversos textos manejados de Hall, en este sentido se hace referencia especial a “La cuestión de la identidad cultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Enviación Editores, 2010, pp. 363-405.

⁴ Stuart Hall. “La cuestión multicultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Enviación Editores, 2010, pp. 583-619.

Siguiendo lo expuesto y con la necesidad de trazar nexos con el concepto de **mito** como elemento comunicativo y explicativo capaz de crear conexiones entre el pasado y presente, se ha revisado del filósofo e historiador rumano Mircea Eliade el libro *Mito y realidad* (1991). Aquí el autor reconoce la importancia de lo mítico a partir de la manera en la cual, como narración, logra articular las dimensiones históricas y a la vez simbólicas de un acontecimiento o suceso que contribuye a dilucidar las relaciones entre el hombre y lo cósmico. Y este resulta un punto de interés para el investigador, artista y teórico mexicano Julio Amador Bech, en “Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual” (1999), quien apunta la significación del mito como un camino a través del cual resulta posible poner en tensión discursos en relación con la identidad o las políticas de representación erigidas alrededor de los sujetos. Las teorizaciones de ambos autores –junto a otros que también se abordarán en la investigación– fijan claves para el correcto abordaje de las prácticas artísticas analizadas, contenedoras de un diálogo con tradiciones míticas de varias culturas –sobre todo desde la religión, tomada como asidero para dialogar sobre el ser humano– como estrategia para desarticular ideas fijas de origen e identidad.

Por tanto, con esta perspectiva a desarrollar en torno a la interrelación de las categorías de identidad y mito, evidenciadas en la obra de Leandro Soto y José Bedia como sujetos de la diáspora, se podrá dar respuesta a la principal **pregunta de investigación**: ¿De qué manera se construye un imaginario acerca de la identidad a partir de la representación de elementos expresivos de culturas originarias, desde la diáspora, en la obra de dichos artistas? Con la intención de guiar el análisis, se formula demostrar como **hipótesis** que la obra diaspórica de Soto y Bedia propone un discurso multicultural, redefinido por múltiples conexiones geográficas, míticas e históricas. Manifiestan en sus piezas un contrapunteo entre los imaginarios construidos por ese espacio y la identidad que se trata de reconocer como propia, expresión de la hibridez que caracteriza al sujeto latinoamericano y caribeño,

filtrada por las experiencias que se articulan en el nuevo contexto en el cual se insertan.

Así pues, se tiene como **objetivo general**: establecer puntos de contacto entre los diversos acercamientos antropológicos hacia estos imaginarios y la manera en la cual se asume esa identidad cultural desde la diáspora. Para reforzar lo anterior, se manejan **como objetivos específicos**:

- Analizar el proceso de redescubrimiento identitario como acto de recobrar o recontar el pasado.
- Estudiar las influencias de los imaginarios establecidos en espacios de la diáspora y la manera en la cual son asumidos por Leandro Soto y José Bedia dentro de las obras seleccionadas.
- Examinar las diferentes perspectivas aportadas por cada artista individualmente en relación con las referencias míticas con las cuales dialogan, fuera de su espacio de origen.

La **estructura capitular** se realizará de la siguiente manera. En primer lugar, se establecerán las categorías teóricas con las cuales se trabaja. Por tanto, se transita por diferentes nociones medulares sobre diáspora e identidad, como manera de discurrir sobre las mismas para precisar límites necesarios. Igualmente, resulta imperativo atender a la necesaria relación entre imagen y discurso que se privilegia en la idea de mito, sin perder de vista su funcionamiento como herramienta dotada de elementos simbólicos y rituales, que puede ser asumida desde las prácticas artísticas como construcción de sentido capaz de proponer un diálogo entre obra y espectador.

En un segundo momento, se examina el trayecto artístico de José Bedia y su rol en la renovación plástica de la década de los 80 en Cuba. Se aborda su interés por la cultura indígena norteamericana, en consonancia con su condición de practicante de Palo Monte, religión cubana de origen africano, y la relación establecida entre creyente y artista como una de las características cardinales dentro de su proceso creativo, mediante el

acercamiento a diversas obras realizadas en este periodo. Las piezas analizadas de “Mi esencialismo” (1996) permitirán entender el vínculo establecido con cosmogonías no occidentales dentro de su desplazamiento geocultural, y el discurso universal privilegiado a través de la confluencia de preceptos religiosos y culturales afrocubanos y de los indígenas americanos. Para ello, se emplean como fuentes de análisis, incluyendo a Hall y Bhabha, nociones acerca de la decolonialidad a partir de las consideraciones de Walter Mignolo y Aníbal Quijano, y concepciones sobre los procesos diaspóricos de Chantal Bordes e Ivon Le Bot.

A continuación, se analiza igualmente el trayecto artístico de Leandro Soto por Cuba, México y diversas zonas de Estados Unidos, a través del abordaje analítico de obras producidas en estos contextos, con el objetivo de fijar la atención en el proceso transformador de su obra a partir del contacto con la memoria y los testimonios culturales de dichos espacios. En este sentido, se atiende a los nuevos significados sincréticos mediante la construcción de una identidad, a través de una narrativa híbrida en la integración cultural que privilegia. Posteriormente, se realiza un análisis crítico pormenorizado de las obras escogidas de la exposición “Crónicas visuales” (2018), como corolario de los aspectos tratados con anterioridad. Aquí resultan esenciales como marco teórico los aspectos referentes a la identidad aportados por Stuart Hall y Homi Bhabha, así como lo referente a la diáspora expuesto por Avtar Brah.

Capítulo 1: Hacia una fundamentación teórica y conceptual de las categorías diáspora, identidad y mito

1.1 Problemáticas y conflictos de un término: la diáspora como narrativa de desplazamiento. La proyección de imaginarios desde la diáspora

La constante y acelerada circunstancia del ser humano a través de sus circulaciones en el mundo globalizado ha impuesto el reto de reconsiderar a la propia migración desde los estudios sociales, así como la complejidad que supone reflexionar acerca de la espinosa realidad de los desplazamientos entre fronteras. En este sentido, la diáspora ha constituido una categoría que permite pensar acerca de cómo se configura la identidad de ese sujeto en movimiento a partir de la singularidad de cada experiencia. Pues el término invita a reflexionarlo como un doble desplazamiento, tanto espacial como existencial. Como concepto en sí no ha carecido de diversas problemáticas en relación con su fundamentación, sobre todo en los paralelismos establecidos con los términos de migración y exilio. Cuestiones que intentaremos dilucidar.

La diáspora, en primera instancia, se entiende como un fenómeno de dispersión espacial –o para suscribirlo desde el punto de vista etimológico: “diseminación”–, centrado tácitamente en el trayecto como tal, abandonando de cierta manera lo que se produce en el mismo. En este significado de traslación espacial, se hace referencia a las diásporas históricas (judía, armenia, incluso la africana), las cuales esencialmente eran vinculadas con nociones territoriales y las consecuencias de este fenómeno, sobre todo en su relación con los Estados-nación.⁵ Lo anterior implica que el término se utiliza para designar la cohesión cultural que tuvieron los pueblos en su inserción dentro del nuevo lugar de recepción; la conservación de sus costumbres y tradiciones fundamentales como un lazo permanente con el lugar de origen.

No obstante, estas experiencias territoriales, que también son sociales y culturales a la vez, producen transformaciones capaces de construir sistemas de interpretación

⁵ Cfr. Chantal Bordes Benayoun. “Diásporas y movilidades”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXI, no. 83, 2000. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708305>.

distintos que hablan de una complejidad en mirar hacia lo auténtico, a través de las coincidencias con las raíces propias, pero en relación estrecha con la sociedad o el contexto receptor. Es un proceso tanto de separación y acercamiento, que pone en presencia espacios culturales diferentes. Entendiéndola también como categoría espacio-temporal (histórico), tributa a la construcción de sujetos heterogéneos, fragmentados por la puesta en tensión de su propia identidad. Se consolida a partir de los nexos entre la cultura pasada y la presente, relación establecida con dos espacios y dos tiempos.

Estas cuestiones que se toman en consideración, entendidas desde la experiencia, pasan a ocupar un espacio semántico que acerca a la diáspora a los ya aludidos conceptos de migración o exilio, relacionados igualmente con el desplazamiento o cruce de fronteras. Para la investigadora venezolana Mireya Fernández Merino, en primer lugar, la migración constituye un cambio de residencia (de un Estado-nación a otro) a un nuevo espacio, resultado de condicionantes económicas intolerables, un deseo de movimiento fuera del lugar de origen. Por otro lado, el exilio, que también constituye un abandono del espacio geográfico, entraña motivaciones que pueden trascender el orden económico de manera estricta y recaer en cuestiones políticas. Ambos pueden ser forzados o voluntarios, teniendo en cuenta la circunstancia del contexto.⁶

Si bien los postulados de Mireya Fernández sobre el exilio van de la mano con poner sobre la mesa una cuestión diferencial, su definición puede resultar reduccionista en este sentido. El exilio ha constituido una experiencia plural, que ha sido configurada por una multiplicidad de motivos y prácticas políticas y sociales que también han sido moduladas por procesos de institucionalización o reformulaciones estrictamente políticas. En América Latina, así como en el Caribe, estos conflictos sociales y políticos (dictaduras, autoritarismos, entreguerras, procesos democráticos y demás) han situado al término no solo como parte de un desplazamiento forzado y la expatriación, sino también un desplazamiento migratorio voluntario, que pudiera ser precipitado por circunstancias políticas específicas. Por tanto, posee un impacto

⁶ Mireya Fernández Merino. “Diáspora: la complejidad de un término”, en *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, vol. XIV, no. 2, 2008, pp. 305-326

en la experiencia del sujeto o su subjetividad, pero igualmente en la construcción de un orden político en los propios Estados-nación.⁷

Asimismo, resulta significativo destacar que a pesar de la puesta en tensión y diálogo de la condición diaspórica con los términos de exilio, migración o expatriación, se pondera su abordaje a partir de un razonamiento problémico sobre la identidad del sujeto. Por otra parte, en relación con los artistas, son considerados diaspóricos porque no salen de su país de origen por cuestiones políticas, sino que privilegian una hoja de ruta marcada por el diálogo multicultural que intentan establecer desde su discurso artístico.

Ahora bien, a pesar de que es una conceptualización que parte de la incidencia creciente del fenómeno de la globalización como aspecto esencial de los flujos internacionales de poblaciones, omite un proceso de integración de subjetividades que supone dicho desplazamiento, supeditado a cierto grado de marginalidad que perfectamente trasciende lo económico. Por un lado, puede evidenciarse en el sujeto migrante una repulsión al nuevo medio donde vive como parte de su condición existencial. Por otro, ocurriría una integración; es decir, un proceso de inmersión paulatina dentro de la nueva cultura que la hace suya, evidencia de una compatibilidad más profunda con la comunidad receptora, que aleja toda desavenencia o conflicto.⁸ Por supuesto, el acercamiento de la autora está dispuesto

⁷ La potencialidad teórica que ha germinado desde los estudios transnacionales dirigidos hacia el exilio ha descubierto un camino enriquecedor en relación con el concepto. Así mismo, aquí se quieren destacar los postulados de Pablo Yankelevich y Luis Roniger, particularmente en el espacio latinoamericano, dirigidos a cómo el exilio pone en tensión un principio de ciudadanía y uno de pertenencia. Donde la persona desterrada u obligada a abandonar el territorio nacional establece un resquebrajamiento entre la ciudadanía sostenida por los Estados-nación (y la pérdida de estos derechos) y los proyectos de nación, los cuales pueden ser desplegados de manera renovada en el nuevo espacio en el que se inserta (cfr. “Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, vol. 20, no. 1, 2009, pp. 7-17). Por otro lado, el libro *La política del destierro y el exilio en América Latina* (México, Fondo de Cultura Económica, 2013), de Mario Hernández y Luis Roniger, avanza un poco más sobre estas cuestiones desde la herencia colonial hasta su forma moderna y en la instauración de los Estados-nación latinoamericanos independientes, donde constituyó un mecanismo fundamental de regulación política estatal. En este sentido el exilio, que tuvo sus diferencias en las distintas geografías, también estuvo constituido por las lógicas de interacción, así como su efecto en la conformación de comunidades diaspóricas, que han contribuido a la articulación de experiencias disímiles.

⁸ Amparo Micola León. “Teorías y conflictos asociados al estudio de las migraciones internacionales”, en *Trabajo Social*, no. 7, 2005, p. 63.

a señalar rasgos diferenciales entre los términos, con el objetivo de precisar sus límites.

Pareciera entonces que el concepto pasa a configurarse en una zona de indefinición entre la migración y el exilio. Así pues, no debemos dejar de lado que esto entra en el gran fenómeno migratorio, con características comunes entre sí, pero postular sus diferencias supondría sentar ciertas bases para entender cada categoría. Diversos autores ofrecen sus definiciones en relación con la diáspora –la mayoría en constante movimiento y flexibilidad–, asociadas con el desplazamiento de personas o de sus antepasados fuera de su lugar de origen. Este aspecto le otorga una dimensión histórica y temporal capaz de concertar la propia migración individual con una historia colectiva.⁹ Una dispersión multigeneracional que desarrolla una conciencia colectiva de pertenencia a una comunidad.

Asimismo, otro de los puntos significativos relacionados con el concepto radica en la conexión establecida con el nuevo espacio, que conlleva, en ocasiones, la idealización de la tierra propia, así como su historia. Este es un elemento significativo, generador de una doble conciencia alejada de lo meramente transnacional que asume el cruce entre fronteras y mucho más enfocado en las redes de los flujos globales en lugar de lo que implican las experiencias de dispersión o identificación con base en la pérdida o los orígenes distantes. La doble conciencia asociada a la diáspora se bifurca, tanto en el desplazamiento geográfico, como en la posibilidad de reflexionar acerca de una sensibilidad diaspórica como metáfora de una conciencia crítica desterritorializada.¹⁰ Pero también parte de la puesta en tensión de las subjetividades de los individuos inmersos en este complejo proceso, donde existe una mirada propia y otra definida en relación con el nuevo espacio en el cual se inserta, incluso en

⁹ James Clifford. “Diaspora”, en *Cultural Anthropology*, vol. 9, no. 3, 1994, pp. 302-338. Cabe señalar que Clifford también focalizaba su mirada en las articulaciones de una condición de diáspora que ponía en tensión historias globales, así como la no sujeción de prácticas diaspóricas a los fenómenos de los Estados-nación o el capitalismo global, percibidas igualmente como una crítica que ofrece fuentes de análisis para el emergente poscolonialismo. A partir de esto, sus ejemplos giran en torno a la comunidad negra en Gran Bretaña y el judaísmo anti-sionista donde encuentra prácticas no exclusivas de comunidad, política y diferencia cultural.

¹⁰ Samir Dayal. “Diaspora and Double Consciousness”, en *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 29, no. 1, 1996, p. 46.

condición de subalterno.¹¹ Entonces en esa transformación constante de valores en el lugar y por el lugar, en esa división entre el punto de origen y el de destino se encuentran los ejes que configuran las múltiples identidades del sujeto diaspórico.

Este punto de la doble conciencia señala el camino hacia lo postulado como “conciencia diaspórica”, articulada como un producto dialógico entre culturas e historias y que se va desarrollando a través de los diferentes contextos. Puede erigirse mediante marginalizaciones raciales, económicas, religiosas o simplemente por un discurso de diferencia en relación con la figura del otro. En este sentido, la dificultad gira en torno a lo que supone –refiriéndonos al sujeto portador de dicha conciencia– habitar un contexto distinto dentro del cual debe adaptarse, una identidad nueva y una cultura con la cual establece un proceso de negociación, en un acto relacional entre tradición e historia.

De hecho, este es uno de los caminos transitados por el teórico cultural Stuart Hall –y de cierta manera también por Paul Gilroy–¹², para quien el término se convierte en una experiencia definida a través del reconocimiento de la heterogeneidad y diversidad, aspecto que refiere una identidad híbrida continuamente transformada en relación con las maneras en las cuales inciden las políticas de representación del individuo en los diferentes sistemas socioculturales.¹³ A pesar de que se refiere

¹¹ De hecho, para Walter Mignolo, la condición de subalternidad fue consolidándose en el proceso mismo de la colonialidad, donde esa doble conciencia del sujeto subalterno se deslindaba de sus experiencias en el contexto colonial. En este sentido colocaba el ejemplo de cómo la formación de una conciencia criolla (blanca) reconoció la importancia de la separación geopolítica con Europa, que luego pasó a ser poscolonial y nacional. Pero en dicha negación no rechazaban su europeidad, de ahí su diferencia con los indígenas y los negros, y por tanto la emergencia de un colonialismo interno frente a esta población que estableció una definición en términos raciales. O sea, forjaban una subjetividad propia, pero que dependía aún de la mirada occidental y eurocéntrica. Cfr. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2000, pp. 34-52.

¹² Para Gilroy, en su importante texto *El Atlántico negro. Modernidad y Doble conciencia* (Madrid, Editorial Akal, 2014) la reflexión en este sentido recae de manera más específica sobre la experiencia de la diáspora africana y su rol dentro de la Modernidad. Partiendo de las problemáticas que surgen alrededor de la raza, la etnicidad y la cultura, propone como ejes claves en consonancia con la diáspora, y en respuesta a una construcción homogénea de etnicidad e identidad, los términos de mestizaje e hibridez. Por tanto, la diáspora africana constituye el lugar desde el cual enunciar presupuestos capaces de cuestionar elementos teóricos de la Modernidad.

¹³ Stuart Hall. “Identidad cultural y diáspora”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, pp. 349-361.

esencialmente a la zona del Caribe y la experiencia negra (africana) de dislocación espacial, uno de los aciertos fundamentales de Hall radica precisamente en superar la cerrada noción de dispersión de un pueblo o tribu, cuya identidad respondía o se afianzaba a su vínculo con la patria y el regreso a la misma, asociada a una mirada hegemónica impuesta por Occidente sobre la homogeneidad de la identidad étnica.

Atendiendo a lo anterior, con la existencia de varias diásporas (africanas, caribeñas), las propias tradiciones asumidas en esta condición pueden ser disímiles, tanto para una comunidad como para una persona, reconfiguradas mediante una experiencia migratoria específica. Por tanto, y desde esta posición, se entiende la posibilidad de reflexionar sobre las complejidades vivenciales como un factor capaz de entender el nivel de autodefinición y compromiso de las comunidades y sus integrantes con los fenómenos culturales originarios en relación con los de la sociedad receptora.

Ahora bien, retomando nuevamente a Hall, la diáspora funciona como metáfora de una identidad cultural que no es inmutable, no niega el pasado originario y experiencias históricas comunes, más bien hay que pensarla en su continuidad pese a las vicisitudes de la historia. Pues la identidad diaspórica se produce y reproduce a sí misma constantemente a través de la “diferencia”.¹⁴ Y a partir de esto el sujeto – colonial sobre todo– se encuentra en incesante transformación, en una relación dialógica entre un anclaje a ese tiempo anterior y las discontinuidades establecidas por la propia diferencia, que dependen de un lugar de enunciación determinado. Quizás uno de los peligros en este sentido radica en que se contribuye a la historización de diferencias, mismo fenómeno que fue impuesto por el pensamiento teórico eurocéntrico, donde la mirada al Otro subalterno y periférico sentaba las bases de ese proceso colonialista desde la propia epistemología.¹⁵

Hall también comprendió de cierta forma que la diáspora no necesariamente inscribe una idea de retorno al lugar de origen, así como la especificidad de cada

¹⁴ Stuart Hall. *Op. cit.*, p. 360.

¹⁵ En este sentido resultan interesantes los cuestionamientos, desde una mirada más actual, del teórico argentino Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas diferencias* (Buenos Aires, Egodot Argentina, 2016), donde postula la importancia de interrogar diversos conceptos esenciales manejados por los Estudios Culturales como forma de intentar una teoría crítica de la cultura que se salga de las trampas filosóficas de un tiempo moderno y posmoderno.

movimiento migratorio, por lo que consideramos que este hecho manifiesta la siguiente interrogante: ¿qué hace una formación diaspórica similar o diferente de otra, más allá de suscribir la particularidad histórica que la caracteriza? Por supuesto, cada fenómeno de desplazamiento constituye un cruce de múltiples viajes y narraciones desde el cual debe ser considerado y ofrece una crítica a los orígenes inmutables. Otro aspecto radica en la relación que se establece entre la subjetividad del individuo en esta posición y una experiencia de colectividad. La condición subalterna otorgada a una comunidad por la propia sociedad (o los estudios sociales privilegiados por círculos elitistas de poder, mancomunados a lo hegemónico), por ejemplo, puede reflejarse en un sujeto y volverse parte de su realidad. Se adentra en un imaginario que se construye en un “nosotros” y se proyecta en el “yo”.

La investigadora india Avtar Brah discursa acerca de las diversas ramificaciones que ha evidenciado el concepto, tomándolo sobre todo como marco teórico para pensar las modalidades económicas, culturales y políticas que se construyen desde formas migratorias específicas. En su texto *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*, expone principalmente una crítica a los discursos sobre esta categoría que proponen nociones fijas de origen, así como el deseo de la vuelta a un “hogar”, que no es necesariamente la patria. Asimismo, a la vez que postula que no todas las diásporas sostienen un ideal de regreso –siguiendo las consideraciones de Hall–, reconoce la existencia de una doble, triple o multi-ubicación del hogar en el imaginario del sujeto diaspórico, sin desechar la idea de que estos mismos se encuentren arraigados en donde se han establecido.¹⁶

Igualmente, Brah advierte que la propia noción de diáspora supone la imagen de un viaje; sin embargo, no cualquier viaje puede ser considerado de esta manera, pues un viaje diaspórico busca el emplazamiento en un espacio. Por esta razón concibe que la cuestión esencial aquí radica en entender cuáles son las circunstancias del sujeto que viaja y cómo lo hace. Cuáles son las realidades que marcan el desplazamiento. De ahí la importancia de que la diáspora no es intercambiable con

¹⁶ Avtar Brah. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*, Madrid, Traficante de Sueños, 2011, p. 226.

otras expresiones con una semántica semejante y a lo cual nos habíamos referido anteriormente.

Uno de los puntos significativos en el texto que señalan un camino más allá en cuanto al término radica en su propuesta del concepto “espacio de diáspora”, entendido como “(...) la interseccionalidad de diáspora, frontera y des/localización como punto de confluencia de procesos económicos, políticos, culturales y psíquicos. Es donde múltiples posiciones del sujeto se yuxtaponen, se cuestionan, se proclaman y se niegan (...)”.¹⁷ Esta noción le permite entenderlo también como un espacio en el cual conviven de manera relacional diversas genealogías de comunidades en dispersión con sujetos que se conciben o representan como originarios de un contexto diferente al suyo: “El espacio de diáspora es el espacio donde *el nativo es tan diaspórico como el diaspórico es nativo*”.¹⁸ Con esto, Brah no solo está pensando en quien se desplaza y reconfigura su identidad o negocia con el nuevo contexto, sino igualmente en quien asume la identidad de ese nuevo espacio como propia, donde se forja una construcción cultural capaz de desafiar los distintos paradigmas que conforman a la diáspora.

Precisamente es en este espacio de diáspora donde se forja ese “sujeto de la diáspora”, quien se encuentra expuesto a una multiplicidad de genealogías de dispersión y desde las cuales no solo crean conexiones históricas, sino también culturales y políticas. Por tanto, para nuestra investigación se convirtió en una categoría que permitiera comprender el quehacer realizado por José Bedia y Leandro Soto, y cómo no se configuran como simples individuos en ese tránsito geocultural que realizan. Aún más importante, sugiere su capacidad de negociación en cuestiones de identidad, y a partir de ahí construir un imaginario, partiendo de las diversas alternativas artísticas evidenciadas en sus obras, acerca de la identidad latinoamericana y caribeña, desde el terreno de la subjetividad cosmogónica (en la narrativa mítica, tradicional y religiosa) manifestada en las culturas abordadas por ellos.

¹⁷ Aytar Brah. *Op. cit.*, p. 240.

¹⁸ *Ídem.*

Ahora bien, todo lo expuesto con anterioridad revela de cierta forma la complejidad de la categoría de diáspora, sobre todo por las movildades semánticas que la han caracterizado, así como los sujetos que la integran, a la hora de una definición capaz de aunar sus diversas relaciones. Por esta razón se ha trazado una especie de mapa teórico-conceptual con diversos autores como hoja de ruta, que permita señalar el rumbo de esta investigación. Aunque el principal objetivo del aparatado estriba en intentar explicar nuestra posición frente al concepto, que intente responder certeramente a la especificidad abordada en los capítulos subsiguientes. Además, sin perder de vista las conexiones que posee con las categorías de identidad y mito.

El sujeto de la diáspora se compone por subjetividades contradictorias que trascienden los diferentes espacios por los cuales se desplaza. Aquí se coincide con algunos postulados anteriores acerca de la significación de la experiencia histórica y cultural de ese movimiento transfronterizo. Una condición atravesada por lo étnico y la identidad como pilares configuradores de esa narrativa de desplazamiento.

En este punto resulta necesario puntualizar un aspecto fundamental en relación con esas subjetividades contradictorias surgidas en el sujeto diaspórico, que puede entrar en cierto conflicto con la noción de hibridez –la cual se tratará en el apartado siguiente– develada por la obra de José Bedia y Leandro Soto. En su lectura de Antonio Gramsci, en relación con la idea de subalternidad, Homi Bhabha reconoció cómo se iban trazando fronteras alrededor del concepto y el sujeto asociado a este, concretamente en la falta de autonomía a la que se encontraba sometido, influencia de la posición hegemónica de un individuo o grupo social. Entonces, la condición de subalternidad se convertía en una estrategia capaz de establecer una ambivalencia que recae en cuestiones de identificación subjetiva entre un “yo” hegemónico y un “otro” subalterno, colonial.

A partir de esto, la apuesta de Bhabha, que volvía a referirse a las relaciones de subordinación emanadas de la subalternidad, vislumbró su importancia también como objeto de interpretación y espacio de poder en el campo del conocimiento, que conllevaba dinamizar un discurso donde el sujeto en esta condición adquiriría una mayor relevancia. No obstante, a esto se le añadiría el vínculo establecido con la

hibridez que pretende la concreción de una crítica desde adentro, desde esos *locus* de poder, capaz de desafiar parámetros de definición en cuestiones de representación cultural.¹⁹

Por tanto, la productividad de lo híbrido, en relación con lo subalterno, radicaría en su comprensión como un espacio de observación hacia nuevas formas teóricas desde donde se pueden ejercer procesos de resistencia hacia otras formas de colonización. Así pues, se considera que en la diáspora, espacio en el cual se insertan ambos artistas, surge la necesidad de entender al sujeto y su propia identidad alejados de esas subjetividades “iniciales” (por ejemplo, disposición geográfica), razón por la cual se articula con esos procesos de diferencia cultural. De ahí que las estrategias artísticas llevadas a cabo por José Bedia y Leandro Soto contribuyan a la expresión de una identidad en constante redefinición.

El fenómeno de la diáspora se convierte en condición de múltiples conexiones geoculturales que contribuyen a la reconfiguración de subjetividades, identidades y tradiciones. Por tal razón, se entiende como un espacio-tiempo que pone en diálogo/conflicto experiencias pasadas con otras nuevas capaces de legitimar no solo una memoria histórica (esa necesidad de búsqueda de una identidad), sino también la formación de una nueva interpretación del lugar de origen desde otro contexto.

Asimismo, se concibe al término como una forma de producción cultural y un proceso que, trascendiendo la ubicación física característica de la dispersión, cuestiona la inmutabilidad de los orígenes (étnicos o culturales) y trastoca el imaginario en torno a la pertenencia transnacional determinada. Aunque no se deslinda de la experiencia transcultural africana²⁰ –aspecto sobre el cual varios autores descansan– se revela como un concepto afín al análisis de otras conexiones

¹⁹ Cfr. Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

²⁰ Resulta esencial en este sentido el minucioso recorrido que hace Brent Hayes Edwards acerca de cómo se ha entendido el término de diáspora africana a partir de los *Black Studies* y la crítica cultural, definida a partir de los circuitos transnacionales que tomó el movimiento Panafricanista de los años 50, como una manera localizada de entender el fenómeno diaspórico a consecuencia de la colonización y el tráfico esclavista trasatlántico. Debido a esto y frente a la imposibilidad de regreso a su espacio de origen, el africano desplazado instituyó un retorno simbólico a través del cual fueron reconstruidas su herencia y memoria dentro de una nueva territorialidad. Cfr. “The Uses of Diaspora”, en *Social Text*, vol. 19, no. 1, Spring 2001, pp. 46-73.

territoriales más extensas, de discursos fragmentados que conforman un marco analítico necesario para articular diversidades específicas. Es decir, permite examinar la particularidad histórica, como se había esbozado en líneas anteriores, de cada formación o conciencia diaspórica.

Por otro lado, se concierta con la idea manejada por Brah acerca de que la diáspora no concibe estrictamente una noción de retorno a un hogar, el cual se encuentra definido por la propia subjetividad de ese sujeto que halla su definición en un espacio distinto al suyo, sin que esto constituya un quebrantamiento inapelable con la patria. Incluso pueden no ser ni de un lugar ni de otro, no acabar de pertenecer a una comunidad en específico, como consecuencia de esa multi-localización. De hecho, esto se relaciona con la posición tomada por los individuos en diáspora mediante las disímiles dimensiones de diferencia adoptadas. Puede existir una relación intrínseca, de arraigo profundo con el nuevo contexto, que genera un descentramiento en las nociones de pertenencia u otredad. O sea, lo vivencial como elemento capaz de cuestionar o no si ese sujeto se representa a sí mismo como nativo o como parte de una diáspora todavía en movimiento.

Los creadores seleccionados en esta investigación, a través de sus prácticas artísticas, proponen reflexionar sobre la migración. De hecho, sus propias historias de vida se encuentran atravesadas por la diáspora; la toman como una narrativa de desplazamiento hacia múltiples espacios geoculturales en los cuales se establecen y desde los cuales realizan su obra. Asumen su identidad híbrida también como uno de los tantos componentes que integra al sujeto latinoamericano y caribeño. Como entidades fronterizas, elemento incorporado en ellos como sujetos que son atravesados y atraviesan fronteras, establecen vínculos con la experiencia de ese traslado que hablan de una convergencia de experiencias migratorias, sobre la cual se yuxtaponen diversos elementos de culturas originarias.²¹

²¹ Cabe aclarar aquí, para no caer en ciertas generalizaciones, que ambos artistas establecen un diálogo con grupos indígenas específicos, tanto de México como de Estados Unidos. En relación con la ritualidad africana, las referencias giran en torno al Palo Monte (en el caso de José Bedía) y la Santería (en Leandro Soto), prácticas religiosas de gran incidencia en Cuba, a las cuales se hará referencia luego.

En este punto la hibridez resulta cardinal, no solo como forma discursiva a través de la cual logran proponer relaciones entre campos semánticos culturales distintos, sino también revelar los espacios latinoamericanos y caribeños como áreas donde existen sistemas culturales contradictorios, fragmentados por formas comunicacionales diferentes, que conllevan a ser repensadas y reformuladas continuamente. Por tanto, reflexionar el hecho artístico desde la categoría de diáspora nos permite entender de una manera más profunda cómo las prácticas artísticas arrojan luces sobre nociones de origen y su imaginario, procesos de dispersión y la diferencia cultural en condiciones de globalización.

1.2 Una reflexión historiográfica acerca de la identidad desde los estudios culturales. Identidad cultural y arte en América Latina y el Caribe

Una de las problemáticas de mayor peso dentro de los estudios dirigidos a analizar la conformación cultural y producción de conocimiento latinoamericano y caribeño ha descansado sobremanera en las cuestiones identitarias que caracterizan a ambos espacios geoculturales. Si la categoría de diáspora formaba parte de un significado semántico que mostraba coincidencias con otros términos, lo cual suponía una complejidad a la hora de diferenciarla, la identidad –estrechamente ligada a esta– transita derroteros similares. Esencialmente porque se le han adosado disímiles adjetivos (híbrida, mestiza, sincrética, transnacional) y conceptualizaciones para lograr una definición que de cierta forma delimite su pluralidad dentro de la conformación del sujeto no eurocéntrico y sobre la cual se han apoyado discursos nacionalistas y los procesos creativos asociados a este. El principal objetivo de este apartado reside en dialogar con distintos posicionamientos al respecto, en pos de reflexionar sobre las posibilidades y cruzamientos del propio término, así como la potencialidad del mismo en este trabajo.

La identidad ha sido asumida, por un lado, como manifestación de una puesta en valor de una tradición cultural basada en la historia, un camino de lo nacional que tributa a la fundación de estereotipos o nociones homogéneas en cuestiones étnicas; por otro lado, forma parte de un discurso donde resulta cambiante o mutable, una construcción que reside en el imaginario y es contextual. Lo anterior resulta necesario como marco para comprender las prácticas artísticas de los autores abordados en la presente investigación.

Uno de los primeros postulados asociados a dicho concepto radica en la manera en la cual un sujeto se relaciona con otro; o sea, erige su identidad a partir de su diferencia, atravesada tanto por el lenguaje, las tradiciones y costumbres, así como por el propio medio social. Como proceso de identificación desde la oposición al otro, señala la conformación de características particulares formadas a través del tiempo. En este sentido, la historia desempeña un rol fundamental, no solo como pasado, sino también como parte de un presente que advierte el complejo proceso

conformador de una identidad que se intentaba mantener fija y estable, sobre todo en la Modernidad.

Frente a los procesos de colonización sufridos por América Latina, se convirtió en una categoría esencial dentro de los sistemas de representación impuestos por Occidente. Con esto, a la vez que se señalaba una diferencia con el sujeto europeo, se remarcaba la subalternidad del indígena. Posteriormente, se comenzó a gestar, por parte de los Estados-nación latinoamericanos, un nacionalismo que tenía su sustento ideológico en la actividad artística e intelectual. Se alegaba fuertemente una vuelta hacia lo auténtico, el retorno a la tradición y la reivindicación de lo indígena como estrategia para fijar la imagen de la nación.

Se subrayaba la particularidad de una identidad latinoamericana desde la alteridad y su contrastada diferencia con Europa, en busca de evocar la autoctonía de lo originario.²² Todo esto trajo aparejada la idea de una unificación cultural y racial en el continente americano, con lo cual se negaba la coexistencia de diferencias culturales marcadas. De hecho, este proceso homogeneizador no se evidenciaba solamente en la fijeza cultural esencialista que se fundamentó sobre la base de una identidad continental indígena e hispánica, sino también en una postulación tajante de una América Latina mestiza. Comprenderla solo a partir de estos elementos, constituye igualmente un pensamiento homogéneo de la identidad. Por supuesto, fueron reflexiones que emergieron como oposición a las nociones eurocéntricas colonialistas dotadas de una mirada marginal hacia el continente americano.

Esta fue una cuestión de vital importancia, pues la identidad latinoamericana pasaba a mitologizarse. Lo latinoamericano se compuso entonces de diversas versiones de una identidad que, a través de los discursos críticos sobre la misma, finalmente se convirtió en un modelo prefijado. Sin embargo, a finales de la década de los 80, tomó fuerza la teoría de la hibridez asociada al concepto, que evidenció nuevos caminos para su comprensión. Con el significativo trabajo *Culturas híbridas...*, publicado

²² Rosalía Inés Lenguitti. "La difícil construcción de la identidad latinoamericana", *paper* presentado en la II Jornadas internacionales de Enseñanza de la Historia y XI Jornadas de investigación y docencia de la Escuela de Historia celebradas en la Universidad Nacional de Salta, Argentina, del 17 al 19 de noviembre de 2010.

inicialmente en 1989, Néstor García Canclini volvía sobre los pasos del mestizaje latinoamericano. Comprendía que el término propuesto se ajustaba con precisión al cruce y las mezclas socioculturales que caracterizaban al espacio latinoamericano – igualmente como cuestionamiento de los postulados de Occidente para entender la Modernidad–, una interacción entre lo tradicional y lo moderno o lo culto y lo popular. Estos pasaban a ser elementos que constituían la base del continente, generadores de formaciones híbridas al interior de las clases que componían la sociedad:

Los países latinoamericanos son actualmente el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas [...], del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales.²³

En un sentido, con este concepto Canclini lograba abordar acertadamente no solo las conexiones interculturales basadas en cuestiones raciales, sino también las tradiciones simbólicas formuladas por el sincretismo. Se adentró en cómo se configuraban en la modernidad nuevas maneras de hibridación. Por otro, funcionaba como una metáfora o modelo sobre el cual era posible recomponer la identidad latinoamericana, que se volvía insostenible bajo la anquilosada propuesta de una ideología de mestizaje cultural, lo cual señalaba una concepción unitaria de cultura, por tanto, uniforme.

La principal ganancia de su propuesta radicaba en el desplazamiento de la noción de una cultura homogénea, uno de los grandes discursos promulgados por el proyecto moderno; además, un intento de superar esencialismos de corte nacionalista que se quedaban en el ámbito de la raza y el género, por ejemplo. Uno de sus objetivos era potenciar la diferencia. Daba cuenta de las transformaciones en el continente a través de la laberíntica articulación evidenciada entre modernidad y tradición, sin

²³ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990, p. 71.

perder de vista las plurales lógicas de desarrollo de los disímiles espacios geoculturales que componen el continente latinoamericano.

A pesar de que los postulados de Canclini tuvieron una incidencia significativa en el ámbito de los Estudios culturales latinoamericanos, diversos autores encontraron disonancias en sus propuestas, sobre todo en la extensa abarcabilidad de dicha categoría. No solo aludía a procesos de entrecruzamiento, resultado de una hibridez cultural sobre la cual es posible la caracterización de circunstancias históricas (Modernidad), sino también a procesos socioculturales, de construcción identitaria, flujos de desplazamiento humano. Por tanto, la hibridez se ha convertido en un comodín que, a pesar de su flexibilidad y disímil aplicación, presenta limitaciones epistemológicas, sobre todo en que vuelve a quedarse como reciclaje de la noción de mestizaje de la que Canclini señalaba alejarse.²⁴ Por otra parte, podría considerarse que todas las culturas resultan híbridas, por la falta de unidad y fijeza de sus signos, alimentada, por ejemplo, por los flujos globalizadores que forman parte de la migración o las subjetividades del propio individuo en desplazamiento.

En un texto posterior a *Culturas híbridas...*, Canclini ha insistido en la significación del concepto, esta vez con una precisión mayor, como una potencia de pensamiento capaz de desautomatizar los esquemas dicotómicos en torno a los cuales se han construido los discursos tradicionales, tales como hegemónico/subalterno, lo culto/lo popular, local/global, entre otros. Para él, la realidad cultural de América Latina resulta híbrida, de ahí la relevancia de esta categoría teórica que establece una discontinuidad frente a otras visiones que entendían el fenómeno cultural como una unidad estable y homogénea, “(...) en las maneras de entender la hibridación respecto de diferentes visiones de la multiculturalidad”.²⁵

No es la intención aquí focalizar nuestra reflexión en las bondades y disgregaciones de la propuesta de Canclini; por otro lado, nuestro interés radica en cómo varias de sus ideas se articulan con otras nociones para entender el espinoso concepto de

²⁴ Cfr. Abril Trigo. “De la transculturación (a/en) lo transnacional”, en Mabel Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 147-171.

²⁵ Néstor García Canclini. “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, en *Estudio sobre las culturas contemporáneas*, vol. III, no. 5, 1997, p. 117.

identidad. Efectivamente, consideramos que lo relevante de la hibridez radica en que permite pensar una condición identitaria compuesta por la coexistencia de diversas tradiciones no solo limitadas a lo racial o lo religioso, sino también a la confluencia de memorias y temporalidades históricas que componen al sujeto latinoamericano. Todo lo anterior ciertamente alude a la pluralidad de los fenómenos socioculturales sobre los cuales descansa la experiencia de dicho sujeto en este sentido.

Precisamente aquí es donde radica una de las apuestas fundamentales de parte de la obra de José Bedia y Leandro Soto, y sobre la cual gravita la investigación. En cómo la hibridez preconiza desligarse de rasgos fijos y no afirmarla como la esencia fundamental de una etnia o una nación, si no desde un punto de vista que le adosa una condición multidimensional a la identidad, un modo diferenciador capaz de señalar su carácter poliédrico. En este sentido, los trayectos transnacionales o transfronterizos del individuo, como los evidenciados en la diáspora, logran concordar las diferencias culturales reflejadas, no precisamente a través de la negación, más bien en la articulación de las mismas. Se evidencian en una relación dialéctica que las configura como un espacio de puesta en tensión, manifestado a través de las experiencias (históricas, religiosas, sociales) que forman parte de códigos culturales compartidos, los cuales conllevan a la creación de algo nuevo.

Volviendo a Canclini, posterior a la publicación del libro en su primera edición y de ser acuñado el concepto manejado por él, se generaron interesantes debates al respecto por parte de varios estudiosos. En este sentido cabe destacar el texto “The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini” (1995), donde estos autores dialogan sobre el término en pos de los desafíos que impone para los estudios y las ciencias culturales. Para Zires, por ejemplo, lo híbrido establece un cuestionamiento al carácter homogéneo de la cultura, ya no observada de una forma estática, sino desde sus múltiples relaciones con diversos procesos tanto sociales como discursivos. Esto sostiene una identidad cultural que no es permanente, sino en constante proceso de transformación, aspecto que señala la interrogante –ya esbozada en líneas anteriores– de si todas las culturas deberían ser consideradas híbridas.

Canclini, por otro lado, asevera –como respuesta a Zires– la existencia de formas históricas diferentes de hibridismo, que aleja una noción de transferencia hacia otras culturas. El investigador argentino focaliza su mirada en el contexto de Latinoamérica, de ahí lo específico de sus consideraciones. Lo híbrido debe ser situado en contextos locales, razón por la cual no resultaba posible hablar de una cultura híbrida global. Así, esa hibridez contribuye a demostrar de manera más precisa una coexistencia simultánea de tendencias homogéneas y heterogéneas de la cultura.²⁶

Lo apuntado anteriormente posee una estrecha relación con las posiciones evidenciadas en el pensamiento teórico de Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* (1994), donde señalaba la importancia de la redefinición cultural que se estaba experimentando como un factor clave para trascender los límites epistemológicos impuestos por el discurso occidental referido a la figura del “Otro”. Y es en la propia cultura el espacio en el cual se define la identidad, desde donde los estudios culturales y poscoloniales deben reformular su propuesta teórica.

Por supuesto, hay varias coincidencias entre Bhabha y Canclini en relación con la hibridez, sobre todo en la intención de trastocar el discurso hegemónico basado en la modernidad, la nación y nociones homogeneizantes de la cultura, donde se cuestiona ese modelo binario para entender a los espacios e individuos considerados subalternos. Sin embargo, el teórico indio da un paso más allá al entender que todas las culturas son híbridas, y que no es simplemente aplicable a todos los procesos sociales, sino focalizado en la condición de los migrantes, la diáspora y las minorías que se reconfiguran dentro de los diversos ámbitos socioculturales. Todo esto lleva, más allá de una negatividad referida a la superación u oposición, a una “negociación” de las diferencias culturales capaces de reafirmar esa hibridez:

Cuando hablo de negociación más que de negación, es para transmitir una idea de temporalidad que hace posible concebir la articulación de elementos antagónicos o contradictorios (...) una negociación de instancias contradictorias y antagónicas

²⁶ Néstor García Canclini. “The Hybrid: A Conversation with A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini”, en *The Posmodernism Debate in Latin America*, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 77-92.

que abren sitios y objetivos híbridos de lucha, y destruyen esas polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos, y entre la teoría y la razón práctico-política.²⁷

Lo anterior subraya igualmente un proceso de reconocimiento de la autoenunciación de ese otro, un movimiento dialéctico desde el cual es posible desarticular el estatismo referido a la identidad cultural. También constituye un concepto que parte desde el *in-between*, el intersticio que se produce entre el “Yo” colonialista y el “Otro” colonizado, donde se forja una nueva identidad a partir de esa otredad, desprendida de la realidad mostrada por el discurso colonial. De hecho, ese intersticio se configura en un espacio distinto, que Bhabha llama “Tercer Espacio”, capaz de generar cruces transnacionales y locales, que supone una dislocación de los sistemas de interpretación y representación herméticos impuestos por la modernidad:²⁸

El pacto de interpretación nunca es simplemente un acto de comunicación entre el Yo y el Tú designado en el enunciado. La producción de sentido requiere que estos dos lugares sean movilizados en el pasaje por un Tercer Espacio, que representa a la vez las condiciones generales del lenguaje y la implicación específica de la emisión en una estrategia performativa e institucional de la que no puede ser consciente "en sí misma".

(...) La intervención del Tercer Espacio de enunciación, que vuelve un proceso ambivalente la estructura de sentido y referencia, destruye este espejo de la representación en el que el conocimiento cultural es habitualmente revelado como un código integrado, abierto, en expansión. Esa intervención desafía claramente nuestro sentido de la identidad histórica de la cultura como fuerza

²⁷ Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002, p. 46.

²⁸ Resulta interesante en este sentido el texto de Alberto Moreiras, *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina* (Santiago de Chile, Universidad Arcis, 1999), donde esta categoría del tercer espacio –que también parte de los postulados de Bhabha– como zona de indeterminación resulta cardinal para pensar de manera crítica cuestiones de identidad, diferencia y las polaridades clásicas de local-global, centro-periferia, entre muchas otras. Si bien Moreiras centra su análisis en las maneras de realizar una crítica descentralizada desde la literatura latinoamericana, alejada de las sujeciones definitorias de las metrópolis hegemónicas y su mirada residual hacia América Latina, se hace extensiva igualmente para reflexionar acerca de la necesidad, desde la teoría cultural y las prácticas artísticas, de postular un aparato discursivo lingüístico-teórico que sea capaz de partir desde nuestra propia especificidad.

homogeneizadora y unificante, autenticada por el pasado originario, mantenida viva en la tradición nacional del Pueblo.²⁹

De aquí se desprenden dos puntos relevantes: primero, la importancia de poner en tela de juicio la imagen impuesta por el colonialismo en relación con las fijeza acerca de la otredad a partir de su propia realidad; segundo, una vez que esa imagen estereotipada sea cuestionada, se avanza hacia la verdadera identidad cultural que nace de la alteridad transformada mediante un proceso de hibridación. Esto nos lleva a un tercer punto, anclado en la necesidad de interrogar no solo la representación del individuo, sino también ese lugar desde donde se enuncia el discurso capaz de formular preguntas a la propia identidad.

Entonces, resulta esencial subrayar los terrenos desde donde es posible dislocar los discursos tradicionales de la identidad, partiendo de la negociación –una vez más– para generar una nueva propuesta crítica que surja de lo hegemónico y de la alteridad (o subalternidad). Debe ser una propuesta construida no precisamente en la diversidad, sino en la diferencia cultural, capaz de cuestionar, o al menos revisar, pasado y presente, tradición y modernidad, donde el concepto de nación se encontraba asociado a una única identidad histórica. Para Bhabha aquí debe residir la postura de los discursos poscoloniales, en traducir la identidad no como símbolo monolítico, sino en la ambivalencia que resulta en una hibridez alejada de un carácter normativo, parte de una condición global de lo exótico y más bien anclada en la heterogeneidad de lo particular de cada espacio de enunciación. Es una identidad que parece ir más allá de los hechos históricos, la propia racialidad o incluso la frontera. Por tanto, la idea no reside en negar todo esto, sino trascenderlo en aras de reaccionar al discurso establecido.

A pesar de las certeras consideraciones de Bhabha, con muchas de las cuales se coincide para delimitar la compleja categoría de identidad en relación con la hibridez, su trabajo se apoya básicamente en la experiencia británica europea y apenas dirige su mirada hacia el Caribe como otro de esos espacios subalternos

²⁹ Homi Bhabha. *Op. cit.*, pp. 57-58.

contenedores de una macro-identidad cultural. Por supuesto, el estudioso escribe desde un contexto hegemónico que le permite evaluar la propia condición periférica de su especificidad contextual, desde los intersticios de un discurso de autoridad – como sucedía con Canclini, pero desde América Latina.

Empero, sus conceptualizaciones ponen en reflexión las posibilidades interpretativas de la identidad y desde dónde debe posicionarse el individuo y la teoría en este sentido, más allá de los estereotipos impuestos por el discurso colonial tradicional, como forma de establecer un debate crítico. Esto le lleva a advertir que la cuestión identitaria se ubica en una zona de incertidumbre (ese intersticio al que ya se ha hecho referencia), símbolo de una autoconciencia de ese Yo, pero que apunta hacia una colectividad, un “nosotros”.

Entonces la identidad parte de la ambivalencia, de una hibridez deslindada de nociones de autenticidad cultural o esencialismos, donde la adaptabilidad del individuo desafía toda fijeza que demanda nuevos discursos de significación. Por esta razón resulta esencial el Tercer espacio como lugar de la enunciación encargado de elaborar estrategias subjetivas que dan paso a nuevos signos de identidad. Y esto impone el reto de pensarla constantemente, pues su continua renovación tributa a una necesaria reflexión de su desarrollo en cada contexto particular.

Por otro lado, y desplazándonos hacia el ámbito artístico, cabría reflexionar acerca del rol desempeñado por las imágenes en la construcción de la identidad. Si estamos hablando de la imagen o representación como identidad o, de manera inversa, la identidad como imagen. Claro está, todo esto parte, en principio, de la percepción que tiene un individuo del otro. Además, también del reconocimiento de la diferencia, pero subordinada a un *continuum* histórico impuesto por Occidente. Este hecho conlleva a la configuración de un estereotipo que normaliza esa diferencia u otredad. Entonces, ¿de qué manera el arte logra crear estrategias de des-representación de esas identidades subalternas o periféricas, nacidas bajo las enunciaciones de la cultura colonial?

La intención de Bhabha no radica precisamente en dar respuesta a estos postulados; sin embargo, pone sobre la mesa las herramientas de las cuales se vale el sujeto

subalterno para pensar su propia particularidad y erigir su voz. Los artistas que son analizados en los capítulos subsiguientes proponen examinar los márgenes de la condición identitaria a partir de la construcción de nuevos imaginarios³⁰ y se reconoce esta negociación desde la hibridez que compone al sujeto latinoamericano y caribeño, tomándolos no como dos identidades separadas (por un lado la indígena y por otra la afrocaribeña), sino en el cruce que se sucede en su religión y constantes míticas evidenciadas en sus tradiciones, pero también en las subjetividades provocadas, por ejemplo, por la diáspora como parte de su narrativa.

A partir de lo anterior, y como táctica de descentramiento de ese pensamiento colonial, no se detienen simplemente en el uso elementos identificativos del folclore o la religión en sí, sino en cómo su trabajo, en ese acercamiento a lo originario y lo mítico, se cimenta desde el *locus* de enunciación desde el cual están realizando su obra, así como desde la experiencia subjetiva y las emociones, forjadas mediante diferencias que logran ser análogas.

Por tanto, varias de las propuestas objeto de reflexión del teórico indio funcionan como insinuaciones significativas para entender los caminos que toma la categoría, e igualmente para precisar dónde nos situamos en este sentido.

³⁰ En este punto resulta pertinente volver sobre el concepto de imaginario, con el objetivo de dar una definición más clara de su empleo en esta investigación. Se entiende como “imaginario” el conjunto de relaciones de imágenes que inciden en la memoria afectivo-social de una cultura, parte de una configuración colectiva que recoge no solo las percepciones de los actores de una comunidad en relación con ellos mismos, sino también con los otros, donde se visualizan como colectividad. Ahora bien, la expresión de este imaginario, que es social –y por lo tanto se refiere a significaciones culturales elaboradas a partir del universo simbólico existente–, se traduce igualmente en diversos símbolos, alegorías o incluso mitos que contribuyen a plasmar tanto una manera de ver el mundo, como los comportamientos y la propia identidad (cfr. Guillermo Gómez y Ana Cristina Solís. “Imaginario e identidad del pensamiento latinoamericano”, *Centro Interuniversitario de Estudios Latinoamericanos y Caribeños (CIELAC)*, 2017, pp. 1-12).

Su propio dinamismo y flexibilidad permite vislumbrar cómo están siendo usadas las representaciones, así como la propia producción de imágenes que se establece alrededor del mismo. Por tanto, se entiende como una estructura subjetiva, donde se bifurcan elementos culturales, capaz de dar propósito a las relaciones sociales y configurar realidades que pasan a ser instituidas socialmente. Además, poseen la función de establecer instrumentos de percepción de la realidad social, que se articulan en coordenadas espacio-temporales concretas. La construcción de imaginarios privilegiada por Bedia y Soto pasa por una necesidad de posicionamiento que intenta explicar la realidad de una identidad cultural híbrida, que también parte de su condición como sujetos de la diáspora, lo cual los compele a la transformación de esa misma identidad.

Antes de referirnos a algunas de las consideraciones del teórico jamaquino Stuart Hall, resulta interesante aludir aquí a ciertas ideas de Slavoj Žižek en “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, donde apunta que, dentro de las relaciones de dominación y explotación que se imponen desde la ideología capitalista global, la noción de multiculturalismo se erige como una estrategia condescendiente hacia las culturas originarias o “nativas”. Para Žižek, esto pasa a ser una nueva forma de racismo, realizado de forma indirecta, que mantiene en una posición de privilegio al colonizador en relación con el “Otro”, al cual no opone a los valores particulares de su propia cultura, entendiéndolo como una comunidad cerrada.

En este sentido, se enmascara en el discurso de respeto a su identidad, a sus particularidades culturales, reafirmando su superioridad en la universalidad desde la cual aprecian las distintas culturas. Entonces la diversidad cultural es aceptada cuando actúa bajo los patrones de la sociedad capitalista. Precisamente aquí se advierte el peligro de entender al multiculturalismo como un sistema de relaciones híbridas, traducido en la coexistencia de diversos modos de vida culturales, sobre todo porque recaería en una forma homogénea de entender al término.³¹

Por otro lado, para Hall lo multicultural hace referencia a la heterogeneidad de bagajes culturales que no se encuentran formalmente segregados, aún en sociedades que han sido consideradas homogéneas. Esto estriba en que considere a la multiculturalidad como esa multiplicidad de prácticas culturales que se hallan en un contexto y momento determinado, que lleva a definirla también como un hecho social e histórico a la vez, frente al multiculturalismo como un entramado de políticas y estrategias empleadas por los Estados-nación dentro de sus sociedades multiculturales.

Por tanto, la multiculturalidad o lo multicultural impone una reflexión que traza caminos de avance alejados de la cerrazón étnica impuesta por la Modernidad. Si bien todo individuo proviene de un lugar específico, desde el cual se enuncia, puede

³¹ Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en Eduardo Grüner (comp.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998, pp. 137-188.

privilegiar un discurso que no se queda solamente en una noción de pertenencia, sino también en concebir una relación con el pasado desde una posición crítica.³²

Con esto, se considera relevante destacar que la multiculturalidad, en relación con los artistas trabajados, constituye un elemento que va más allá de esa diferencia cultural limitada a la pretendida otredad basada en la racialización, sino en una diferencia alejada de dicotomías y erigida en una heterogeneidad asumida tanto desde el “nosotros” como de los “otros”.

Ahora bien, el pensamiento de Hall también se ha dirigido hacia la reflexión de problemáticas migratorias, los flujos culturales y las identidades marginales dentro del Caribe como espacio de emisión. Es consciente de las definiciones absolutistas en torno al sujeto subalterno y su posición en el mundo globalizado. En este sentido, advierte que la raza constituye la razón por la cual, en cuestiones de identidad, no es posible una homogeneidad, pues como proceso evolutivo apunta hacia una crisis donde se puede ser culturalmente híbrido, pero siempre –incluso en cuestiones fenotípicas– se hará evidente en nosotros la marca de lo distinto, de la diferencia de la que ya hablábamos con anterioridad. Por tanto, la resistencia aquí debe radicar en asumir una identidad histórica (de la cual no se puede desprender el individuo) y otra simbólica, sin que haya una separación tajante con los patrones de una nueva identidad adquirida o descubierta nuevamente: “En ningún momento debemos sobrestimar o abandonar la importancia del acto de redescubrimiento imaginativo en que se produce esta concepción de una identidad esencial redescubierta”.³³

En su texto “Identidad cultural y diáspora”, Hall argumenta que las identidades se encuentran sometidas a constantes transformaciones y al desarrollo continuo de la historia, el poder y la cultura. Entonces la formación de una identidad cultural pasa tanto por cómo se compone el sujeto y en lo que se ha convertido. En esta

³² Stuart Hall. “La cuestión multicultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Enviación Editores, 2010, pp. 583-619.

³³ Stuart Hall. Stuart Hall. “La cuestión de la identidad cultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Enviación Editores, 2010, p. 350.

ambivalencia (que ya habíamos detectado en Bhabha) o discontinuidad, parte esencial de su particularidad, radicaría su posición en relación con el pasado: “En este segundo sentido, la identidad cultural es un asunto de ‘llegar a ser’ así como de ‘ser’. Pertenece tanto al futuro como al pasado. No es algo que ya exista, trascendiendo el lugar, el tiempo, la historia y la cultura. Las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones.”³⁴

Aquí vuelven a revelarse variables ya revisadas en líneas anteriores; sin embargo, las consideraciones del teórico jamaicano también descansan en la importancia, dentro del Caribe, de observar desde dónde se habla o escribe, sobre todo al tener en cuenta cuál es nuestra posición, asunto que pone en diálogo tanto al sujeto como sus representaciones. De hecho, este mismo puede asumir disímiles identidades en dependencia del contexto o incluso del momento histórico, no precisamente consolidadas en torno a un Yo. Es decir, depende de las contradicciones coexistentes en ese Yo que, en todo ese proceso de identificación cambiante, proyecta una multiplicidad.

Hall ha procurado referirse a la riqueza étnica y cultural del contexto caribeño, una zona de hibridez atravesada por la propia identidad, lo racial y las transterritorialidades que caracterizan a la diáspora, sin dejar de lado la especificidad colonial de cada espacio insular. Hibridez, sí, pero entendida como un proceso de traducción cultural que va más allá de un contraste entre lo tradicional y lo moderno. Dentro de este entramado, la identidad no puede concebirse totalmente unificada: “(...) mientras se multiplican todos los sistemas de significación y representación cultural, somos confrontados por una multiplicidad desconcertante y efímera de posibles identidades, con cualquiera de las cuales nos podríamos identificar, al menos temporalmente”.³⁵

³⁴ *Ibidem*, p. 351.

³⁵ Stuart Hall. “La cuestión de la identidad cultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Envió Editores, 2010, pp. 365-366.

Entonces, si la identidad resulta un fenómeno polémico, contradictorio, el cual se entrecruza, atraviesa y a la vez disloca con su propia historia y con otras identidades transitorias, ¿cómo definir estas pluralizaciones o ese “juego de identidades” forjadas en el individuo o en un contexto cultural particular? Asumiríamos como respuesta que la identidad cambia en relación con las formas en las cuales el sujeto es representado o se representa a sí mismo. No pasa simplemente por una identificación directa o inmediata con un contexto, sino de manera paulatina, se articula por una percepción de su diferencia con el otro a través de su subjetividad, que fragmenta la idea de una identidad nacional pura. La cual no está ahí desde que nace, sino formada dentro de un sistema de representación cultural o un imaginario. La identidad sobre la nación es construida teniendo en cuenta una historia o en su defecto las memorias encargadas de trazar conexiones temporales y las imágenes que de aquí se desprenden.

Lo expuesto hasta este punto deja entrever las maneras en las cuales es interpelada la historia, anclada a la identidad, así como a su construcción, filtrada igualmente por expresiones culturales, políticas y migratorias que forman un espacio de “coincidencias contradictorias” desde diferentes dimensiones. Constituye, como se ha estado comentando, un proceso en constante transformación que demanda ser analizado desde una perspectiva múltiple y diversa. Es una toma de posición alejada de cualquier tipo de esencialismo, sobre todo al no señalar un centro inalterable del yo.

Por otro lado, esa fluctuación a la que lleva el término, también reside en la yuxtaposición de fronteras impuestas por la propia psiquis del sujeto (las de su cuerpo, las que lleva desde su nacimiento), las cuales se van forjando gradualmente a través de las experiencias o las vivencias y son marcadores de una identidad. Se suscribe aquí esta idea propuesta por Avtar Brah, que entiende la presencia de una dimensión subjetiva e inconsciente, atravesada por las relaciones sociales, las emociones y la autopercepción adoptada en un contexto particular. A esto se une otra dimensión física, inherente a cuestiones raciales, étnicas o de género que hacen al sujeto portador de un simbolismo del cual no es posible desasirse. Teniendo en cuenta todo esto, la identidad se intuiría como una construcción política, un campo

de recuerdos, memorias, historias y movilidades que conforman las bases de la misma: “Sabemos por nuestra experiencia diaria que lo que llamamos ‘Yo’ no es lo mismo en todas las situaciones; que cambiamos de un día para otro. Y aún así hay algo que reconocemos en nosotros mismos y en los demás, a lo que llamamos ‘Yo’, ‘tú’ y ‘ellos’. (...) La identidad es un enigma que, por su propia naturaleza, rechaza una definición concreta.”³⁶

Por tanto, es una noción que abarca dominios subjetivos y sociales que la mantienen en constante redefinición. Dichos factores parten de la representación, en ocasiones de la invención o construcción de una imagen, y no simplemente de algo a descubrir. Por supuesto, no debemos dejar de lado la importancia de los orígenes, pero tampoco obviar las diversas experiencias, como la diaspórica, que reinstituyeron tradiciones culturales y trastocaron imaginarios acerca de ese mismo origen.

Como la diáspora, la identidad constituye igualmente una narrativa en constante reproducción. Puede caracterizarse por una heterogeneidad surgida de la subjetividad en cómo se percibe el individuo en relación con los otros y de la dislocación de identidades que se superponen o estructuran unas a otras. La confluencia de valores o culturas expone, por tanto, su mutabilidad; compleja, eso sí, pero necesaria como puntos continuos de identificación que navegan o transitan a través de la historia, las memorias y la propia cultura.

1.3 Apuntes necesarios acerca de la relación imagen-discurso asociada a los arquetipos míticos representacionales de lo indígena y afrocaribeño

Este apartado resulta pertinente discutirlo desde dos interrogantes particulares en relación con el contexto latinoamericano y caribeño: ¿cómo el abordaje de tradiciones míticas y su simbolismo, desde las prácticas artísticas contemporáneas, pretende posibilitar una construcción de sentido que permita poner en tensión discursos hegemónicos?, ¿cuáles son las vías a través de las que el mito (re)configura nociones de identidad mediante políticas representacionales de una

³⁶ Avtar Brah. *Op. cit.*, p. 44.

autoenunciación cultural?

El mito, esencialmente visto desde la historia humana, ha constituido un fundamento para la formación de costumbres, tradiciones o incluso prácticas sociales que son la base de la formación de una colectividad o comunidad. Posee diversas tramas discursivas, en contextos semánticos determinados, que cobran un sentido a través de los símbolos representados por él. Por esta razón puede ser entendido como una forma de conocimiento asociada también a un sistema de imágenes, ámbito desde el cual es posible establecer conexiones entre una realidad primordial y existencial a la vez.

Antes de hacer referencia a las interrogantes anteriores, resulta necesario trazar ciertas nociones en relación con el concepto de mito como estructura fundacional del saber. Por supuesto, no deben dejarse de lado los deslizamientos y conflictos a los cuales ha estado expuesto, que han atentado de cierta manera a su desaparición. Sin embargo, continúa siendo válido por el aspecto comunicativo y explicativo que lo caracteriza, aún en la contemporaneidad.

Si bien es considerado como una forma primordial del pensamiento humano, así como el principio de otras formas de conocimiento,³⁷ constituye una estructura discursiva que debe ser interpretada. O sea, no se manifiesta de una manera directa o transparente; más bien en la articulación de sus dimensiones históricas, pero también simbólicas y ficcionales, radica el modo en el cual es posible su desciframiento. Para Mircea Eliade, la categoría de mito es un registro o narración no solo del origen del mundo, sino también de experiencias vivas que conformaron al hombre tal cual es: “En suma, los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenatural, y que esta historia es significativa, preciosa y ejemplar”.³⁸

De aquí se desprenden aspectos importantes: relata un suceso, forma parte de una historia y por tanto de un tiempo anterior. Entonces, como historia, remite a un

³⁷ Cfr. Julio Amador Bech. “Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 44, no. 176, 1999, pp. 61-99.

³⁸ Mircea Eliade. *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 12.

espacio de acontecimientos que logra explicar las relaciones entre el hombre y lo cósmico. A esto habría que añadirle la relevancia de un modelo o arquetipo (generalmente referido a lo divino), que funciona –dentro de ese tiempo– como paradigma esencial, ya sea conductual o ritual, seguido por el hombre.

En esta misma línea, cabe señalar que lo anterior sustenta la idea de lo mítico como una estructura, incluso de pensamiento, que demuestra una multiplicidad de formas de significado. Posee una potencialidad capaz de transgredir una línea temporal continua o lineal, sobre todo por su constante asentamiento en el origen o lo prístino de un suceso. Por tanto, el tiempo resulta consustancial para el mito, pues revela, en su narración, cómo se arriba a una realidad determinada, a una existencia, razón de su importancia.

Como narración o relato intenta transmitir una “historia verdadera”, aunque no precisamente exprese qué entiende por verdadero. Así pues, constituye un sistema semántico complejo que debe ser analizado por los propios niveles de significación simbólica desprendidos del mismo.

Esto conlleva a pensarlo mediante dos planos fundamentales. Uno literal, explícito, evidenciado en la propia narración de hechos, que conduce a otro, a un conocimiento subrepticio donde radica un sentido implícito que generalmente resulta aleccionador,³⁹ por lo cual se hace patente su incidencia en el imaginario colectivo de una comunidad.

Toda cultura o sociedad se construye mediante símbolos, imágenes o relatos que reflejan sus aspiraciones e ideologías –ámbito estrechamente relacionado con la identidad–, forjadas a través de estructuras míticas ya existentes que permiten una comprensión simbólica de la realidad en torno al sujeto. Los mitos fundacionales constituyen prueba fehaciente de ello. De esta manera, entendido como una parte esencial de la cual puede sustentarse la sociedad, no solo posibilita la comprensión de un pasado, sino que también se transforma y adapta a nuevas realidades y contextos.

³⁹ En este sentido pudieran tomarse como ejemplo los *patakí* (camino) de los *orishas* africanos o los cuentos míticos indígenas (mexicanos o nativos-americanos) que promulgan una enseñanza de la filosofía de estas culturas.

Por eso resulta atemporal, pues en la acumulación de tradiciones culturales logran articularse nociones referidas a experiencias colectivas o individuales dentro de las distintas realidades. Es así que alude, en ocasiones, a una situación actual capaz de ser reinterpretada mediante sustratos (míticos) como forma de observar el pasado para comprender el presente y que puede materializarse en producciones discursivas (literatura), artísticas y no precisamente vinculadas a las dimensiones anteriores (religión).

Sin embargo, el ámbito del mito no ha estado exento de conflictos y disyuntivas en relación con lo ficcional. En este sentido, el historiador, antropólogo y helenista francés Jean-Pierre Vernant, en su interesante libro *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, señalaba que la razón mítica heredada por el pensamiento occidental era definida en una doble oposición: a lo real (ficción) y a lo racional (absurdo).

Asumían el perfil del mito tal y como fue legado de la Antigüedad clásica griega. Por un lado, era definido de manera negativa, portador de una serie de carencias, un sin sentido, no razón o no verdad que lo situaba en una realidad distinta. Por otro lado, se le adosaba una voluntad de fabulación y creación poética en estrecho vínculo con la imaginación. Si era emparentado con una significación verídica, se le relacionaba con el discurso filosófico, como una aproximación indirecta o ejemplificante.⁴⁰ Por supuesto, este aspecto despejaba generalmente toda noción racional, que lo colocaba en un espacio alegórico, alejado de ese *logos* (de raigambre helénica) como argumentación discursiva.

En este mismo camino se situaron diversos mitólogos y mitocríticos que además entendían al término como un código capaz de llevar a una lógica concreta – separada de la lógica científica, eso sí– que hacía funcionar relaciones entre diferentes elementos.⁴¹ En este afán relacional se evidenciaba una pluralidad que trabajaba con toda clase de materias. De ahí su capacidad de estructura explicativa

⁴⁰ Cfr. Jean-Pierre Vernant. *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo XXI España editores, 2003, p. 187. Aquí el autor realiza un recorrido extenso sobre cómo ha evolucionado el análisis del mito en la tradición de Occidente, sobre todo en la múltiple relación con la filosofía también legada por el pensamiento griego, que era prefigurada por el mito como un elemento contenedor de un relato, de fábulas verosímiles de un plano divino.

⁴¹ Esta de cierta manera es la interpretación del filósofo y antropólogo francés Claude Levi-Strauss, una de las que asume Vernant en su acercamiento al mito y los relatos griegos.

multi-dimensional de la vida.

Ahora bien, en relación con los postulados anteriores, se reconoce que el mito, como narración, entraña un conocimiento, una *gnosis* que se encuentra conformada por elementos simbólicos, rituales e incluso poéticos. No obstante, más allá de explicarlo, con lo cual se vería despojado de todo su misterio, intenta descubrirlo o revelarlo como una totalidad –se había insistido en líneas anteriores en el término de estructura–; es decir, una unidad donde se fusiona lo sobrenatural, lo natural y psicológico (cimenta valores o modelos a seguir, incluso pudiera decirse una *imitatio dei*).

Asumir este tipo de conocimiento desde las prácticas artísticas supone la propuesta de una forma de reflexión alternativa –que marcó incluso una generación de creadores interesados en estos temas– y a la vez de construcción de sentido que potencie un diálogo entre obra y espectador. Así pues, desde una forma de pensar distinta, de cierta manera alejada de la racionalidad impuesta desde un discurso lógico, condicionado por una Historia lineal, se logran tensionar esos mismos procesos lógicos de pensamiento consignados por los patrones interpretativos eurocéntricos o hegemónicos.

Comprender los mecanismos de lo mítico a través de su abordaje concibe igualmente buscar lo que ha quedado fuera de esa historia o precisamente lo que habita profundamente dentro de ella. Cuáles son los imaginarios o esas interrupciones halladas en las zonas de espiritualidad que giran en torno a las tradiciones de culturas originarias constituye uno de sus principales puntos de fuga. Además, aquí pensamos que radica uno de los roles de las prácticas artísticas: formar parte de las condiciones de posibilidad de generar una ruta de pensamiento diferente a la racionalidad o la lógica eurocéntrica. Por tanto, moverse por las redes simbólicas contenidas en el mito para apelar a una subjetividad otra, se convierte en una estrategia válida de reflexión.

El tránsito de la Modernidad en América Latina, a inicios del siglo XIX, signado por las nociones de progreso y modernización, gestó un proceso de ruptura con un pasado condensado por lo indígena y sus tradiciones míticas y religiosas, sobre todo porque constituyó un fenómeno que trajo aparejada una retórica colonial opresiva

—que entendía a dichas tradiciones como un lastre para el progreso y en el cual se embarcaron las élites latinoamericanas criollas blancas—, asociada igualmente a la construcción de un paradigma racial. Es decir, en esta época se fue cimentando un imaginario de la modernidad latinoamericana paralela a la sociedad eurocéntrica, pero con las particularidades propias de cada nación, que irremediamente fue creando la emergencia de un colonialismo interno. Si bien se alejaban de una dependencia geopolítica con Europa, no se desligaban de su europeidad.⁴² Se hace referencia a este aspecto en pos de tener en cuenta los relatos históricos sobre los cuales se han sustentado los mitos nacionales de cada región, además de las formas en cómo aparecen y el lugar central o no otorgado a los mismos.

Posteriormente, durante la primera mitad del siglo XX, se entendió la necesidad de volver sobre dichas estructuras míticas como forma de configurar y plasmar una identidad articulada a través de lo multicultural, lo multi-étnico y un regreso a ese origen al que hace referencia el mito, igualmente representación de una cultura popular. Todo esto como forma de desdibujar una oposición entre la sociedad tradicional y la sociedad moderna. Esto trajo aparejado nuevos relatos por parte las incipientes repúblicas latinoamericanas y caribeñas, concebidas como patrias independientes y soberanas, donde resultó necesaria la reactivación de saberes ancestrales. Estos pasaron a trasladarse a los repertorios de imágenes como estandartes de cada nación. Por supuesto, lo anterior estribó en un proceso de negociación multicultural.

En este sentido, mediante lo propiamente mítico se contribuía a la adopción de un caudal de imágenes desde cuyo prisma se cimentaban también las narrativas de una identidad. La relación de los miembros de una comunidad con la religión o el ritual

⁴² Este es un tema sobre el que también insiste Aníbal Quijano, sobre todo en cómo es un aspecto que refuerza la paradoja de la gestación de Estados independientes con una sociedad colonial, lo cual supondría que esa independencia de los estados en América Latina no sería tal, sino una nueva articulación de la “colonialidad del poder” sobre bases institucionales, donde se estandarizaba la constitución de dichos estados a imagen y semejanza europea. Asimismo, el autor reconoce la influencia político-comercial en este proceso de colonialidad, que se establece desde la producción de conocimiento derivada de un patrón de poder ideológico eurocentrista (de ahí su premisa de la colonialidad del saber) que permeó indeleblemente el proceso histórico de América. Cfr. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*, CLACSO, Buenos Aires, 2014, pp. 777-832.

instituía la creencia en el mito, la fundación de un imaginario mítico como arquetipo que proporcionaba formas fundamentales sobre las cuales se encontraba el sentido de los hechos que componían su vida, desde lo cotidiano hasta las propias ceremonias.

Asimismo, el Caribe también experimentó similares problemáticas histórico-estructurales dentro de sus sociedades a partir de la Modernidad colonial. Los proyectos nacionalistas en las Antillas estuvieron marcados por la fundación de una interculturalidad situada desde dos ejes referenciales: el europeo y el africano, ambos esenciales en la conformación de la pluralidad cultural e identitaria característica de las zonas insulares.⁴³

Por supuesto, todo esto se forjaba en un momento indagatorio de una expresión nacional que armonizaba paulatinamente la construcción de una identidad a partir de la diversidad de los propios espacios del Caribe. El mito funcionó como una línea de fuga desde la cual se sustentaron imaginarios y creencias capaces de configurar políticas de representación propias, de un “nosotros”, de una revalorización del sujeto, de lo híbrido en cuestiones de identidad. Ya Stuart Hall lo mencionaba: “[La identidad] Se construye siempre a través de la memoria, de la fantasía, de la narrativa y del mito. Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura.”⁴⁴

A partir del mito no solo se hace referencia al origen, donde subyace una relación intrínseca con tradiciones, costumbres o prácticas rituales específicas, sino que también constituye una manera de transcribir experiencias, de dar significación a situaciones existenciales referidas a la identidad, un nuevo espacio desde el cual

⁴³ Aquí cabe señalar un interesante texto de la profesora e investigadora Yolanda Wood, “Indigenismos antillanos e imagen visual: México, ¿un referente?” (*Latinoamerica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 68, 2019, pp. 91-120), donde postula la importancia de un indigenismo en contextos insulares caribeños específicos que resultó una característica fundamental dentro de la conformación de una identidad nacional, así como de imaginarios culturales. Todo esto formaba parte de (re)fundar la imagen del ser cultural antillano desde circunstancias históricas particulares, que constituyeron una posibilidad reconstitutiva decolonizadora, una toma de posición reveladora de una nostalgia ante lo perdido, pero también como oposición en cuestiones raciales.

⁴⁴ Stuart Hall. “Identidad cultural y diáspora”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, p. 352.

pensar o descubrir esas capas simbólicas que componen la imagen del individuo. En este sentido, diversos autores de los estudios decoloniales, entre los cuales se destaca Walter Mignolo, señalan cómo el pensamiento decolonial, que se erige a partir de una genealogía estructurada desde las propias tensiones coloniales impuestas por la modernidad europea, genera una diferencia capaz de fundar subjetividades particulares.⁴⁵ Las mismas que se alejan del relato de la modernidad y abren un camino hacia otras posibilidades de pensamiento (tradicional, ancestral o mítico); subyacen desde la linealidad histórica y limitada de la lógica de la modernidad, pero igualmente surgen de esa retórica constitutiva de la colonialidad imperial.

Es precisamente en esa “diferencia” decolonial donde resurgen imaginarios que toman como base cosmologías y narrativas de culturas originarias. Y lo mítico se convierte en un caudal particular para que esa cultura o sujeto desplazado, sin privilegio frente al discurso imperial, se comprenda así mismo. De ahí su capacidad de volver a introducir memorias y espacios de conocimiento que suscitan diálogos conflictivos y descentran el discurso intelectual eurocéntrico.⁴⁶

Asimismo, las estructuras o construcciones míticas igualmente poseen una función evocadora de una memoria histórica, donde resultan válidas no solo como un relato testimonial de creencias de una época o contexto anterior, sino también como valores o modelos de comportamiento dentro de una sociedad o comunidad

⁴⁵ Walter Mignolo. “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 5, no. 6, 2008, pp. 7-38.

⁴⁶ Es interesante señalar aquí que para Mignolo la genealogía del pensamiento des-colonial origina la confluencia de proyectos críticos de ese eurocentrismo, sobre todo provenientes de comunidades indígenas o afrodescendientes, que a partir de experiencias marginales o de sometimiento (como ha demostrado el propio proceso histórico colonial), son capaces de anclar perspectivas de un pensamiento otro, donde no sean desacreditados por la linealidad histórica impuesta por Europa (“La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa*, no. 8, 2008, pp. 243-282). Así mismo, este “paradigma otro” (propuesto igualmente por Mignolo), que se desprende del saber de esas culturas originarias, se convierte en una alternativa al pensamiento eurocéntrico. Por tanto, es un paradigma que da paso a la multiplicidad de experiencias e historias disminuidas o consideradas subalternas por la colonialidad; de ahí que, por ejemplo, la cuestión mítica constituya el espacio de enunciación de la construcción de un discurso crítico distinto; el reconocimiento de dicha diferencia, anclada en el pensamiento local, desde circunstancias concretas e inscritas en oposición a lo hegemónico. Cfr. Eduardo Restrepo y Axel Rojas. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Universidad del Cauca, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, 2010.

específica. Su lenguaje polisémico y su simbolismo se articulan con las imágenes como forma de transmisión y fuerza persuasiva directa para la construcción de imaginarios culturales.

Se entiende que el mito, en oposición a la historia, se desplaza en la narración de acontecimientos de índole sobrenatural y cosmogónica, lo que lo llevaría al plano de la imaginación o la ficción, pero lo verídico aquí radica no en la forma, sino en su contenido, en la manera en la cual se ha convertido en una creencia compartida y a la vez extendida. Como fenómeno contenedor de creencias y tradiciones pasadas y presentes, se convierte en un vehículo idóneo para la expresión de identidades, a través de imágenes y representaciones que fungen como elementos de una autoenunciación.

Entonces, la integración del concepto de mito con los de diáspora e identidad traza el camino de una necesaria concientización del pasado, en pos de observar el mundo contemporáneo. Propone, en la confluencia de diversos mundos ancestrales y espirituales, entendidos como sedimentos culturales, la generación de un discurso más universal. Un discurso que parte de las experiencias personales y las referencias subliminales a las pulsiones híbridas evidenciadas en la identidad desde contextos culturales distintos, evidenciados en los desplazamientos diaspóricos.

Estas son cuestiones que contribuyen a indicar algunas de las dimensiones generales contenidas en los trabajos de los artistas analizados en la investigación. Pero hemos querido detenernos en dichos asuntos, teniendo en cuenta que dentro de la transdisciplinariedad característica de sus quehaceres artísticos se hallan construcciones de conocimiento que implican la capacidad de generar interrogantes e invitar a la emergencia de una subjetividad que se prepara a ser crítica, posibilidades que se intentarán perfilar en las próximas líneas.

Capítulo 2: Frente a la otra orilla del Edén: herencia y tradición cultural en las exploraciones acerca de la identidad en “Mi esencialismo” (1996) de José Bedia.

2.1 El trayecto artístico y vivencial de José Bedia

Catalogado como uno de los artistas más importantes del contexto latinoamericano y caribeño, José Bedia (La Habana, 1959) privilegia un discurso artístico que dialoga con el mito y la ritualidad cubana de origen africano y la diáspora africana e indígena dentro del contexto global. Parte de un proceso epistemológico en el cual sus operaciones conceptuales son portadoras de una constante innovación capaz de comunicar valores de sociedades y grupos culturales tradicionales, como forma de construir un imaginario acerca de una identidad cultural híbrida.

En el año 1972 ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, donde se especializó en la rama de pintura y de la cual se graduó en 1976. Posteriormente, en 1981, alcanzó el grado de licenciado en el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA), institución en la cual también se desempeñaría como docente. Sin embargo, los primeros pasos expositivos de José Bedia tuvieron lugar durante 1979, en su participación en una muestra colectiva presentada en el VIII Salón Juvenil de Artes Plásticas, celebrado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en La Habana. Desde estos inicios se interesó por las imágenes procedentes de las culturas originarias, razón por la cual se fue adentrando de manera paulatina en el universo mítico de las culturas no occidentales, especialmente la indígena y la africana.

La renovación plástica evidenciada en el contexto artístico cubano de la década de los 80 trajo consigo la aparición de modelos estéticos y temas que los artistas resaltaban en sus obras mediante un diálogo crítico dentro del ámbito político y social de la época. Precisamente en 1981 tuvo lugar la exposición *Volumen I*, en la cual participó José Bedia –y donde coincidió con Leandro Soto–, punto de partida de una inquietud artística experimentada por la nueva generación de creadores cubanos. La reapropiación de elementos estéticos y valores provenientes de la cultura popular y lo *kitsch* de cierta forma reconstituyó la manera en la cual cada artista realizaba un acercamiento hacia lo histórico, cual investigador, como premisa para ejercer el propio acto creativo.

En esta época, América Latina era repensada desde su singularidad; las posturas de búsqueda y diálogo de una identidad señalaban un arte latinoamericano que se caracterizaba por la necesidad de revelar los hilos multiétnicos de cada región. Así prevalecía la importancia del patrimonio cultural indígena o africano dentro de América, con aspectos capaces de identificar creencias colectivas, valores tradicionales y la identidad múltiple que forma parte del sujeto latinoamericano.⁴⁷ Por tanto, comenzaron a emerger nuevas poéticas y se dieron a conocer producciones que, desde sus espacios y realidades contextuales concretas, legitimaron prácticas artísticas que subvertían los paradigmas eurocéntricos.

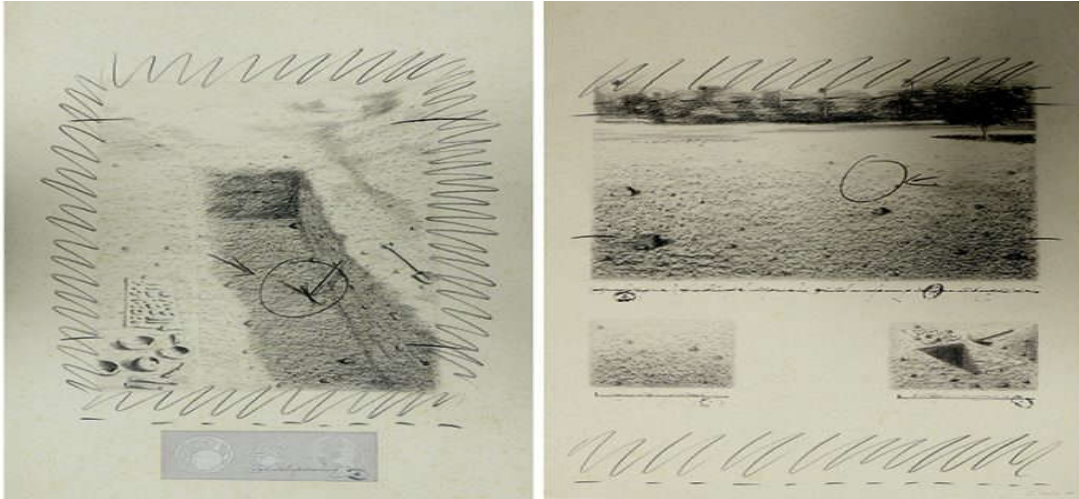
En este primer momento, y dentro de dicha tendencia renovadora, José Bedia distinguió una obra con un vínculo arqueológico, donde representaba dibujos e ilustraciones de sitios y objetos supuestamente encontrados en estos lugares.⁴⁸ Las referencias iniciales manejadas por Bedia en esta etapa se centraron en el estudio de las tradiciones amerindias, así como un diálogo con el espacio mítico alrededor de esta cultura originaria.

De hecho, una de sus primeras incursiones instalativas ocurrió en su primera exposición personal, bajo el título de “Crónicas americanas” (1980), expuesta en la Casa de la Cultura de Plaza (La Habana). Esta serie demostró el interés investigativo del artista, que también se sustentaba a través de piezas contendoras de imágenes o foto-impresos.

Eran elementos que fungían como documento (una forma de registro desde el punto de vista visual) y archivo, en pos de trascender como evidencia de credibilidad. La intervención de las imágenes a través de las líneas trazadas señalaba el énfasis en dirigir la mirada a ciertos puntos de lo mostrado. Resultaba una construcción visual que proponía articularse como un índice histórico y reducto con el cual temporalizar determinado acontecimiento.

⁴⁷ Cfr. Susana T. Leval y Shifra M. Goldman. “El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad”, en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, UNESCO/Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 23-27.

⁴⁸ Cfr. Judith Bettelheim. “His essentialism”, en catálogo *Mi esencialismo: José Bedia*, The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin, 1996.



Figuras 1 y 2. José Bedia, de la serie “Crónicas americanas” (1980)

Su trabajo parecía casi equiparable al de un investigador “en busca de vestigios preciosos. “Todo parece atraerle de estas culturas: su concepción del mundo, sus valores éticos (...), sus instrumentos de trabajo, sus objetos de culto, sus ornamentos, sus paisajes.”⁴⁹



Figura 3. José Bedia, *Cangaceiro*, de la serie “Crónicas americanas” (1980).

⁴⁹ Corina Matamoros. “Resistencia y libertad: paradigmas. Wifredo Lam, Raúl Martínez, José Bedia”, en *Artrónica*, La Habana, octubre-noviembre de 2008. Disponible en: <https://www.artcronica.com/directorio/criticos-de-arte/corina-matamoros/>.

Como continuación de estas elucubraciones arqueológicas, tuvieron lugar, aunque en fechas distintas, sus exposiciones “Crónicas americanas II” (1982) y “Crónicas americanas III” (1986), que constituyeron cimientos de su producción creativa y fueron muestras de un fecundo interés por este tipo de referencias arqueológicas y antropológicas, que igualmente exponían su infatigable trabajo indagatorio. La preocupación de José Bedia acerca del universo y las tradiciones de la cultura amerindia y norteamericana se hizo constante en sus trabajos posteriores cuando, en una visita que realizara al Museo Etnográfico de Budapest, Hungría, en el año 1982, tuvo su primer contacto con la tradición de los indígenas norteamericanos e incluso vistió una túnica guerrera, experiencia que resultó significativa y plasmó luego en una obra.⁵⁰ Aquí el interés y acercamiento a esta cultura eran materializados por el artista como una etnografía imaginada al universo y las tradiciones de la cultura amerindia y norteamericana. Así pues la influencia de esta cosmovisión constituyó un punto de giro dentro de su obra artística y experiencia personal.



Figura 4. José Bedia, *Sueño de la infancia* (1983).

⁵⁰ Cfr. Olga María Rodríguez Bolufé. *que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1986*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2007, p. 122.

Con su exposición personal “La persistencia del uso” (1984), realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, mantuvo los mismos ejes artísticos que lo acercaban al mundo de las culturas amerindias. Las obras contenidas en esta muestra exploraban los vínculos entre dibujo –lenguaje visual que ha sido empleado por el artista de manera continua en muchas de sus series, como marca de una poderosa esencia expresiva–, pintura y objetos, aspecto que singularizaba esta producción, sobre todo en sus prácticas instalativas. Se decantó por una elaboración de instrumentos y objetos mediante el empleo de materiales de fácil alcance que, a pesar de sus fines cotidianos y habituales, le permitían destacar igualmente su funcionalidad ritual; pues sus creaciones se colocaban entre la realidad y la metáfora labrada por él. Así, le añadió a dichos objetos una significación espiritual, que se bifurcaba con el carácter estético obtenido una vez que fue insertado en la obra de arte. Por tanto, dentro de esa naturaleza simbólica evidenciada adquirirían un nuevo sentido, que transitaba por la subjetividad del artista, espacio vital donde se construye y determina su nueva pertenencia.

Durante el año 1985, al haber obtenido una residencia artística en la Universidad de Old Wetbury College, de Long Island, New York, José Bedia convivió alrededor de un mes con indígenas sioux en la Reserva Rosebud, ubicada en Dakota del Sur, hecho que le permitió insertarse de manera más profunda en la ritualidad y cosmovisión de esta comunidad. Junto con el también artista cubano Ricardo Rodríguez Brey, conoce al chamán de la tribu lakota, Leonard Crow Dog, quien lo inició e instruyó en el conocimiento ancestral del empleo de la pipa ritual o sagrada –pues el acto de fumar, en esta cultura, es considerado un nexo entre lo humano y lo divino, una forma de diálogo superior–, así como cánticos y oraciones de corte sagrado.⁵¹

Este estrecho vínculo propuesto por la cultura de los sioux establecía una concordancia con las propias creencias de José Bedia como practicante de la religión cubana de origen africano de la Regla de Palo Monte Mayombe. Este es uno de los cultos sincréticos que perviven en Cuba proveniente de un proceso transcultural de ritos de origen bantú en África, y en el cual se inició el artista en 1983. La

⁵¹ Cfr. Carlos Jiménez. “José Bedia, Una lectura teológica”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. XIX, no. 29, Universidad Nacional de Colombia, julio-diciembre 2015, pp. 21-43.

esclavización de hombres y mujeres provenientes de diversas regiones de África produjo un desgarramiento y la transformación de sus modos de vida y expresiones culturales, las cuales estuvieron sometidas a múltiples procesos de rupturas y asimilaciones que contribuyeron a su adaptabilidad en un sustrato marginal. Con ello, y a través del sincretismo y la reelaboración, los valores de los ritos africanos se fueron transformando en el contexto cubano, a la par que se fueron enriqueciendo con aspectos del culto espiritista y del catolicismo. En el caso de Leandro Soto, artista abordado en el capítulo siguiente, diversos elementos de la Santería o Regla de Ocha, religión de la cual no era practicante pero con la que estableció una profunda empatía y relación de conocimiento, se convierten en un motivo esencial desde donde proponer su discurso artístico dirigido a la reflexión sobre la identidad. Por otra parte, la obra de José Bedia se encuentra atravesada por la religión como asidero para dialogar sobre el ser humano y su presente. Razón por la cual resulta necesario adentrarse en ciertas cuestiones de la ritualidad palera en este punto de la investigación.

La religión de Palo Monte fundamenta su sistema en las fuerzas sobrenaturales contenidas en la naturaleza, en la cual habitan los espíritus. “Los practicantes paleros tienen una concepción del mundo, de los ciclos de la naturaleza, de la vida y la supervivencia después de la muerte que se acompaña de un sentido de la realidad esencialmente práctico.”⁵²

Para los paleros, la *nganga* o prenda constituye el recipiente –que puede ser de barro o metal– en el cual se concentran y consagran todas las fuerzas tangibles e intangibles de la naturaleza, se guardan las cosas sobrenaturales e incluye el *matari*, una piedra de río en la que se asienta el muerto. Esta puede ser heredada por un padrino (también llamado Tata) o recibida luego de que se es iniciado y después de un extenso proceso de aprendizaje. A la *nganga* se le colocan huesos y tierra de cementerio, además es vinculada con un muerto, insertado dentro de esta a través de un pacto con el palero.

⁵² Alain Basail Rodríguez y Minerva Yoimy Castañeda Sijas. *Fugas re-encantadas: Astucias cubanas de las identidades religiosas de los noventa*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires, 2019, p. 77.

Este entendimiento supone que el practicante “alimente” –mediante diversos sacrificios o poderes insertados en la prenda– al espíritu a cambio de que lo asista y recompense con su poder. Algunos de estos espíritus son considerados deidades con una mayor o menor jerarquía que, como parte del fenómeno sincrético que caracterizó las expresiones litúrgicas en Cuba, poseen su equivalente en otras religiones: “Entre los espíritus que viven en las *ngangas* se encuentran los *mpungo kula*, que viven debajo de la tierra y ayudan a los creyentes, especialmente personas fallecidas de generaciones anteriores; estos son considerados espíritus superiores y se igualan a los *orishas* yorubas y a los santos católicos.”⁵³

Por tanto, la *nganga* resulta un instrumento indispensable para “jugar palo”, o sea, que el palero pueda realizar sus prácticas de trabajo al entrar en contacto con la naturaleza o fuerzas sagradas cósmicas, por lo que “es un complejo simbólico en el que todos los poderes y fuerzas naturales se objetivan materialmente y se corporizan en un plano infrahumano (...).”⁵⁴ Para este culto, el Monte significa, además de corpus material, el espacio de la comunión con lo natural, que se encuentra a disposición del ser humano para ser empleado en su vida como una esencia fecunda y una manera de explicar el universo. De ahí la conjunción de los dos elementos para identificar el culto como Palo Monte.

En esta práctica religiosa, dentro de los ritos iniciáticos de “rayamiento” –proceso ceremonial que depende de la aprobación de la *nganga* y en el cual la persona es purificada, presentada y juramentada con los poderes regidos por la naturaleza y los espíritus– son empleadas firmas y grafías mágicas que transmiten ideas y repertorios míticos, esenciales para el cumplimiento de la ceremonia. Son trazadas con yeso blanco (para realizar el bien) o con yeso negro (con un objetivo maligno); cada una posee una energía con la finalidad de establecer una comunicación entre las personas, la casa y los espíritus contenidos en la prenda, a los que se les solicita ayuda en los rituales.⁵⁵

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁵ La divinidad dominante es Sambia o Sambi, las restantes divinidades son llamadas *mpungus*. El templo es la casa de la *nganga* y el sacerdote u oficiante es el “padre de la *nganga*”. Al igual que otras religiones cubanas de origen africano, como la Regla de Ocha o Santería, se emplean ofrendas de

Las referencias anteriores nos permiten reconocer que, a partir de su iniciación como palero, José Bedia experimentó de primera mano una transformación personal que determinó su subjetividad posterior.⁵⁶ Si bien su obra en etapas anteriores evidenciaba una inclinación a culturas originarias como la indígena o la nativo-americana, que de cierta forma estaban perfilando la importancia de lo ancestral y el rescate de tradiciones pasadas, a partir del momento de su iniciación manifestó un cambio fundamental. Entendió que su trabajo artístico se vinculaba estrechamente con una filosofía en la cual el elemento mítico significaba un eje fundamental. Comprendió que, a través del mito como modelo de pensamiento de un pasado, aún contenía un alto valor explicativo y continuaba siendo válido para su análisis de la sociedad moderna. Por supuesto, se va metamorfoseando a través del tiempo, pero aún constituye, sobre todo en religiones de corte popular, un fundamento mediante el cual se explican disímiles procesos simbólicos.

Asimismo, dentro de la poética del artista cubano el carácter ritual manifiesto en sus obras no es simple expresión de aspectos simbólicos dentro del repertorio sagrado que aportó el legado africano en Cuba. El empleo de elementos de esta cultura tradicional y religiosa proviene de su propia experiencia como practicante y le permite analizar el contexto contemporáneo. Para el crítico de arte cubano Dennys Matos, la obra de Bedia dialoga acerca de “estructuras opuestas concernientes al sistema de pensamiento occidental, dirige su reflexión problematizando contenidos y categorías. Desplegando un discurso crítico que adopta lenguajes plagados de símbolos naturales (...) que intenta restituir la armonía primigenia fragmentada por el pensamiento instrumental”.⁵⁷ Esto resulta un dato significativo que igualmente pone de manifiesto la compleja dualidad entre su condición de artista y de creyente, manejada por él, mediante la no separación en una barrera infranqueable de lo esotérico y lo exotérico. Esto le otorga la posibilidad de articular un diálogo sobre el

vegetales y animales, en este caso a la *nganga*, como sucede con la Ceiba, la Palma (asociada comúnmente a *Shangó*) y a los *orishas* que habitan en la Manigua.

⁵⁶ Una vez juramentado, recibió a Sarabanda, deidad guerrera vinculada al hierro y los metales en general. Se sincretiza, en la Santería o Regla de Ocha, con Ogún, y en el catolicismo con San Pedro (véase a Judith Bettelheim. “Palo Monte Mayombe and Its Influence on Cuban Contemporary Art”, en *African Arts*, vol. 34, no. 2, 2001, p. 39).

⁵⁷ Dennys Matos Leyva. “José Bedia: ¿una espiritualidad racional?”, en *Revista Hispano Cubana*, no. 19, 2004, pp. 241-242.

ser humano y lo significativo de las creencias ancestrales en la actual sociedad contemporánea.

En 1986, durante la celebración de la II Bienal de La Habana, José Bedia realizó la instalación titulada *El golpe del tiempo*, en el espacio expositivo del Museo Nacional de Bellas Artes. Es una obra en la cual abordaba de manera compleja elementos simbólicos alusivos a la ritualidad afrocubana y la indígena norteamericana –una de las primeras piezas en la cual rastreamos una intención de razonar sobre la hibridez de la identidad cultural latinoamericana y caribeña– mediante una propuesta instalativa que se valió igualmente del dibujo y trazos salpicados para expresar códigos visuales con una connotación ritual. Proponía el vínculo entre hombre y naturaleza, que busca la restitución de la unidad entre materia (los objetos utilizados en la instalación) y espiritualidad (la representación de una figura humana), a través de la aproximación a un universo primigenio, expresado en una suerte de trayecto temporal distinto.



Figura 5. José Bedia, *El golpe del tiempo* (1986).

En este punto, la relación entre sujeto y objeto se forja a través de estos como contenedores de una memoria. Por tanto, esta revaloración desde el punto de vista material alude a un tiempo anterior, el cual remite a una dimensión simbólica que transita hacia la recuperación de un pasado mediante los significados que evidencian. Pues los objetos “se convierten en autobiografías y señalamiento de

lugares habitados y de enunciación de la memoria, (...) terminan siendo representaciones de una historia personal y colectiva (...).⁵⁸

Pero a la vez que estos materiales se convierten en repositorios de una memoria ancestral, fungen como una alegoría también a la propia noción de identidad que se evidencia mediante los mismos. La potencia comunicativa expresada parte precisamente de la relación establecida por el artista con su propio acervo visual como forma de reflexionar sobre su realidad, igualmente manifiesta en el diálogo con elementos míticos que se condensan en las tradiciones culturales originarias a las cuales se acerca. Incluso, la materialidad que compone a los propios objetos empleados le otorgan la capacidad de construir relatos acerca de esa identidad de una cultura específica y a partir de ahí adquirir significados.

Por otro lado, esta articulación pasado-presente evidenciada en las obras de Bedia, que tiene como base la cuestión mítica de las culturas a las cuales se acerca, pudiera entenderse en el terreno de lo anacrónico. ¿Qué supone abordar aspectos mitológicos y cosmogónicos entre geografías, culturas (la africana e indígena) e historias particulares alejadas en el tiempo?

Se convierte en una estrategia que lo lleva a proponer un discurso artístico definido por la superposición de temporalidades (mediante objetos o el propio relato ancestral contenido en los códigos rituales y culturales manejados), y tornar la mirada hacia el pasado para repensar el presente, una analepsis que posibilita al artista insertarse en la narrativa mítica manifestada en sus obras como forma volver sobre la cuestión identitaria. Y a partir de ahí, ese “anacronismo”⁵⁹ se vuelve productivo, ya que no cae precisamente en esa “neurosis de identidad”, que menciona Gerardo Mosquera,⁶⁰ sino que contribuye a su construcción como forma

⁵⁸ Marta Isabel Arroyave Ruiz. “Objetos de la memoria en el destierro. El presente en el pasado”, tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2013, p. 63.

⁵⁹ Aquí se comparte la idea de Didi-Huberman en cómo este término, en relación con la Historia del Arte, propone alternativas epistemológicas que permite un abordaje distinto de las imágenes y contribuye a problematizar el modelo de temporalidad progresiva o continua a la que ha estado expuesta. Cfr. George Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

⁶⁰ Gerardo Mosquera. “Arte ‘desde’ América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales”, en *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, diciembre de 2019. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2019/12/04/arte-america-latina-gerardo-mosquera/>

de dislocar definiciones pre-impuestas, partiendo de la confluencia entre culturas. Por supuesto, esto constituye un enfoque o alternativa desde el cual puede ser abordado el quehacer artístico de este artista, así como de Leandro Soto.

Ahora bien, cabría preguntarse si la doble condición de practicante palero y artista de José Bedia no se desdibuja en este sentido. Uno de los rasgos característicos de esta religión radica en el secreto de sus prácticas, que solo es revelado a sus iniciados y los une como grupo. Constituye una forma de fortalecer los vínculos entre fuerzas sobrenaturales y humanas, y la identidad de un grupo o familia religiosa. En sus obras utiliza referentes como la *nganga*, diversas sentencias que remiten al lenguaje o firmas procedentes del Palo Monte que establecen una comunicación a través de códigos usualmente comprensibles para los iniciados o espectadores al tanto de los sistemas de creencias rituales articuladas por los mitos de esta práctica religiosa. Aunque escapan del intelecto de los no familiarizados con este culto. Sin embargo, son símbolos que no se encuentran “cargados” mágicamente,⁶¹ los cuales destacan más por su dimensión estética que por connotaciones religiosas.

Aquí se debe anotar que la realización de las obras de José Bedia dentro del contexto artístico cubano de los años 80 tuvo como telón de fondo fundamental dicha exposición “Volumen I”. Dentro de esta emergieron también otros artistas significativos, como Leandro Soto, que abogaban en su trabajo por establecer vínculos entre el universo artístico y las experiencias personales y vivencias cotidianas. Entonces se fue gestando una producción artística que no respondía directamente al discurso oficial o una posición político-ideológica identificada con el proyecto revolucionario cubano. Por tanto, se reconoció la legitimidad de sectores marginados del medio del arte, traducido en la inclusión de tradiciones y expresiones populares, como las americanas y las de origen africano.

Esta renovación ideo-estética dentro del arte cubano de esa época, también dio paso a una profunda indagación crítica sobre la conformación de la Historia (donde

⁶¹ En estas religiones existen elementos simbólicos y diversos objetos a los cuales se les considera contenedores de fuerzas propiciatorias o negativas. En la Regla de Ocha, los collares y otros atributos portados por sus practicantes poseen esta carga, representativa de la potencia del *orisha* que tengan como protector. Lo mismo sucede con la *nganga* en el Palo Monte, donde su “carga” reside en las fuerzas que comportan los elementos insertados en ella, así como el espíritu asociado a la misma.

destaca parte de la obra de Leandro Soto, por ejemplo), así como la reconsideración del discurso de identidad y sus implicaciones en la creación artística. Justo en este espacio afloraron demandas y necesidades surgidas de las investigaciones estéticas realizadas por los creadores, que dirigían su mirada hacia esos otros procesos culturales manifestados en la realidad cubana de ese momento.

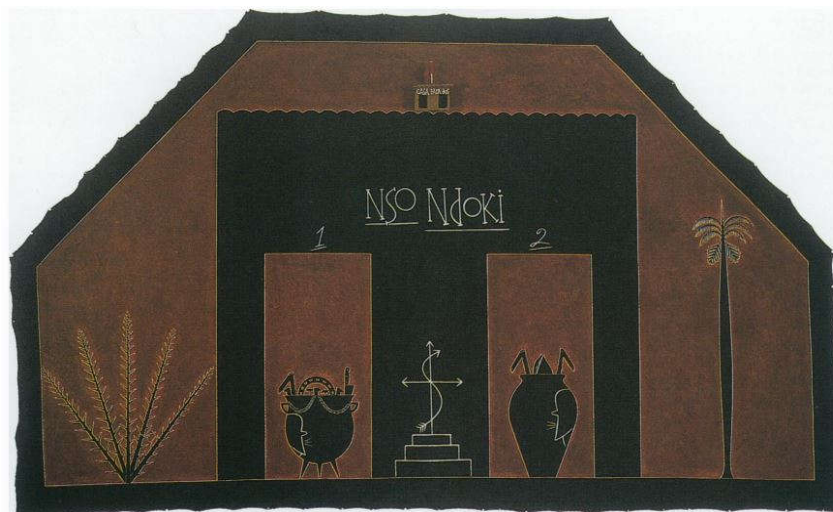


Figura 6. José Bedia, *Nso Ndoki* (Casa para dos) (1992).

Dentro de esta renovación plástica, José Bedia expresa su creencia dentro del espacio del arte, en coexistencia capaz de demostrar simultáneamente una hibridez cultural. Resulta importante volver a destacar que su desplazamiento hacia la comunidad de los sioux le otorgó diversos elementos tradicionales y socioculturales que utilizó como herramientas para un razonamiento mitológico y sincrético. Recursos, materiales y la propia memoria colectiva de una tradición distinta, pero similar en varias cuestiones a la cubana de origen africano, articularon la construcción de un imaginario asentado en un sistema de cruzamientos multiculturales que intentaba comprender al hombre americano como receptor activo de influencias diversas, y de ahí advertir su identidad híbrida.

La obra desarrollada por Bedia en el contexto cubano ya percibía la construcción de una poética al asumir prácticas sincréticas para expresar simbólicamente los conflictos en torno a la escisión entre hombre y naturaleza, o como crítica hacia el

pensamiento contemporáneo occidental, desde un interés profundamente reflexivo hacia los universos cosmogónicos de las culturas americanas y africanas antiguas.

2.2 Diálogos e integración intercultural como reflexión artística: los contextos de México y Norteamérica

La singularidad de la obra de José Bedia, que fue madurando constantemente a través del empleo de repertorios míticos y simbólicos como función provocadora capaz de legitimar el valor de culturas tradicionales, se cimentó con su estancia en México. Los desplazamientos del artista hacia el nuevo contexto comenzaron en agosto de 1986 para integrar la muestra “Ejes constantes/Raíces culturales” junto a los también artistas cubanos Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso, invitados por la galería Alternativa, en Ciudad de México. En esa ocasión presentaron obras que formulaban “tanto la observación de códigos prehispánicos y poscoloniales mexicanos, como la lectura paralela de los mitos afroamericanos, repentinamente sintetizados en la indagación de una ‘esencia’ transnacional, premoderna (...).”⁶²

Para él fue un periodo de constantes trayectos por el ámbito artístico internacional, elementos que contribuyeron al enriquecimiento de su experiencia profesional y personal, contactos que igualmente consolidaron sus reflexiones e ideas de trabajo. En 1991 volvió a México, donde realizó en los meses de mayo y junio su exposición personal “Sueño circular”, bajo la égida de Ninart, Centro de Cultura, en la Ciudad de México, y la Galería Ramis Barquet de Monterrey.

La escena del arte mexicano durante la época, sobre todo desde finales de los años 80 hasta principios de los 90, experimentó una significativa transformación que se caracterizó por una concurrencia entre la llegada de artistas extranjeros –entre ellos diversos cubanos en los cuales se encontraba Bedia– y una nueva generación de creadores mexicanos. Relaciones que, más allá de las desavenencias ocurridas, generaron debates enriquecedores y posturas en el ámbito cultural del país. Durante la ya mencionada Primera Bienal de La Habana, en 1984, se forjaron acercamientos artísticos internacionales entre la Isla y México que coadyuvaron a descentrar la

⁶² Oliver Debroise. *La era de las discrepancias. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2006, p. 329.

hegemonía de eventos artísticos, focalizados en la comercialización de artistas pertenecientes al contexto europeo y estadounidense. Se optó por un formato que dialogara específicamente con creadores de países de la región y del llamado Tercer Mundo.

Estos fueron postulados que se trasladaron, dos años después, en la Segunda Bienal de La Habana, donde las obras exhibidas se decantaban por la presentación de proyectos vinculados con nociones multiculturales e identitarias, donde se insertaba José Bedia junto a otros artistas. A su llegada a México, coincidió con una importante efervescencia intelectual y artística, en consonancia con el trabajo de creadores tanto cubanos como de otros orígenes, quienes de cierta forma constituyeron puntos de ejemplo a la globalización del arte mexicano en la época.

Sin embargo, el arte de la década de los 90 en México era considerado de crisis, en cuestiones de representación, sobre todo desde la afirmación de una identidad nacional. Una crisis, unida también a un resquebrajamiento económico y político, que partía de un vínculo estructural con el Estado, el cual trataba de afirmarse mediante estos recursos en relación con el arte.⁶³ Estos fueron factores que articularon relatos artísticos que dialogaban con lo globalizado, a través de la apropiación de referentes ajenos, así como con lo netamente propio. Durante este marco temporal complejo, y en el año 1991, José Bedia se estableció en el espacio mexicano, que se convirtió en uno de sus primeros espacios diaspóricos, esencialmente por su larga estancia en este lugar.

En el capítulo anterior se señalaban ciertas particularidades del concepto de diáspora, que se articulan con las vivencias del artista aquí tratado. Como experiencia histórica, la diáspora se compone por un viaje, un desplazamiento fuera del espacio de origen, donde el sujeto establece un cruce de identidades que se configura con el nuevo contexto. Empero, se debe aclarar que cada viaje, ocasional por ejemplo, no puede ser considerado diáspora. Lo esencialmente diaspórico supone establecerse en otro lugar; es un viaje, pero marcado por diversas

⁶³ Sobre este peliagudo tema véase, del investigador colombiano Daniel Montero, el libro *El cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México, Fundación Jumex/Editorial RM, 2013).

condicionantes, ya sean socioeconómicas, políticas o inclusive culturales, que lo marcan. No es simplemente –cómo sostiene Avtar Brah– “quién viaja, sino cómo y en qué circunstancias”.⁶⁴ La principal condicionante que incide en el desplazamiento migratorio de José Bedia radica precisamente en lo cultural, en cómo México le da la posibilidad de insertarse en los enclaves simbólicos que se concretan en la construcción de la identidad. Por otro lado, las subjetividades evidenciadas por él como sujeto diaspórico, en el ámbito artístico, se condensaron con paradigmas culturales indígenas de dicho lugar. Entonces se nutrió de esta influencia, que le permitió el despliegue de pulsiones híbridas al establecer paralelismos con la cultura africana. Y esta circunstancia fue propiciada por sus experiencias en ese espacio de diáspora.

Por tanto, su viaje se configuró a partir de las circunstancias culturales con las cuales dialogó en este lugar. De hecho, aquí se emplea el término “lugar” –en consonancia con la noción de Pierre Nora acerca de “lugar de memoria”– como elemento identificador de un entramado de memoria e historia, de lo colectivo y lo individual.⁶⁵ Para José Bedia, México constituyó un conjunto conformado por una realidad histórica y otra simbólica, encuentro dialógico contenedor de una identidad y de significados que le permitieron reflexionar sobre una confluencia cultural entre el sustrato mítico mesoamericano y el africano. Constituía una manera de restituir la escisión entre dichas tradiciones.

Se decantó por el uso de materiales locales, como el papel amate, mediante los cuales vehiculizaba sus necesidades expresivas a través de códigos y símbolos desde el punto de vista visual. A través de este medio, reconocía una interacción y negociación que contribuía a la revalorización de su significado mediante su empleo como soporte artístico, donde disponía la representación de elementos alusivos a la cosmovisión africana.

⁶⁴ Avtar Brah. *Op. cit.*, p. 213.

⁶⁵ Para el historiador e investigador francés Pierre Nora, el lugar de memoria es “un lugar doble; un lugar de exceso cerrado sobre sí mismo, cerrado sobre su identidad y concentrado sobre su nombre, pero constantemente abierto sobre la extensión de sus significaciones” (*El lugar de la memoria*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2008, p. 39).

De hecho, el papel amate históricamente ha tenido una importante significación como recurso material en el cual subyace, para varias culturas originarias, la propia naturaleza. A través de este las culturas indígenas plasmaban o representaban el “saber” de su comunidad; igualmente, constituía una pieza fundamental para la realización de ceremonias y rituales.⁶⁶

A pesar de toda la información y el saber recogido en este material, una de sus esencias fundamentales residía en su significación mágico-religiosa, que tenía como función primordial el honrar a los dioses. Como material natural, establecía un vínculo directo con fuerzas espirituales, además de poseer una gran carga simbólica en este sentido. Asimismo, en las diversas celebraciones sagradas formaba parte de complejos sistemas de creencias rituales y sacrificiales. “Como ofrenda y en homenaje a los dioses se ofrecían los papeles en rollos, en hojas, cortados en banderolas o en pedazos más pequeños, untados con copal o con goma de hule, agregándoles un poco de copal (...) o el corazón de los sacrificados como regalo y alimento para sus dioses (...)”.⁶⁷

Como sucede con la *nganga* o las firmas del Palo Monte, el amate se convertía en un elemento con una carga importante que poseía para José Bedia una conexión mítica y ritual entre el hombre y la propia naturaleza. Este aspecto igualmente demostraba, para él, el vínculo que podía establecerse en ambas culturas tradicionales: la indígena y la africana. En esta línea se insertan las obras –todas realizadas en el año 1991– *Topa topa*, *Trágica caída del visitante* y *Ndoki malo*.⁶⁸

Sin embargo, el momento significativo de la resonancia del quehacer artístico de José Bedia en México se hizo patente con su participación en las celebraciones del Quinto Centenario de la conquista de América y los enconados debates que se

⁶⁶ La manufactura y utilización del papel amate (llamado *amatl* en lengua nahuatl) se remonta desde los Mayas del Sur de la Península de Yucatán, que datan del 300 d. C. En la región mesoamericana era la base de los códices en los cuales se describía y registraba el conocimiento acerca de la agricultura, la medicina, la historia y la religión. Cfr. Adolfo de Jesús Rebolledo. “Estado actual del conocimiento tradicional sobre los recursos biológicos empleados en la producción de papel amate en la comunidad de San Pablito, Pahuatlán Puebla”, tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2012.

⁶⁷ Citlali López. “El papel amate. Sagrado, profanado, proscrito”, en *Ciencias*, no. 28, octubre-diciembre, 1992, p.33.

⁶⁸ Olga María Rodríguez Bolufé. *Op. cit.*, p. 129.

generaron alrededor de este suceso. Lo que de cierta manera ponía en tensión la postura contemporánea al propiciar un acercamiento particular a la tradición cultural indígena del pasado. Con su exposición personal “Brevisima relación de la destrucción de las Indias” (1992), en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, revisitaba analíticamente un suceso histórico que para los africanos y los pueblos originarios indígenas americanos evocaba el recuerdo de un proceso de esclavitud y exterminio, y generó secuelas de desigualdad e injusticia que aún se encuentran latentes.

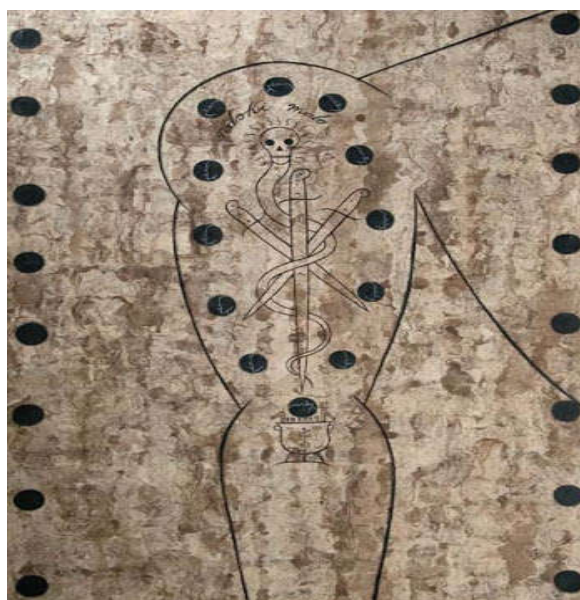
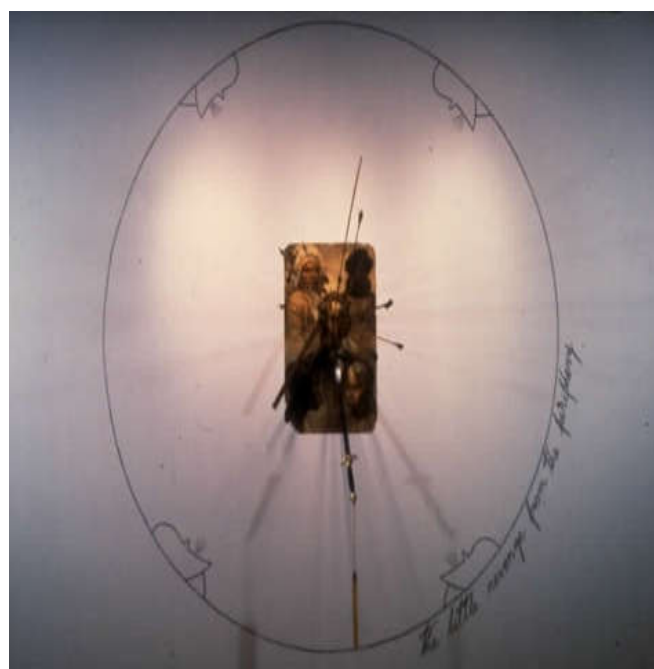


Figura 7. José Bedia, *Ndoki malo* (1991).

Como sucediera con varias de sus prácticas instalativas anteriores, el dibujo se convertía en el lenguaje visual empleado para el completamiento de la pieza. Los trazos y manchas negras chorreadas que forman parte de la primera obra, hace alusión a la llegada de Cristóbal Colón a América y la consecuente depauperación de las tradiciones indígenas. En la segunda, mediante un dibujo circular que materializa un espacio periférico, coloca en el medio una imagen con rostros pertenecientes a distintas razas, en la cual la del hombre blanco, en el medio de todas, aparece como objetivo de varias armas arrojadas. Son obras que, a través de lo simbólico, imbrican una reflexión con la tradición desde una perspectiva contemporánea.

También hay un razonamiento sobre los problemas históricos heredados por nuestras realidades, que proviene de la propia historia de estas culturas. Entonces, la propuesta de Bedia se gestó a partir de una convicción decolonial que, teniendo conciencia del aporte de las culturas consideradas periféricas, se convertía en una antítesis del discurso colonial impuesto por Occidente. Pero esa desacralización igualmente involucraba una especie de inversión de la Historia –y aquí la noción de anacronismo que habíamos mencionado anteriormente– que da paso a un proceso de reelaboración de la misma. En este sentido, la propuesta de Bedia evidencia un discurso artístico más frontal en relación con esa Historia.



Figuras 8 y 9. José Bedia, *Llegada de Cristo* y *Pequeña venganza de la periferia*, de la serie “Brevísima relación de la destrucción de las Indias” (1992).

Contribuyó a generar preocupaciones que, como sujeto latinoamericano y caribeño, se encaminaban hacia la visibilización de conflictos que demandaban tomar conciencia sobre cómo era percibida nuestra conformación identitaria. Asimismo, desde su condición diaspórica, se hicieron palpables nociones de identidad que entraron en juego en un contexto determinado –en este caso México– y en una

situación concreta.⁶⁹ Su obra, a través de la cual construía el sentido y establecía un diálogo con el espectador, se encaminaba hacia una transhistoria, esa que queda al margen. Es decir, refería aquí pasajes o unidades históricas que subyacen dentro de una Historia superficial, hegemónica, en pos de descubrir las interrupciones que corren por debajo de la misma y reflexionar sobre dicha tensión en la contemporaneidad. Al respecto refirió Bedia: “(...) me interesaba hacer un trabajo de grandes dimensiones en México por ser un lugar carismático y paradigmático para mí, en el que plasmé mi posición frente a la destrucción sistemática de la cultura indígena. No tanto de lo que sucedió cinco siglos atrás, sino de lo que está pasando actualmente”.⁷⁰

En 1992 realizó otra instalación en el centro cultural Curare,⁷¹ bajo el nombre de “El hombre de hierro”, estructurada alrededor del diálogo entre elementos rituales y cultos paleros (dedicada a Sarabanda), eje fundamental que daba paso a mostrar la pervivencia de los mitos cosmogónicos africanos en la contemporaneidad. De hecho, en su iniciación como palero –como se señaló en líneas anteriores– Bedia fue oficiado bajo Sarabanda, una de las deidades más poderosas del Palo Monte. Por tanto, no resultan fortuitas las referencias del artista hacia esta divinidad, su guía espiritual dentro de esta religión.

⁶⁹ Para Avtar Brah, unido al concepto de diáspora se forja un “juego de identidades” al entrar en contacto con concepciones que se preguntan acerca de qué nuevas posiciones del sujeto se crean y se asumen en un campo o diáspora particular, hechos que pueden desafiar o reforzar la identidad dentro del espacio diaspórico (cfr. *Op. cit.*, p. 229).

⁷⁰ Jorge Luis Sánchez. “Mi obra refleja la nostalgia por Cuba”, citado por Olga María Rodríguez Bolufé. *Op. cit.*, p. 131.

⁷¹ Cabe señalar que Curare fue un espacio que se creó bajo los preceptos del grupo “Espacio Crítico para las Artes”, donde historiadores y críticos de arte contribuyeron a pensar el arte contemporáneo mexicano fuera de los predios academicistas y de las instituciones culturales. Esta iniciativa fue llevada a cabo en 1991 por el crítico de arte y curador Olivier Debrouse, creado no solo para constituir un recinto expositivo propiamente, sino como un lugar de encuentro en el cual se reunían varios personajes importantes del ámbito artístico de la época. Surgió en el mismo año de su creación una revista que asumió el reto de manifestarse como un foro independiente para reflexionar, desde una pluralidad de voces y posturas críticas, el acontecer de las artes visuales de México. Cfr. Lydia Elizalde. “La difusión del arte contemporáneo en revistas”, en *Reflexiones marginales*, no. 51, Universidad Nacional Autónoma de México, junio de 2019. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com/la-difusion-del-arte-contemporaneo-en-revistas/>.



Figura 10. José Bedia, *Espíritu Herrero Fusil*, de la serie “El hombre de hierro” (1992).

Aunque la obra se encuentre inmersa en un nexo con la práctica ritual de los paleros, donde el referente simbólico se dirige a esta deidad asociada a los metales, el artista recurre al dibujo con el color negro, en contraste con el fondo más claro, para representar esas figuras humanas universalistas, a las cuales no logramos identificar étnicamente. Nos permite pensar en lo que rodea al propio ser humano; quizás seamos nosotros mismos esos hombres vinculados al hierro como una manera de meditar sobre nuestro constante afán de modernización, de sometimiento a lo tecnológico. Y es ahí donde radica la dualidad de su obra, reflexionar acerca de la indeterminación de lo mítico y lo contemporáneo en una sola imagen.

México se convirtió para José Bedia, previamente vinculado con una religión originaria, un *locus* de enunciación en el cual construyó conexiones con una memoria colectiva ancestral, dando lugar a nuevos significados en la relación entre el sustrato religioso africano (esencialmente palero) y la ancestralidad contenida en la cultura indígena mesoamericana. Precisamente en la alegoría a componentes diversos, quizás más elaborados intelectualmente, pero concebidos en un contexto distinto (producto de la diáspora), radica su posicionamiento intersticial que lo lleva igualmente a señalar la importancia de lo híbrido en cuestiones de identidad.

En 1993, el artista cubano realizó otra importante exposición personal en la Ciudad de México, en la Galería Nina Menocal, titulada “La isla en peso”, que hacía referencia al poemario del escritor cubano Virgilio Piñera. Aquí su trabajo proponía la relación, una vez más, entre culturas originarias, así como su pervivencia en la sociedad actual. Hacía referencia a la espiritualidad de lo sobrenatural a través de la representación de seres fantásticos, con base en su conocimiento de la ritualidad indígena norteamericana; a la trasfiguración animal del nagual, *alter ego* del chamanismo mexicano; y escenas, frases y la simbología propia del Palo Monte, como evidencia de la contribución afrocubana.⁷² Destaca la transfiguración del hombre que deviene en animal y viceversa.

O sea, no hay una separación –vínculo evidente en su obra *Deja en paz al nagual* (1992)– o diferencia esencial insalvable entre lo humano y lo animal, aspecto que resulta manifiesto en diversas culturas originarias por lo sagrado que pueden representar. José Bedia maneja elementos en su obra que se alejan de los conceptualismos propios del arte contemporáneo, opta por apropiarse de fuentes y tradiciones distantes del quehacer artístico de aquellos años, hecho que legitima un principio creativo en el conocimiento de culturas originarias, “un intento de comunicación entre el hombre moderno y el hombre primitivo”.⁷³



Figura 11. José Bedia, *Deja en paz al nagual*, de la serie “La isla en peso” (1992).

⁷² Giulio V. Blanc. Texto al catálogo “La isla en peso”. Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993, p. 9.

⁷³ Orlando Hernández. “José Bedia: introducción a una cosmografía”, en catálogo a la exposición “La isla en peso”, Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993, p. 7.

El contacto con el acervo cultural tradicional y mitológico del contexto mexicano, lugar en el cual se había establecido desde hacía dos años, constituyó una influencia fundamental en su trabajo artístico. No obstante, resulta interesante señalar que el artista logra articular las cosmovisiones mesoamericanas con la cultura africana; en este sentido señalaba: “Hay elementos indígenas de México y de toda América Latina, que tienen mucho que ver con la tradición africana. Estar en México me permite ver eso de manera viva, natural, ser una especie de elemento receptor que recicla estos impulsos.”⁷⁴ “(...) En mi cultura afrocubana y en las tradiciones indígenas encuentro puntos paralelos que me reafirman como una especie de portador de un patrimonio humano muy viejo”.⁷⁵ Reconoció a México como territorio de cruzamientos, lugar en el cual –cabe subrayar– existe una importante presencia africana, causante igualmente de un mestizaje bien complejo.⁷⁶ Este detalle probablemente no pasó desapercibido para el artista cubano, quien supo encontrar aquí de manera acertada confluencias culturales capaces de mostrar la hibridez latinoamericana y caribeña.

Ahora bien, regresando a lo anterior, su obra también estableció un diálogo con la nostalgia hacia su país y lo que significó ese movimiento migratorio. A raíz de la mencionada muestra “La isla en peso”, la galerista y curadora mexicana Nina Menocal le realizó una entrevista a José Bedia, en la cual destacó lo siguiente: “Me gustó la idea de cargar la Isla como un peso sobre uno; de transportar tu cultura y tus cosas a otro lado; de tener conciencia todo el tiempo acerca de lo que tú eres.”⁷⁷ Este testimonio resulta revelador, pues amén de su desplazamiento fuera de su lugar de origen, aún quedan latentes conexiones a un pasado cultural, histórico, que

⁷⁴ Jorge Luis Sáenz. “Mi obra refleja nostalgia por Cuba”, citado por Olga María Rodríguez Bolufé, *Op. cit.*, p. 136.

⁷⁵ Nina Menocal: “Entrevista con José Bedia”, en catálogo a la exposición “La isla en peso”, Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993, p. 14.

⁷⁶ Debe tenerse en cuenta aquí que la territorialidad africana en México se supedita al espacio de la costa, esencialmente en Acapulco y Veracruz, primeros puntos de llegada de los africanos. Sobre este asunto resultan interesantes los estudios de la investigadora y académica mexicana Luz María Martínez Montiel en su libro *Africanos en América* (La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2008), así como las investigaciones de la Dra. María Elisa Velázquez en su libro –en coautoría con Gabriela Iturralde Nieto– *Afrodendientes en México. Una historia de silencio y discriminación* (Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012).

⁷⁷ Nina Menocal. “Entrevista con José Bedia”, en catálogo a la exposición “La isla en peso”, Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993, p. 14.

entraña un poder emocional. Cada espacio de frontera supone una narración subjetiva distinta, aunque posea elementos comunes con otras; sin embargo, su apego a Cuba constituye un sentimiento de nostalgia, donde confluyen elementos espirituales, culturales y de la propia experiencia que permiten vislumbrar su propia identidad, que desde el punto de vista subjetivo se mantiene intacta.

Y en esa vuelta hacia el pasado se comprende la capacidad crítica del anacronismo en su quehacer artístico. Expresa articulaciones temporales capaces de reconfigurar relatos históricos o ancestrales, con el propósito de generar y buscar nuevos modelos de pensamiento subjetivo implícitos en el espacio de lo mítico.

Sin embargo, lo realizado por el artista no estriba precisamente en mudar un modelo temporal que descansa directamente en el mito, sino en reconocer la multiplicidad de temporalidades⁷⁸ evidenciadas que permiten un abordaje crítico a la propia narrativa histórica lineal de raigambre eurocéntrica.

El artista cubano entendió que su estancia en el espacio mexicano supuso una fuente esencial para sus necesidades creativas, aspecto que no encontraba en su país de origen. Al referirse a los motivos por los cuales había decidido emigrar, Bedia precisó: “El país nunca depositó los recursos necesarios para que mi generación diera lo que iba a dar. Por eso casi todo el mundo ha salido. No teníamos estudio, espacio para pintar, ni recursos (...) Me gustaría quedarme indefinidamente. Ninart ante todo me ha dado la oportunidad de establecerme en este país con mi mujer y mi hijo para trabajar desde aquí con seriedad y comodidad”⁷⁹

En este momento José Bedia se configuró como un sujeto de la diáspora, pero que no presentaba un anhelo de regreso hacia su espacio de origen. Aquí resulta interesante destacar a Avtar Brah cuando señala que “en contra de la creencia general, no todas las diásporas sostienen una ideología de retorno. Lo que es más, la multi-ubicación del hogar en el imaginario diaspórico no significa que la subjetividad diaspórica esté ‘desarraigada’”.⁸⁰ Este arraigo en México le otorgó un nuevo

⁷⁸ Victoria Dahbar. “Otras *figuraciones* acerca del tiempo: el anacronismo”, *Revista Artilugio*, no. 5, 2019, pp. 133-150.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁰ Avtar Brah. *Op. cit.*, p. 229.

comienzo, una oportunidad de construir un diálogo a través de las analogías entre culturas: “(...) Pretendo destacar la presencia del pasado en el presente, más allá de cualquier localismo. No creo que hay que ser mexicano de nacimiento para acercarse con cariño a este país, aprender de él y dejar una obra”.⁸¹

En relación con esto advierte la investigadora Elizabeth Marín Hernández:

las diásporas se presentan en la interioridad de espacios fragmentarios de enunciación. Sus representaciones se basan en las experiencias de un continuo ir y venir, comprendido por los desplazamientos que construyen otros espacios de simbolización imposibilitados de ser atados a territorios específicos, pues lo que resulta en definitiva son las experiencias obtenidas al colocarse y al habitar otras culturas.⁸²

Como parte de una diáspora artística, que ubica igualmente su propuesta en una variedad de posicionamientos capaces de narrar las experiencias y situaciones emergentes de esa diversidad de los márgenes entre fronteras, José Bedia se dispone a reflexionar sobre las contaminaciones evidenciadas en ese desplazamiento entre culturas, que parte de lo contextual. En este sentido, y desde la perspectiva mítica, formula un imaginario sobre las conexiones o concordancias entre tradiciones, que enuncia una realidad incluyente acerca de cómo es percibida la identidad. Por tanto, contribuye a legitimar un espacio en el cual esas realidades, que pudieran asumirse lejanas en ciertos discursos dominantes eurocéntricos, escudados incluso en algunas teorías multiculturalistas, resultan cercanas por los códigos compartidos patentizadas en ellas.

A pesar de que el quehacer artístico de José Bedia se fue cimentando favorablemente en el espacio mexicano –lo que popularizó su trabajo incluso en el ámbito internacional–, ciertos conflictos en torno a políticas migratorias comenzaron a generar diversas restricciones que lo llevaron a solicitar la Beca Guggenheim para

⁸¹ Nina Menocal. “Entrevista con José Bedia”, en catálogo *La isla en peso*, Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993, p. 12.

⁸². Elizabeth Marín Hernández. “El retorno de la diáspora artística latinoamericana/La acción diferida del desplazamiento”, en *Cuadernos de Estudios Latinoamericanos*, no. 3, 2005, p. 89.

laborar en Dakota del Sur, específicamente en Rosebud, una de las reservas de los pueblos sioux, anteriormente visitada por él, pero en nexos directos con México y varias comunidades indígenas. Algunas instituciones artísticas apoyaron su proceso migratorio, vinculándolo con proyectos expositivos, pero luego de que su esposa alegara su nacionalidad estadounidense, el artista decidió permanecer de manera definitiva, en 1993, en Estados Unidos.

Años después, en una entrevista que le fuera realizada en 2001 en la ciudad de Los Ángeles, señalaba la importancia que revestía en él como sujeto llevar su acervo cultural hacia cada espacio en el cual se insertaba: “(...) When you find yourself in a country that’s not your own –that you’ve left with no possibility of returning, at least for the immediate future, then you find yourself thinking about these things. I have become a sort of ‘nomad’, moving from one place to another with my culture, and where I land is where I plant my things. And that’s the way it goes, you become a ‘cultural’ nomad”.⁸³

Esta característica multilocal que señala el artista cubano a través del desplazamiento del sujeto y su cultura, implica igualmente un proceso formativo de la identidad dentro de la diáspora, que no resulta un ente inamovible, sino en constante apertura y pluralidad. Se constata entonces cómo en cada espacio Bedia es sumergido en un cúmulo de experiencias y vivencias que contribuyen a nutrir su creatividad. En ese intercambio el artista formula una propuesta cultural orgánica, en constante interacción, que enriquece su trabajo y lo convierte en un compendio sintético visual capaz de generar un entrecruzamiento entre varias tradiciones e identidades.⁸⁴

⁸³ Bill Kelley Jr. “Interview with José Bedia in Los Angeles, CA”. 2001. Disponible en: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=30/>.

⁸⁴ Este es un aspecto sobre el que Homi Bhabha llama la atención cuando se refiere a que el acercamiento a ese espacio “entre-medio” o *inbetween* entre lo hegemónico y la alteridad supone la aparición de nuevas identidades que originan a su vez nuevas realidades desde la perspectiva de aquellos que se sitúan a medio camino entre la tradición y la modernidad. Por tanto, en ese proceso de redefinición de culturas y tradiciones, desde un punto de vista epistemológico, contribuye a la superación de los discursos y las fijezas impuestas por el contexto occidental; y es ahí donde se hace posible la reflexión crítica. Cfr. Homi Bhabha. *Op. cit.*, 2002..

Al referirse al término de “nómada” en relación con los artistas migrantes, el investigador y sociólogo francés Yvon Le Bot destaca que “estos buscan lo universal en experiencias fragmentarias, desgarradas, atravesadas por flujos globalizados (...). En la perspectiva del artista nómada, las fronteras son incorporadas, interiorizadas. Estas últimas atraviesan al artista de la misma forma que este las atraviesa; se vuelve un principio de creación”.⁸⁵ Lo apuntado aquí por Le Bot resulta interesante porque supone que ese desplazamiento generado por la diáspora⁸⁶ se convierte para algunos en una manera de concebir un conocimiento a través de su obra. Una oportunidad que les otorga la capacidad de transformar su trabajo en nuevas formas expresivas, mediante, por ejemplo, la apropiación de diversas tradiciones y que consecuentemente da paso a la construcción de una identidad cultural híbrida, proveniente de la propia confluencia entre culturas, en ese proceso de negociación en el que se ha insistido a lo largo de la investigación.

En esta misma línea se posiciona igualmente Avtar Brah cuando se refiere a la frontera, término estrechamente ligado al concepto mismo de diáspora, entendida como “líneas arbitrarias de división que son a la vez sociales, culturales y psíquicas”.⁸⁷ Se convierte en una zona determinante para el sujeto diaspórico al establecerse vínculos con la experiencia de ese traslado que hablan de una convergencia de experiencias migratorias, sobre la cual se yuxtaponen diversos elementos culturales, así como un afán de representación de los mismos a través de la reapropiación. “Las redes que se constituyen de esta forma –diría Le Bot– son complejas, heterogéneas, inestables, inasibles. Las manifestaciones y producciones que resultan de ellas son de una diversidad inagotable”.⁸⁸

Luego de su salida de México, José Bedia se trasladó a la ciudad de Miami, donde se vinculó con importantes galerías e instituciones artísticas. A pesar de que los trayectos expositivos y culturales del artista cubano ya habían pasado anteriormente

⁸⁵ Yvon Le Bot. “Migraciones, fronteras y creaciones culturales”, en *Foro internacional*, no. 3, julio-septiembre 2006, p. 540.

⁸⁶ Entendida también por el estudioso, en su relación con una dimensión económica, política y cultural –en consonancia con los postulados de Avtar Brah– que hemos citado con anterioridad, como una forma contemporánea de migración.

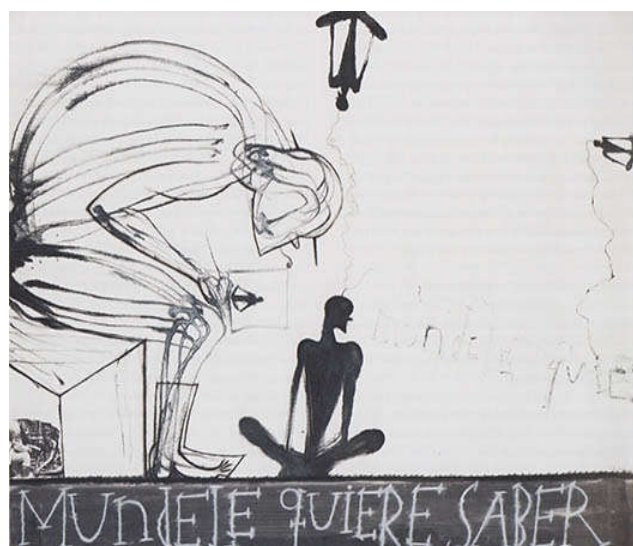
⁸⁷ Avtar Brah. *Op. cit.*, p. 229.

⁸⁸ Yvon Le Bot. *Op. cit.*, p.548.

por Estados Unidos, como su primer viaje a la reserva sioux en Dakota del Sur, así como numerosas exposiciones,⁸⁹ su quehacer artístico durante su permanencia en el contexto norteamericano volvió a dialogar acerca de las tradiciones originarias y sus valores en la contemporaneidad.

Una de las más significativas en este sentido fue su exposición personal “Mundele quiere saber” (1995), realizada en la ya mencionada Frederic Snitzer Gallery, donde imbricaba el aprendizaje del pasado, en un mirar hacia atrás con el objetivo de evitar binarismos entre civilización y primitivismo, tradición y modernidad

En las piezas presentadas en la muestra Bedia se apropiaba de información documental para realizar su trabajo artístico. Retomaba aquí una fotografía del antropólogo húngaro Emil Torday (1875-1931) como eco histórico para acentuar la figura del hombre blanco y su afán de adquirir conocimiento frente a la figura del negro, del otro.



Figuras 12 y 13. José Bedia, *Mundele quiere saber* (1995), de la serie “Mundele quiere saber”.

⁸⁹ Por ejemplo, “New Paintings and an Installation” (1992) en Frumkin/Adams Gallery, New York; o la colectiva “Points of Interest/Points of Departure” (1994), en John Berggruen Gallery, San Francisco.

En lengua *kikongo*, el término *mundele* significa “hombre blanco”; o sea, el título refiere a la figura del blanco, del occidental que en su posición de poder –nótese que es representado en un punto de mayor altura frente a los sujetos negros– busca el conocimiento, acaso ancestral, de una cultura originaria. Nuevamente el dibujo, esta vez mediante trazos simples, le permitía representar el complejo proceso de intercambio cultural; sin embargo, esto se convierte en una reflexión sobre la relación ambivalente entre el discurso colonialista ávido de conocimiento (evidenciado en la figura de Torday) y la elusiva sabiduría de los valores africanos. Este pensamiento descolonizador se hace patente en el concepto de “colonialidad del poder” trabajado por Aníbal Quijano, quien sustenta que la producción de conocimiento derivada de un patrón de poder ideológico eurocentrista constituyó uno de los factores que permeó indeleblemente el proceso histórico de América y otros espacios igualmente considerados periféricos, como África.⁹⁰

José Bedia reconoce en esta relación entre ambas figuras la importancia que supone para el mundo contemporáneo un tipo de conocimiento que no parte estrictamente de una cavilación europea. Puede reconocerse incluso el artista en esa figura ávida de sabiduría, que se adentra –o intenta hacerlo– en un universo mítico distinto al suyo. Se deja influenciar por estas culturas, con lo cual podemos reconocer que se produce en él una inversión en cuestiones culturales.⁹¹

En Estados Unidos una vez más su trabajo se encontró filtrado por su experiencia como palero y la importancia de las culturas originarias. Son aspectos que se han ido perfilando a través del abordaje de distintos momentos de su quehacer artístico en los diferentes espacios geoculturales en los cuales se inserta, y que se evidencian en las obras de la serie “Mi esencialismo”, a la cual nos referiremos a continuación.

⁹⁰ Véase Aníbal Quijano. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*, CLACSO, Buenos Aires, 2014, pp. 777-832.

⁹¹ Orlando Hernández. “José Bedia: La obligación de transculturarnos”, en *Arte por Excelencias*, enero de 2009, Disponible en: <https://arteporexcelencias.com/es/articulos/jose-bedia-la-obligacion-de-transculturarnos>.

2.3 Culturas ancestrales y confluencias religiosas: convivencia y oposición en la construcción de imaginarios acerca de la identidad

La poética de José Bedia ha evidenciado concurrencias culturales que lo llevan a la realización de piezas donde los diálogos con diferentes valores de cosmogonías tradicionales constituyen fuentes creativas capaces de construir imaginarios que permitan entender una realidad cultural plagada de múltiples influencias. Su acercamiento hacia la historia del otro no se encuentra relacionado con cuestiones reduccionistas propia de un método científico, sino que lo hace desde el respeto, desde una complicidad que establece un influjo en él.

Entre los meses de mayo y junio de 1996 tuvo lugar su exhibición personal “Mi esencialismo”, muestra que fue presentada en la George Adam Gallery, en Nueva York, gracias a la organización en conjunto con la Hyde Gallery y Trinity College de Dublín, así como el Porin Tademuseo de Finlandia.

Con esta serie José Bedia pone en diálogo el imaginario y repertorio mítico de la cultura indígena norteamericana, experiencia con la que ya había estado en contacto desde su visita a la reserva sioux en Dakota del Sur durante el año 1985. Sus reflexiones discursivas referidas a la reconciliación del hombre con la naturaleza y su cosmos a través de arquetipos míticos o el trasfondo performático contenido en cada pieza son elementos que ciertamente le otorgan una dimensión significativa a su quehacer dentro del ámbito artístico caribeño e internacional. José Bedia se nutrió de su contacto con los ritos y valores tradicionales de la cultura mesoamericana en México, así como en su posterior trayecto hacia Estados Unidos, por lo que no se puede dejar de pensar en él como un sujeto de la diáspora –que se va redefiniendo con cada desplazamiento geográfico e histórico–, desde donde establece un discurso introspectivo, multicultural e interétnico.

Este es uno de los principios rectores privilegiados en “Mi esencialismo”, con piezas que contribuyen a la resignificación cultural de valores cosmogónicos. En el caso de la obra *Tunkashila* (1995), el diálogo se establece con uno de los dioses principales

de la tribu sioux lakota, vinculado en aspectos esenciales a *Wakan-Tanka*, igualmente llamado “Gran Espíritu”.



Figura 14. José Bedia, *Tunkashila* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

Para esta comunidad, constituye una entidad que va más allá de toda manifestación. Aquí Bedia se representa, de color blanco, en el medio de la pieza y entrelazado con las manos de esta figura, que parece procurarlo como ofrenda o que pareciera transferirle sus alas a ese ser humano/hombre universal. Asimismo, en un costado, resultan de interés el escrito dentro de la propia pieza con el término *Maka Unci*, que hace alusión a la “Abuela Tierra”, a la naturaleza –de hecho, *maka*, la tierra, es considerada como todas las cosas que crecen; mientras que *unci*, abuela, es entendida como la sustancia de todas esas cosas. En el otro costado, es visible la figura del hombre junto a un animal.

Es una composición que descubre la centralidad de ese cuerpo tomado como objeto de lo mítico y como estructura que comporta una dualidad, a la cual no solo pudiéramos señalar entre hombre y naturaleza –si entendemos a esta figura como una representación de lo natural–, sino también entre lo artístico y lo religioso. La

representación de la materia ósea que se confunde con una organicidad interna pareciera aludir a la esencia humana de ese cuerpo; es dibujado en negro –de manera semejante a muchas de sus figuras anteriores– como una forma de no señalar ningún tipo de definición. No sabemos su sexo ni su color de piel, es el hombre universal, proveniente de cualquier lugar y que no permite conformar ningún tipo de identidad fija.

La simetría de la pieza es triangular, en una composición que coloca al artista en un nivel superior y que pareciera constituir el nexo entre el hombre y la esencia de lo natural, contenido en el texto. Más arriba, otro texto-título que indica el significado de la figura representada, un poder ancestral con la función de regir el orden cósmico donde cohabitan todas las cosas. Pero igualmente pudiera entenderse como un estado de retorno, esa vuelta individual hacia el origen en pos de que se restituyan o renueven las acciones de nuestras prácticas en el mundo.

De hecho, para muchas culturas originarias este retorno se encuentra estrechamente vinculado a los ritos iniciáticos que implican un *regressum ad uterum*, hacia los acontecimientos primordiales del hombre.⁹² Por supuesto, toda imagen es polisémica y sujeta a disímiles lecturas que implican otros significados, los cuales pueden ser asumidos o pasar inadvertidos al espectador, uno de los aciertos de la obra del artista.

Enfocado nuevamente en la relación con lo mítico se encuentra la obra *Mbua Ndoki Batalla* (1995), que en esta ocasión hace referencia al Palo Monte. De hecho, desde la escritura del propio título el artista está brindando las claves para la comprensión de la obra. En lengua conga y dentro de sus diversas entradas semánticas, la palabra *mbua* alude al “perro” y *ndoki* puede ser entendido como “espíritu”, pero igualmente “brujo”.

⁹² Cfr. Mircea Eliade. *Op. cit.*, p. 39.

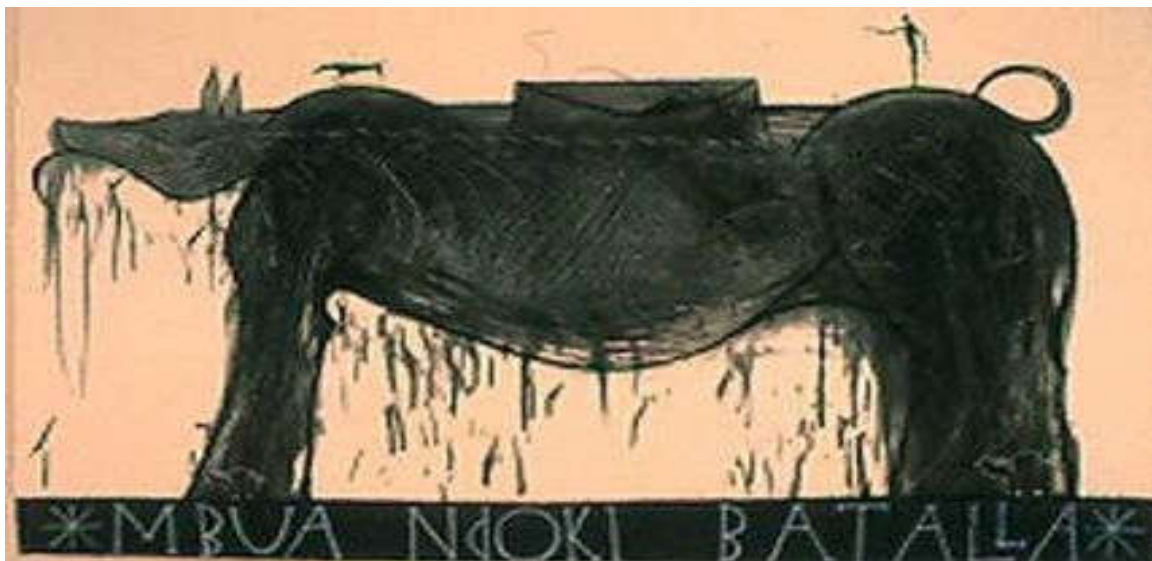


Figura 15. José Bedia, *Mbua Ndoki Batalla* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

Nuevamente se hace patente la presencia de esa figura humana universal en esta representación, que a través del gesto de señalar hacia adelante –donde incluso pudiera pensarse en el propio artista y su estrecha relación con lo espiritual–, pareciera comandar el gran animal proyectado. Resulta casi una constante en estas obras de Bedia la presencia de los animales, que junto al hombre también parece completar el significado litúrgico manifestado aquí. Por otro lado, esta mediación animal igualmente puede aludir a uno de los componentes de la naturaleza, que refuerza la propia manifestación de los *mpungos* o seres ancestrales incorporados. En el caso de esta pieza, la representación de este perro de enormes dimensiones, que pareciera segregar fluidos de su cuerpo, manteniendo una pose erguida, de exaltación guerrera, se muestra como un protector o guía, un símbolo natural dentro del Universo.⁹³

Para muchas culturas originarias, tanto los animales como todo lo creado por la naturaleza contienen una esencia importante. Al asumirse como representantes de un poder, que más allá de constituir propiamente un objeto de adoración forman una parte efectiva de la existencia de una realidad superior. A pesar de que en la religión

⁹³ Cfr. Mercedes de la Garza Camino. “El perro como símbolo religioso”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, no. 27, 1997, pp. 111-133.

palera los animales son destinados al sacrificio como ofrenda para la *nganga*, la figura del perro por lo general no forma parte de este proceso sacrificial, en el cual se encuentran comúnmente las aves. Empero, no resulta privativo su empleo en este tipo de ritual, que de hecho se asocia a los ritos dedicados a Sarabanda; por lo que no es fortuita su presencia en la obra, en alusión a la deidad a la cual está juramentado el artista.⁹⁴

Como en la obra anterior, Bedia se encamina hacia una narración pictórica que conecta lo espiritual con lo mitológico. Una vez más el ser humano encuentra protagonismo, aspecto que no deja de remarcar su omnipresencia dentro de esa armonía de lo primigenio que lo hace partícipe del mito. Para Mircea Eliade, los mitos, en su estructura general, narran un tiempo anterior, que permite un conocimiento del pasado; sin embargo, no estrictamente en cuestiones históricas, sino el de acontecimientos decisivos realizados en, quizás, una época mítica, a través de la cual el hombre llega a ser lo que es en la actualidad.⁹⁵ Ahora bien, Bedia dispone de este conocimiento mediante su obra, contenedora de una historia primordial, que más allá de ser conocida, debe ser recordada y resignificada en nuestros tiempos.

En trabajos previos Bedia se apoyaba en el dibujo, que combinaba con sus prácticas instalativas y la pintura como un aspecto singular dentro de su producción. Esto le permitía incluso abordar recursos sgnicos de sus creencias religiosas (como las “firmas” del culto palero). Aquí continúa siendo la base de su lenguaje visual; pero esta vez ya no es el dibujo claro, a veces minucioso, sino que tal parece decantarse por un “desdibujo” mediante esos trazos que se desprenden de lo representado. A través de esto se transmite una fuerza expresiva como símbolo de liberación, como gesto artístico que se decanta por una representación más pura. Considero que es una obra que parte de una reflexión interior –y aquí resulta significativo su ya señalada doble condición de artista y creyente, y de la hibridez que entraña–, regida por una experiencia subjetiva que se convierte en el cauce de esa misma

⁹⁴ De hecho, en uno de los pasajes de *El Monte*, de Lydia Cabrera, se señala lo siguiente: “(...) pues las *ngangas*, además de los palos, pueden componerse de un animal solo, mayimbe, aura, nguémbo, murciélago y tualango, gato o mbúa, un perro rabioso o un perro que haya sido inteligente y bravo, que es el que se utiliza para Zarabanda.” (Editorial Verbum, Madrid, 2016, p. 135).

⁹⁵ Mircea Eliade. *Op. cit.*, p. 41.

expresividad. De ahí entonces que ese color oscuro mediante manchas y líneas sueltas se vuelve una constante en cada pieza, tanto en figuras humanas como míticas, que resalta frente a la blancura del soporte utilizado.

Se evidencia una síntesis visual donde ya no resulta necesario una sobreexposición de símbolos y otros elementos dentro de la obra, sino que los trazos simplificados, incluso irregulares, poseen una mayor potencia comunicativa y sobrecogedora. Los acercamientos pueden ser disímiles y cada espectador, según su conocimiento y subjetividad, realiza una lectura desde su perspectiva y análisis particular, pero frente a las obras del artista tal pareciera que nos llevamos algo o nos encontramos atravesados por la atmósfera mística que envuelve a lo representado, de ahí su universalidad.

Dentro de esta misma línea dialógica con el mito, se encuentra la obra *Mato Tatanka* (1995), en la cual recurre hacia referentes de la cultura sioux lakota. Es de destacar, primeramente, la importancia del título en las obras que se han venido analizando – los cuales considero sumamente eficaces para comprender parte de lo que se observa y constituye un punto de conexión con la muestra que analizaremos posteriormente de Leandro Soto–, desde el cual comienzan a desprenderse los significados de la misma. José Bedia se apoya en la cosmovisión y la lengua de esta comunidad nativa; para los sioux lakota, la palabra *tatanka* se refiere al “toro” o el “bisonte”, considerado el más importante de los animales cuadrúpedos dentro de su cosmos. Constituye un símbolo de la naturaleza del Universo; o sea, de todas las cosas creadas e incluso anteriores a los “pueblos bípedos”: el hombre;⁹⁶ por otro lado, *mato* significa “oso”, sobrenombre que era empleado por uno de los antiguos pueblos *Kiyuksa*.⁹⁷

En esta obra, el artista cubano representa una gigantesca figura con aspectos antropomórficos, que sostiene su mirada fija al hombre –el cual nuevamente hace su aparición junto a uno de los entes sobrenaturales que aparecen en las piezas, que

⁹⁶ Sobre esto véase de Joseph Epes Brown. *La pipa sagrada: los siete ritos secretos de los indios Sioux* (Madrid, Miraguano Ediciones, 2002), p. 30.

⁹⁷ Pekka Hämäläinen. *Lakota America: A New History of Indigenous Power*, Yale University Press, 2019, p. 195.

lleva un animal en su espalda. Como sucedía con la pieza *Tunkashila*, se evidencia una especie de transparencia que hace alusión a huesos y órganos que lo semejan al ser humano. Según el mito cosmogónico sioux, existen cuatro divinidades encargadas de personificar aspectos complementarios de *Wakan-Tanka*, el Espíritu Universal, y de su universo: la Luna, el Sol, el Alma y el Bisonte o *Tatanka*.⁹⁸ Nuevamente Bedia evidencia la importancia comunicativa entre el hombre y la espiritualidad del medio natural, que no solo es la fuente provisora de su sustento, sino también de su ritualidad.



Figura 16. José Bedia, *Mato Tatanka* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

Por otro lado, se convierte en una pieza en la cual se denota ese proceso de hibridez que le permite al artista adentrarse dentro de la mitología sioux, desde la negociación con su propia tradición. La relación espiritual con la religiosidad y ritualidad palera le otorga ese nivel de comprensión más profundo, capaz de abordar una ritualidad distinta a la suya, así como establecer nexos esenciales entre ambas.

⁹⁸ Joseph Epes Brown. *Op. cit.*, p. 16.

Sin embargo, otra de las lecturas sobre la obra puede recaer en la referencia realizada por el artista cubano a la propia historia de esta comunidad. De hecho, *Mato Tatanka* fue uno de los más famosos y reconocidos líderes de numerosos asentamientos de los *Kiyuksa* –durante el siglo XIX–, a quien le fue dado ese sobrenombre por su condición de líder de gran parte de la tribu Oglala,⁹⁹ una de las siete sub-tribus de los lakota.

En la imagen, la pluma portada por esta figura, que se cierne sobre el hombre, pudiera efectivamente significar el honor y la sabiduría, además de la fuerza en la batalla, valores que deben ser encarnados por cada miembro de la comunidad que lleve consigo este símbolo. La pluma también era una representación de todos los seres alados, dentro de los cuales el águila contenía un rol esencial, sobre todo por su identificación con principios espirituales –como sucedía con el bisonte– de *Wakan Tanka*.¹⁰⁰

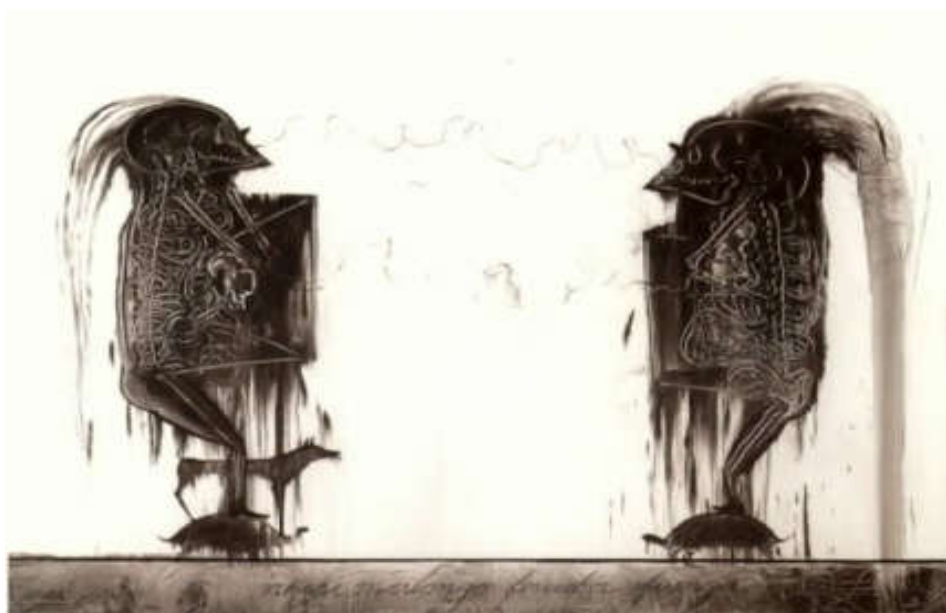


Figura 17. José Bedia, *Nkisi Malongo Prueba Fuerza* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

⁹⁹ Donovan Arleigh Sprague. *Images of America. Pine Ridge Reservation*, Arcadia Publishing, San Francisco, 2004, p. 12.

¹⁰⁰ “El Águila Moteada vuela más alto que todas las demás criaturas y ve todas las cosas, y por esto es considerada como la función reveladora de *Wakan-Tanka*. Es un ave solar, sus plumas son parecidas a los rayos del sol; cuando un indio lleva una de estas plumas (...) aquella representa, o más bien es la Presencia Real.” (Joseph Epes Brown. *Op. cit.*, p. 30).

Asimismo sucede con *Nkisi Malongo Prueba Fuerza* (1995), en referencia al culto palero. Según la religión de Palo Monte y dentro de las diversas acepciones de la lengua conga, el *nkisi* es un receptáculo, un objeto que tiene la capacidad de ser influenciado o contener a espíritus o muertos, de ahí que el término denomine tanto al espíritu como al objeto material en el cual reside. Por otra parte, *malongo* puede significar muerto, pero también entenderse como brujo. Aunque esta es una lengua con disímiles variantes dialectales, desde el punto de vista lingüístico cada palabra posee numerosas entradas de significado, que inclusive pueden depender del contexto en el cual es empleada. En esta obra, Bedia coloca dos figuras cuasi antropomórficas enfrentadas entre sí, que parecieran estar demostrando la fuerza contenida por cada uno. Otra vez el animal forma parte de la representación como símbolo de poderes sobrehumanos o de la propia naturaleza.

José Bedia es consciente de la hibridez y la multiplicidad cultural característica del área del Caribe, donde la confluencia de símbolos religiosos de los cultos africanos con los indígenas de diversas geografías construye un discurso acerca de una identidad cultural que no es inmutable, sino en constante transformación. Así pues, comprende su lógica no estrictamente en un sentido racial, sino como paradigma que corresponde a la complejidad de las diferentes culturas humanas. Se convierte en una estrategia que tiene su espacio de acción en los márgenes de las culturas que aborda, desde donde forja nuevas formaciones o conexiones culturales (africana y nativo-americana).

El diálogo directo con elementos puntuales de la tradición sioux lakota, un tanto alejado de esas figuras míticas, se hace patente en la obra *Initipi* (1995), en alusión a uno de los principales rituales iniciáticos de purificación de esta comunidad. En su mundo chamánico, el *initipi*, igualmente conocido como *inipi*, forma parte de una ceremonia en la cual se busca la reconciliación con uno mismo y nuestro camino espiritual, un intenso viaje al interior del individuo. Es considerada un preámbulo a todas las demás ceremonias

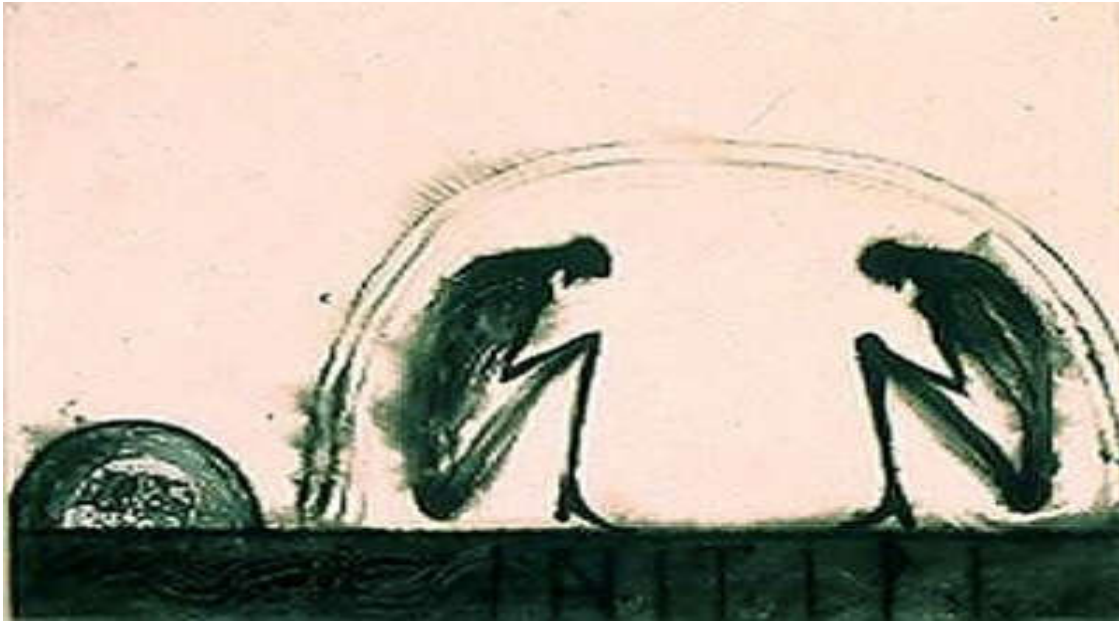


Figura 18. José Bedia, *Initipi* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

Aquí entran en conjunción los cuatro elementos naturales –tierra, viento, fuego y agua; o sea, todos los poderes del Universo– dentro de una cabaña de madera, que también se conoce como *sweat lodge* o “cabaña de sudar”.¹⁰¹ Una vez dentro de ella, los presentes realizan oraciones que son dirigidas a *Wakan-Tanka*. El objetivo fundamental de este rito es purificar nuestro cuerpo de las impurezas pasadas, un renacimiento y armonía con todas las formas de vida y la creación, expresión de un profundo respeto a la naturaleza.¹⁰²

Igualmente, esta inserción en la choza significa un retorno a la matriz, un segundo comienzo donde el individuo despierta desde el punto de vista cultural. Representa dos sujetos en un acto de rezo, sitúa al espectador frente a una imagen de profunda gestualidad, que lo conlleva a pensar sobre la relación con lo natural, pero desde el filtro de la espiritualidad, y cómo es dentro de la vorágine del mundo

¹⁰¹ En el interior de la cabaña se colocan piedras calientes que aceleran el proceso de la sudoración. El fuego que calienta estas piedras es considerado la representación del poder del Gran Espíritu, dador de vida a todas las cosas. Como sucede en muchos cultos religiosos de culturas originarias, constituye un ritual de paso, con el fin de limpiar el cuerpo y el alma de los presentes, un renacimiento donde los errores pasados se dejan atrás y se comienza una vida nueva. Esta idea de renacer y purificarse también está presente en la ceremonia del rayamiento, en Palo Monte, o el *iyaworaje* en la Regla de Ocha o Santería.

¹⁰² Joseph Epes Brown. *Op. cit.*, p. 53.

contemporáneo, al asistir a una inversión de dicho vínculo imprescindible para nuestra reconciliación con el Cosmos. Por tanto, encuentra en estas culturas una fuente mítica y religiosa a través de la que puede presentar un punto de vista muy diferente a la mirada occidental, enriquecer la comprensión humana sobre diversas formas de vida en las cuales es posible construirse plenamente.

Su discurso dentro de esta serie también explora nociones que dialogan acerca de la relación entre civilización y primitivismo, como reflexión crítica dirigida hacia las nociones coloniales que son impuestas por fundamentos hegemónicos de pensamiento. Como sucedía en *Mundele quiere saber*, donde la figura del hombre blanco frente a la del negro representa un proceso de intercambio cultural, el artista cubano vuelve sobre estos cuestionamientos referidos desde un entendimiento descolonizador en la obra *Colonial Paradise* (1995). En ella ilustra la figura de un ser humano blanco, con un rostro bicéfalo dirigiendo la mirada hacia otras dos figuras, de color negro. La obra hace referencia a una imagen en la cual se evidencia a soldados italianos en Etiopía tomándose fotos junto a mujeres negras desnudas. Uno de estos soldados es representado en el medio sosteniendo los senos a dos mujeres a ambos lados de él. En esta acción presenta un rostro de éxtasis y triunfalismo y las dos mujeres lo contemplan desconcertadas. Es el aprovechamiento de la condición colonial que se extiende incluso hacia lo sexual.¹⁰³

Históricamente, la mirada occidental y colonial hacia estas culturas originarias concluye con una interiorización de las mismas para posteriormente proyectar otras nociones existentes desde su propia espiritualidad. Por tanto, la apropiación de ese conocimiento no resulta en un respeto de la fuente de la cual se nutre, sino con la intención de situar al hombre blanco y europeo como centro epistémico del mundo.

¹⁰³ La lectura de esta obra partió también de una comunicación que se estableció con el artista, quien aportó claves esenciales y contextuales para su interpretación.



Figura 19. José Bedia, *Colonial Paradise* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

En *Te vamos Nguria* (1995) –o *Te vamos a comer*–, aparece una vez más la figura del hombre blanco, que observa detenidamente a las tres figuras de color negro colocadas en su espalda. Como sucede con *Colonial Paradise*, es una obra también basada en una fotografía que describe una situación en la cual se aprecia un juicio sumario contra tres congoleses acusados de canibalismo y donde fungía como juez un hombre blanco. La acusación de canibalismo constituía causa de escarnio contra las culturas locales y motivo suficiente para que el europeo interfiriera en sus prácticas ancestrales.¹⁰⁴

El artista cubano realiza aquí un dibujo gestual, donde los tres negros encadenados se abalanzan sobre el juez para devorarlo. La relación de esta pieza con la foto de origen tiene la intención de darle un nuevo significado –irónico en este caso–; una especie de comentario desde la poscolonialidad como revancha temporal de lo pasado.

¹⁰⁴ Testimonio de José Bedia en comunicación con el autor vía correo electrónico, 10 de junio de 2020.

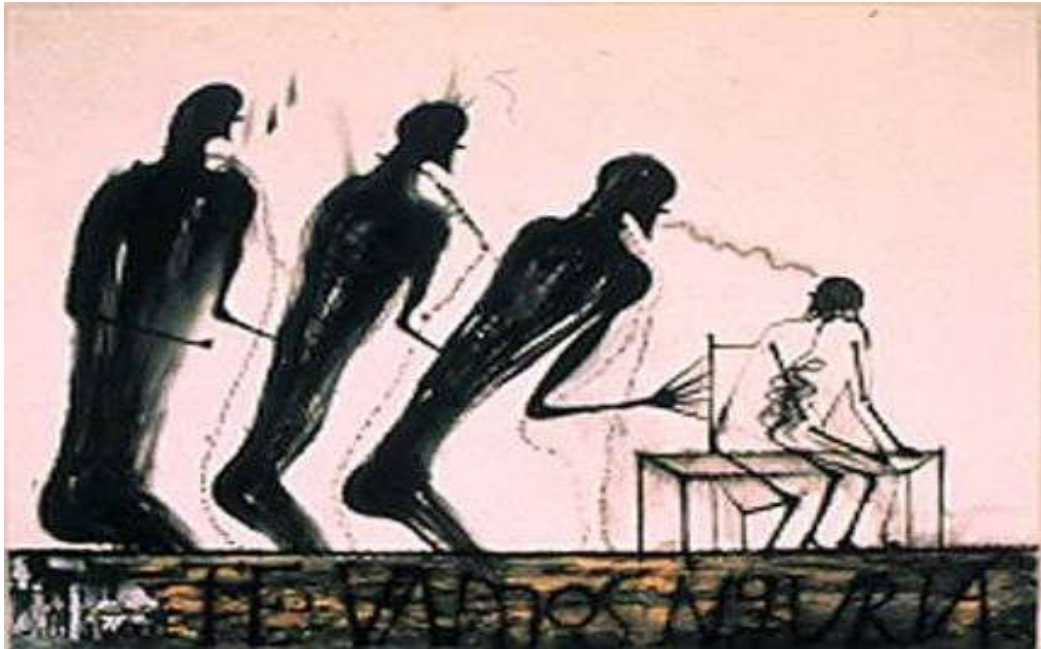


Figura 20. José Bedia, *Te vamos Nguria* (1995), de la serie “Mi esencialismo” (1996).

Con la instalación *Las cosas que me arrastran* (1996), obra que funciona de corolario a nuestro análisis de una parte de la serie que aquí nos ocupa, José Bedia discurre acerca de su condición de sujeto diaspórico y de nómada cultural, que a la vez no deja de complementarse con su continua exploración de tradiciones culturales originarias. En este trabajo hace referencia al viaje, pero a partir de una experiencia sensitiva a través de la cual el artista es influenciado y conducido por estas culturas. En una de las entrevistas citadas anteriormente sostenía:

The thing is that, when I go to these kind of ritualistic practices I don't go consciously thinking "Ok I'm going to see this and I'm going to learn that." I go with a much more open mind and later on the things I experienced get processed in me and later they get expressed in my art (...) When I go, I never know what I'm looking for nor do I know what is going to influence me. I become very involved with the experience and I let it take over (...) But, I don't know how this is all going to be expressed in my work until later.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bill Kelley Jr. “Interview with José Bedia in Los Angeles, CA”. 2001. Disponible en: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=30/>.



Figura 21. José Bedia, *Las cosas que me arrastran* (1995, fotografía de la instalación) de la serie “Mi esencialismo” (1996).

La idea del desplazamiento viene evidenciada en las dos canoas,¹⁰⁶ colocadas por el artista. Una se encuentra transportando objetos y materiales pertenecientes a la cultura africana, y la otra de los indígenas americanos, como elementos que arrastran a la enorme figura ilustrada pictóricamente en el fondo de la pieza. Con el rostro fraccionado en dos –como el dios romano Jano, divinidad dual que representa simbólicamente el principio y el final, los pasos y las transformaciones; o el águila bifronte mesoamericana, con dos cabezas que le permiten una doble visión del mundo– semeja la imagen del artista y el creyente, y cuáles son los aspectos que los arrastran, entrelazados dentro de su fundamento artístico y espiritual. Es una obra con una heterogeneidad de signos en la cual cada uno de sus elementos, sobre todo los de tipo matérico, son esenciales para su discernimiento.

¹⁰⁶ La palabra canoa tiene su origen en la lengua de los indios taínos, que designaba a una embarcación ligera, manufacturada de madera, y empleaban como transporte marítimo.

Este trabajo con lo objetual contribuye a hacer real las conexiones con lo ancestral, pues con su presentación tangible y concreta el propio artista les otorga una capacidad religiosa dentro de la propia ritualidad desplegada en dicha instalación. Como sucede con las ofrendas o los materiales adosados a la *nganga*, aquí tienen la intención de mostrar cuáles son los trazos en cuestiones culturales y espirituales que conforman la propia identidad del artista. Pero también manifiesta una relación íntima y directa con dichos objetos que ciertamente señala los indicios de una mitología personal.

Las amarras de las embarcaciones lo tiran por algunos puntos del cuerpo, como “chakras”, los mismos en los cuales son rayados los neófitos en el Palo Monte; o el lugar donde es perforada la piel de los indios Lakota en la ceremonia de la Danza del Sol. Por tanto, la figura pintada expresa esa dualidad en forma bicéfala, como dos perfiles que se miran y conforman una flecha trunca que apunta hacia abajo.

Es una atadura a su propia experiencia, a todo lo que transporta en sus trayectos y desde la cual construye un imaginario acerca de una identidad compleja, filtrada por la coexistencia de dos tradiciones culturales que influyen en el artista, lo cual refuerza esa condición de lo híbrido. También puede pensarse que esa representación del cuerpo del artista (en la enorme figura de fondo) se convierte en otro de los espacios intersticiales desde donde es posible la integración de estas culturas. Hay una dualidad precisamente en esas herencias dobles de nuestro lugar de origen y los distintos espacios hacia los cuales nos desplazamos, sugerente de la multiplicidad que llevamos a cuestas, ya sea identitaria, cultural o religiosa. El componente espiritual evidenciado se combina aquí con una relación auténtica establecida con espacios periféricos, donde su apropiación se convierte en una capacidad crítica dentro de un contexto global y occidental que subvalora su aporte.

En la dinámica artística de José Bedía destaca una conciencia de lo multicultural que le da la posibilidad de generar vínculos para resignificar su propia realidad a través de formas expresivas novedosas, sustentado igualmente por el trayecto del artista hacia estos lugares de tradición. “Es un artista occidental y no occidental a un tiempo. Participa de una cultura que es simultáneamente central y periférica. Halla en los resortes de la magia y del pensamiento pre-lógico las herramientas que le

permiten explicar un presente caótico”.¹⁰⁷ La experiencia transcultural inversa que propone en su quehacer constituye, por tanto, una manera de restituir las evocaciones simbólicas de cada cultura a las que se aproxima.

Los desplazamientos de su contexto original, primero en su estancia en México y posteriormente hacia Estados Unidos, lo convierten en un sujeto diaspórico. Su obra se encontró influenciada por la travesía por estos lugares, al entrar en contacto con la memoria colectiva y diversos elementos relacionados con el mito de las culturas ancestrales habitadas allí, que le permitió un proceso de negociación, y donde estableció vínculos y relaciones tanto simbólicas como espirituales. Respecto a esto, la diáspora pasó a convertirse igualmente en ese espacio intersticial desde el cual resultaba posible engarzar una reflexión sobre la hibridez, que no solo forma parte de su propia identidad, sino también una característica esencial del individuo latinoamericano y caribeño.

¹⁰⁷ Andrés Isaac Santana. “Bedia: el lucero guardián”, en *Nosotros los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), Murcia, 2007, p. 588.

Capítulo 3. Exploraciones identitarias en Leandro Soto: a propósito de la muestra “Crónicas visuales” (2018)

3.1 Leandro Soto: transdisciplinariedad artística y cuestionamiento al relato historicista

Natural de la provincia cubana de Cienfuegos, Leandro Soto constituye uno de los más importantes artistas cubanos de la última década del siglo XX, con un trabajo que se ha ido sedimentando y transformando en el decursar del tiempo, a través de sus prácticas e incursiones experimentales en el método creativo.

Graduado en el año 1967 en la Escuela Provincial de Arte de Cienfuegos, concluyó sus estudios de nivel medio en la Escuela Nacional de Arte de La Habana (ENA), en 1972, momento en el cual comenzó sus trabajos con la performance como medio de expresión. A esto se le debe sumar su confluencia, dentro de la ENA, con otras disciplinas como ballet, teatro, danza contemporánea y música, lo cual le proporcionó una relación directa con otras formas creativas. Posteriormente, al regresar a su urbe natal, logra realizar su primera exposición personal, titulada «La historia del hombre contada por sus casas y sus cosas», que tuvo lugar en la Galería de Arte de Cienfuegos. En el año 1980, decide establecerse en La Habana, específicamente en el barrio del Vedado, bajo la tutela de Feliciano Menocal y Villalón, personaje significativo en la época por su mecenazgo artístico a intelectuales y artistas.¹⁰⁸

Precisamente en este contexto Leandro Soto encontró una fuente para varios de sus trabajos, esencialmente por las conexiones con la historia de Cuba, pues allí se percató de elementos no conocidos por él acerca del pasado de su país. Por esos años se desempeñaba como escenógrafo teatral, práctica que lo relacionó mucho más con el trabajo performático que caracteriza parte de su obra. Entre 1977 y 1979, el artista cubano había desplegado sus performances en espacios públicos y calles de la ciudad de Cienfuegos, habiendo sido la más importante de estas *Ancestros* (1979), que

¹⁰⁸ La familia de Feliciano Menocal compartía raíces con la aristocracia francesa del siglo XVI. Su madre, llamada Chana Menocal, fue objeto de inspiración de la estatua del Alma Mater, colocada en la cima de la escalinata de la Universidad de La Habana, que fue realizada por el escultor checo radicado en la capital, Mario Joshep Korbel. Cfr. Mario Cremata Ferrán. “Dos rostros, dos estatuas habaneras”, en *Opus Habana*, no. 54, 2014. Disponible en: <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/4031-mario-cremata-ferran.html>.

resaltó “las diversas fuentes ancestrales del artista en su dimensión caribeña”.¹⁰⁹ Los elementos que incorporaba de la propia cultura popular y la cotidianidad anunciaban el rescate de una identidad híbrida y compleja donde coexistían referentes religiosos africanos, aborígenes y españoles. De esta forma se producía un contrapunteo con el tabú sobre la religión en el contexto cubano de esa época, que proponía una homogeneidad identitaria bajo los preceptos del Estado socialista y su concepción del “hombre nuevo” ateo.

En este ámbito se desarrolló el trabajo artístico de Soto, quien propuso un acto liberador, de ruptura frente a la normalización cultural, social y política que se imponía a través de la institucionalidad. Con *Ancestros* hizo confluír aspectos espectaculares del teatro y su propio acervo plástico, con la improvisación y la inmediatez característica de la performance. Este constituyó uno de sus primeros abordajes de la cosmovisión mítica de la religión cubana de origen africano, que marcó una tendencia en parte de su obra posterior en México y Estados Unidos, donde estableció un diálogo con el mito y la ritualidad de culturas originarias como forma de reflexionar sobre la identidad.

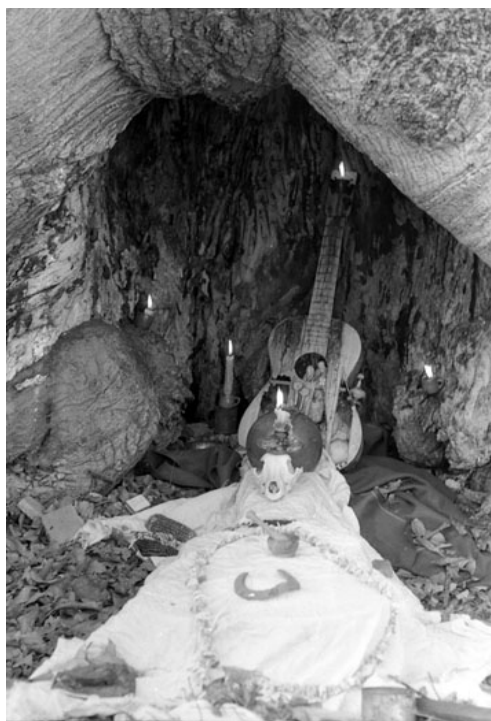
En este sentido, la propuesta del artista tenía su basamento en una idea integracionista. La instalación, realizada al pie de una Ceiba, en el monte, donde generalmente tienen lugar los rituales de Santería, estuvo acompañada de diversos objetos tanto religiosos como cotidianos, con la intención de semejar una ofrenda. Y estos componentes matéricos, que eran resignificados dentro de la instalación, arrojaban luces también sobre cómo era percibida la religión en el contexto histórico cubano de ese momento

Por otro lado, en su dimensión performática, esta obra también constituyó un espacio en el cual desplegó la posibilidad de experimentar con las imágenes y el emplazamiento gestual llevado a cabo en la *performance*, donde tuvo un rol esencial el contacto o la reacción de los transeúntes con lo presentado. En *Ancestros*, el artista, de manera consciente, intentaba profundizar en su propia identidad, de ahí

¹⁰⁹ Marelys Valencia. “Performatividad y plástica: El cruzamiento artístico en la obra de Leandro Soto durante la década ‘contaminada’ de los 80 en Cuba”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 49, no. 2, 2016, p. 71.

su trabajo con una mitología viva, con la cual entra en contacto, en pos de hacer referencia a una dimensión histórica, cósmica, espiritual e identitaria, materializada en la importancia de la presencia africana en el contexto cubano.

Para Soto, proponer la lectura de esta obra a través del mito y la religiosidad resultaba determinante, sobre todo por el desciframiento de un plano oculto en la narración que realiza. No caben dudas de la multiplicidad de significaciones a la que expone el mito, pero frente a este sistema semántico de gran complejidad, se asiste a un punto de partida que da lugar a la introducción de otro nivel de sentido y así sucesivamente.



Figuras 1 y 2. Leandro Soto, detalles de la performance *Ancestros* (1979).

En el año 1981, tuvo lugar la celebración de *Volumen I*, en la Galería de Arte San Rafael, en el barrio de Centro Habana. Este evento, que marcó el punto de partida de una nueva generación con nuevas inquietudes artísticas, sociales y políticas, estaba compuesto por 11 integrantes.¹¹⁰ Este grupo –que tuvo como tendencia

¹¹⁰ Además de Leandro se encontraban José Bedia (1959), Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), José Manuel Fors (1956), Flavio Garcandía (1954), Israel León Viera (1957), Rogelio López Marín

trabajar, exponer y compartir propuestas ideoestéticas de forma colectiva, aspecto que distinguió el arte de la década de los 80– se decantaba por el trabajo con la instalación y la tridimensionalidad, así como por la asimilación de otros componentes que desbordaban y ampliaban los límites culturales de lo hasta entonces entendido como “lo cubano” en las artes plásticas del país. Se trataba de proponer una plataforma conceptual, de auto-referencia, que contrastaba con un pasado artístico de los años 70, enfocado en enaltecer la épica revolucionaria y la identidad nacional.

En este momento, Soto daba muestras de una particularidad creativa en sus obras, a las cuales incorporaba fotografía, textos y diversos objetos. Cabe destacar que sus experiencias dentro de la esfera teatral, sobre todo con sus trabajos escenográficos para la compañía Teatro Buendía, dirigida por la destacada dramaturga cubana Flora Lauten, tributaron significativamente en su labor plástica. Este hecho trajo aparejado el surgimiento de elementos expresivos aportados por la performance, que ya se estaban manifestando en el contexto internacional con gran intensidad. Razones por las cuales la crítica artística cubana lo señala “como el iniciador de las acciones plásticas y performances dentro de las artes plásticas contemporáneas en Cuba”.¹¹¹

Justamente en 1984, Soto expone en la Galería de la Casa de la Cultura de Plaza una de sus series más emblemáticas: “Retablo familiar”. Apoyado en la instalación, que incluía fotografía, luces, texto escrito y pintura, proponía una revisitación a la memoria, uno de los tópicos de su interés. Las imágenes familiares empleadas como documento histórico mostraban la posibilidad de un discurso alternativo a la retórica ideológica y visual de la Revolución, al reevaluar la propia historia con la inserción de elementos cotidianos.

(Gory) (1953), Gustavo Pérez Monzón (1956), Ricardo Rodríguez Brey (1955), Tomás Sánchez Requeiro (1948) y Rubén Torres Llorca (1957).

¹¹¹ Olga María Rodríguez Bolufé. *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 92.



Figura 3. Leandro Soto, *La familia revolucionaria* (1984), de la serie “Retablo familiar”.

En esta y otras obras de dicha serie, Leandro Soto se encaminaba a resaltar el desmontaje de una percepción identitaria cultural producida desde los cimientos políticos estatales de la Revolución cubana. Por tanto, esto apuntaba una mirada subjetiva hacia la identidad vista desde la experiencia, que si bien contrastaba desde el punto de vista visual con *Ancestros*,¹¹² sí confrontaba al sujeto con el proceso de construcción de la historia y la memoria colectiva.

Así, los héroes de su familia presentados –su padre y tío, quienes participaron en la lucha armada del periodo revolucionario en la década de los años 50 y en las movilizaciones militares de los 60, y su madre, partícipe de las Milicias Nacionales Revolucionarias– formaron parte de su estrategia de trabajo con el imaginario de la épica revolucionaria y sus mártires:

En *Retablo familiar*, el sujeto individual, anónimo, aquel que protagonizara todos los sacrificios exigidos en nombre de la épica revolucionaria, entra en diálogo con el desgastado paradigma revolucionario de los 80. Mientras el discurso extra-

¹¹² Cabe destacar aquí, en relación con esta obra, que en la subversión de ese discurso manejado por la épica revolucionaria cubana, presenta nexos con *Ancestros* en esa intención de trastocar la intención narrativa visual de la Revolución. Por un lado, se invisibilizaba la influencia del componente africano dentro de la conformación identitaria de la sociedad cubana; por otro, en la mirada a la historia se buscaba desvirtuar ideologías que demandaban nuevas exégesis a las ya anquilosadas reflexiones partidas del imaginario revolucionario sustentado en Cuba.

diegético se afanaba en atribuirle al pasado heroico una continuidad en el presente, de forma que ambos conformaran una razón legitimadora *per se* de la ideología del Estado revolucionario, el discurso artístico de Soto buscó desvirtuar esa ideología.¹¹³

A la llegada de la Segunda Bienal de la Habana, Leandro Soto presentaba con una obra un tanto alejada de la mirada hacia el pasado distante, y más vinculada de manera estrecha con una especie de diario personal, a manera de acumulación de impresiones. Ejemplo de esto son sus series “El libro del recipiente de la soledad” y “Las ideas no producen crisis, las crisis producen ideas”, que incluían dibujos de caricaturas, a las cuales intercalaba sentencias doctrinales. En el año 1987 realizó una exposición personal en la Galería Ángel Romero de Madrid y en la Galería de la Casa de las Cultura Cubana en Praga, así como en la Cuatrienal de Diseño Escénico de esta misma ciudad europea, además de participar en el concurso *Iberoamérica en Tren*, que estuvo auspiciado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, momento en el cual ya comenzaban sus primeros desplazamientos migratorios.

Todo este trayecto artístico y su vínculo con diversas disciplinas sedimentaron en Leandro Soto una actividad creativa extensa, evidenciada en sus incursiones en la performance, su trabajo con la instalación, la plástica y la fotografía, a la que se integran las experiencias de su labor escenográfica. Estos elementos fueron articulándose orgánicamente para definir una actividad creativa aglutinadora. Sin embargo, un tanto desilusionado con las políticas culturales que se llevaban a cabo en Cuba, se dirigió hacia México.¹¹⁴

3.2 México y el descubrimiento de una cosmogonía americana

Precisamente en el año 1988, Leandro Soto llega a México invitado por la socióloga y pedagoga polaca Irena Majchrzark, a través del gobierno del Estado mexicano de Tabasco, para que colaborara como asesor en la educación artística de los infantes

¹¹³ Marelys Valencia. *Op. cit.*, p. 82.

¹¹⁴ “De Palo pa’ Rumba, entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borland, en *Afro-Hispanic Review*, vol. 26, no. 1, 2007, p. 167.

indígenas de esa región. Al igual que Soto, varios artistas cubanos habían llegado a este país, aunque repartidos en varias zonas del mismo;¹¹⁵ en el caso de Leandro, su estancia radicó en Tamulté de las Sabanas, localidad próxima a Chiapas y Yucatán, y fue allí que se produjo su convivencia con comunidades descendientes de olmecas y mayas. Esta confluencia con una cosmovisión distinta, que trastocaba una formación artística dentro de un contexto cultural regido por una educación marxista de corte eurocéntrico, hizo surgir un vínculo más estrecho con la antropología y la etnografía, al ponerse en contacto con una mitología viva. A partir de esto, el artista retomó el mito como eje de su proceso creativo, en relación con su condición diaspórica, sobre todo por el diálogo con el mismo en un espacio diferente al de su origen.

En la región tabasqueña de Tamulté de las Sabanas, el artista empleó un claro vínculo con su labor en el ámbito teatral, en la experiencia artística propiciada a los escolares que, según las condiciones culturales de la zona, no solo potenciaba las artes plásticas como medio expresivo, sino también la danza, la música y el trabajo con máscaras. A pesar de la convergencia de todas estas expresiones artísticas, fue la pintura la de mayor interés dentro de la comunidad. Este hecho lo llevó a la fundación de un taller de creación, en el cual proponía asumir la pintura como un elemento nuevo, una suerte de pretexto para fomentar valores que no se encontraban dentro de las prácticas culturales tradicionales de ese territorio, pero que, al ser asumidas, se convertirían en parte de esta. Esencialmente le animó la intención de transformar el acervo visual que se creaba en depositario de “todas las narrativas ancestrales que se pasaban oralmente de los mayores a los niños llenas de conocimiento formativo”.¹¹⁶

En este taller Leandro Soto impartió cursos entre los años de 1988 y 1992, de los cuales incluso se realizaron exposiciones, fruto del propio aprendizaje y la libertad como principio rector para la formación de individuos tanto en los niveles de arte en general, como en la propia vida cotidiana. Resultados que fueron mostrados en la

¹¹⁵ De hecho, en el año 1986 llegaron, pero a la Ciudad de México, Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso.

¹¹⁶ “Leandro Soto comenta sobre las culturas del mundo, la cubanidad y su exposición en La Habana”, en *Cuban Art News*, La Habana, 11 de abril del 2018. Disponible en: <https://cubanartnews.org/es/2018/04/11/leandro-soto-comenta-sobre-las-culturas-del-mundo-la-cubanidad-y-su-exposicion-en-la-habana/>

Fundación Siglo XXI, en el Estado de México, así como en el Museo de Arte Carrillo Gil, de la Ciudad de México. Por tanto, imbuido en toda esta actividad comunitaria, se introdujo en un rol pedagógico y de activador cultural dentro de su carrera, y evidenció una perspectiva generalizada que observaba hacia una colectividad:

(...) el ser humano tiene derecho a una educación universalista la cual tome como referencia primera el entorno cotidiano, que el arte es una tarea dirigida al ente humano como ser que se crea en la acción, antes que la producción de objetos, la libertad de guiar desde el interés individual sin imposiciones rompiendo con las dualidades y yendo más allá del arte mismo y de las convenciones maestro-alumno.¹¹⁷

Aceptado como parte de comunidades compuestas por mayas-choles y mayas-chontales, fue imbuido de su pensamiento mítico-religioso y convertido en *Ixmen*, chamán de la tierra, el viento, el agua y el ensueño.¹¹⁸ Mediante su relación con los patrones mitológicos de esta comunidad, comprendió cuáles eran las relaciones fundamentales entre los seres humanos con otros seres y el propio Cosmos. Esta conversión del artista cubano en *Ixmen* o *X'men*, es la nomenclatura que en lengua maya se le otorga al sabio, brujo o médico curandero de un lugar; pero también es una especie de sacerdote en los rituales del *Ujanli-kol*, encargado de bendecir los campos antes de su plantación. Además, en su equivalencia al chamán en otras religiones –personaje que posee determinados conocimientos y poderes sobrenaturales provenientes de su capacidad de comunicarse con los espíritus en un estado de trance–, se les considera personas especiales intermediarias entre los hombres y los dioses. Poseen capacidad curativa debido a su pensamiento innato que parte de las enseñanzas del universo. Y esto fue interpretado por el artista cubano, a través de la fundación del taller El Tesoro, en Tabasco, como un hecho artístico y educativo a la vez.

¹¹⁷ Leandro Soto, Palabras al Catálogo de la Exposición Plástica Colectiva “Tamulté de las Sabanas”, en Tabasco, citado por Olga María Rodríguez Bolufé. *Op. cit.*, p. 97.

¹¹⁸ Olga María Rodríguez Bolufé. “Itinerarios de artistas cubanos en México. Pensar la ciudadanía desde otro lugar”, *Artes y política de identidad*, vol. 13, 2015, p. 159.

Lo significativo de esta iniciación en Leandro Soto es que integró su manera de mirar hacia la tradición y sus vivencias con la propia cosmovisión de esta comunidad, en la cual el mito y la ritualidad formaban parte de la cotidianidad. El mito supone un acto de iniciación, que le permite al hombre participar de lo cósmico. A partir de esta iniciación Leandro Soto pasó a formar parte de la identidad colectiva de la comunidad. Esto significa que “está en el hecho de participar de la verdad revelada por los mitos (...) se adopta un universo simbólico, un acervo de imágenes a través de cuyo prisma se mirarán y se significarán las experiencias de la vida. Creer en la verdad de los mitos supone también aceptar el pacto social y sus reglamentos, sus maneras de vivir la vida diaria.”¹¹⁹

Como chamán, pasaba a desligarse de las impurezas corporales, viaje desafiante que finalmente lo unía a los dones de la propia naturaleza. Por tanto, el estrecho trabajo comunitario y el estudio de su cultura milenaria contribuyeron de manera efectiva a redefinir sus consideraciones acerca de la significación y función del arte:

(...) he entendido cuál puede ser el sentido del arte en la sociedad. O he encontrado un sentido para mí. (...) Mis amigos choles me enseñaron que “uno hace como la naturaleza” y no tiene que cuestionar la acción ni el resultado (...) En esta cultura el tema son las fuerzas cósmicas, el drama es un drama cósmico, no un drama del hombre; el hombre es un elemento más, igual que un árbol, un jaguar, una planta de maíz, un venado; todos somos movidos por fuerzas que nos trascienden. De manera que el arte no es individual, el arte no lo hace un hombre... Nadie se lo puede apropiar, pertenece a la tradición, al mito comunitario, a la forma en que esa cultura ha elaborado su contacto con el cosmos.¹²⁰

A partir de la interrelación con el acervo histórico de esta comunidad, Leandro Soto desarrolló un proceso artístico y creativo estrechamente vinculado con una tradición diferente a la suya. Para esta comunidad tabasqueña, el elemento mítico constituía parte de la vida colectiva de la sociedad, entendido también como una

¹¹⁹ Julio Amador Bech. *Op. cit.*, p. 94.

¹²⁰ Testimonio de Leandro Soto, citado por Olga María Rodríguez Bolufé. “Itinerarios de artistas cubanos en México. Pensar la ciudadanía desde otro lugar”, p. 159.

forma de expresión y un pensamiento que tiene su lógica individual, igualmente en sus paralelismos como sistema organizado con creencias y ritos religiosos, cuya coherencia y múltiples articulaciones resultan necesarias comprender.

Para los mayas-chontales,¹²¹ existe una relación intrínseca entre su concepción del mundo y la acción y el entorno humano. Según su mitología cosmogónica, estructuran el espacio de la siguiente manera: el ser humano, el inframundo y las deidades, además de otros seres sobrenaturales que se encuentran vinculados con el orden de la sociedad.¹²² Su universo es concebido en tres niveles a partir de una dimensión vertical: en el medio se encuentra su territorio, la tierra, los ríos y el mar; debajo está el mundo subterráneo o el inframundo, habitado por seres como los chontales, pero diferentes en los hábitos culinarios y regidos por una dimensión temporal distinta; y arriba se halla el cielo, que cubre, como una media esfera, el plano de los hombres verdaderos y por el cual transitan el sol por el día y la luna y estrellas en la noche. Además, una dimensión horizontal está dada por los confines de la tierra: norte, sur, este y oeste.¹²³

La lengua chontal o *yoko`taan*¹²⁴ pertenece a la familia maya totonaca, que se emparenta con diversas variantes dialectales –“el de Tapotzingo, en el área de Nacajuca; el dialecto de Benito Juárez; y el de Tamulté de las Sabanas, el cual constituye la forma más divergente y es representativo de las variantes del área del Usumancita norte”–¹²⁵ y lexicales que se hablan en comunidades de Chiapas y algunas localidades de Macuspana, del propio Tabasco. Según investigaciones realizadas por el Instituto Nacional Indigenista (INI) –ahora Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CNPI)– y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), la mayor parte de estas poblaciones indígenas dominaban tanto el *yoko`taan* como el español.

¹²¹ Igualmente conocidos como *yoko yinikob* o *ixikob* (de *yoko*: verdadero; *yinik*: hombre, o *ixik*: mujer; y *ob*: plural o que expresa pluralidad); es decir, hombres verdaderos o mujeres verdaderas.

¹²² Marcos A. Vásquez Dávila y Enrique Hipólito-Hernández. “La cosmovisión de los chontales de Tabasco: Notas preliminares”, en *América indígena*, vol. 54, nos. 1-2, 1994, p. 149.

¹²³ *Ibidem*, p. 150.

¹²⁴ Una de las casi 30 lenguas diferentes que componen la familia lingüística maya.

¹²⁵ José Manuel Flores López. *Chontales de Tabasco. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, p. 21.

A comienzos del siglo XX esta lengua constituía el único medio lingüístico para la comunicación, pero en los años 40, al introducirse la escuela con maestros mestizos, los jóvenes fueron castellanizados, obligación que incluso prohibía el empleo de su idioma.¹²⁶ Esta “prohibición” de la lengua originaria de los chontales se traduce en un sesgo colonial. El hecho de que la educación, en función del progreso, suprimiera sus variantes dialectales, constituye una manera también de desarraigar la identidad cultural de dicha comunidad. Perfectamente se puede hablar aquí de un proceso colonizador por parte del Estado en el espacio de la comunicación, que trae aparejado igualmente una imposición de políticas de poder –que incluso partían de la diferencia racial– alusivas a atribuir conductas y posiciones jerárquicas.

Esta “colonialidad del saber” –retomando nuevamente a Quijano–, que tiene como base fundamental una estructura social desigual, contribuye a la creación de un distanciamiento en prácticas socio-históricas ligadas al lenguaje, con el objetivo de crear un proceso de homogenización que, por supuesto, genera una influencia en la identidad. La lengua constituye un marcador de identidad cultural, de eso no hay dudas, que favorece la transmisión de conocimientos y una relación intrínseca con el contexto de origen. Permite a los individuos identificarse como miembros de ese espacio y a la vez marcar las diferencias con otros grupos culturales. Incluso, se hace extensivo a un sistema de valores y creencias, lo cuales se encuentran atravesados y definidos por este fenómeno. No obstante, esta educación bilingüe y bicultural contribuyó a estrechar mucho más la relación que estableció Leandro Soto con los integrantes de esta comunidad chontal de Tabasco y su ritualidad.

Los mayas-choles, en su concepción de carácter inclusivo, ubican al hombre como parte de la Naturaleza y dentro de su entorno, a partir del cual construyen su propia identidad respecto al complejo de alteridades naturales, sociales y culturales a su alrededor. Según diversas investigaciones mayistas, resulta interesante además la manera en que los choles se relacionan con el medio

¹²⁶ *Ibidem*, p. 23.

natural, la cual se destaca por encima de las disímiles transformaciones culturales y sociales, que considera a la tierra como una entidad viva, no solo fuente de sustento vital, sino también territorio.¹²⁷

Así pues, la narrativa chol maneja como una de sus concepciones la relación de un “nosotros” como colectividad ante la dimensión natural, humana, social, religiosa e ideológica, que define la vida. Esa colectividad existe a partir de una “comunidad mítica” que comparte un imaginario y proporciona sentido a los hechos y fenómenos que forman parte de la cotidianidad. Por tanto, su identidad, o la de un individuo o grupo, no se entiende a partir de rasgos distintivos o términos de lo propio, sino de un fenómeno estrechamente relacional con el mundo de la naturaleza y las divinidades.¹²⁸ Este aspecto en relación con la noción de identidad constituyó un elemento esencial que Leandro Soto comprendió de la comunidad en la cual se encontraba, en una clara correlación con varias de las intencionalidades esbozadas en parte de su obra en el contexto cubano, como se demostraba en su performance *Ancestros*. En relación con esto no deja de lado la potencialidad del mito como activador de una memoria colectiva que le dio la posibilidad de concebir un discurso artístico distinto, desde donde era posible construir relatos acerca de esa identidad. Por tanto, se convertía en un espacio propicio para descubrir los sustratos simbólicos contenidos en esta tradición, partiendo también de su propia experiencia.

En el año 1989 Leandro Soto expuso en la Casa de la Amistad Cuba-Yucatán-Mérida “Otros rostros, otros gestos; rostros indígenas de Tabasco”, momento en el cual ya resultaba manifiesto el cambio formal experimentado en el trabajo del artista. Ya en 1991, su trabajo, derivado de ese cosmos cargado de elementos míticos, formó parte de la exposición “Quince artistas cubanos”, que tuvo lugar en el Circuito de Cultura Ninart, Centro de Cultura de Ciudad de México, su primer contacto con la galerista y promotora de arte contemporáneo Nina Menocal. Esta relación le permitió participar en el ámbito artístico mexicano con varias

¹²⁷ José Alejos García y Nancy Elizabeth Martínez Sánchez. *Ch'oles. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006, p. 43.

¹²⁸ *Ibidem.* p. 44.

colaboraciones en exposiciones colectivas. Luego tuvo su muestra personal, en este mismo espacio, titulada “Leandro Soto o las resonancias de la selva”.

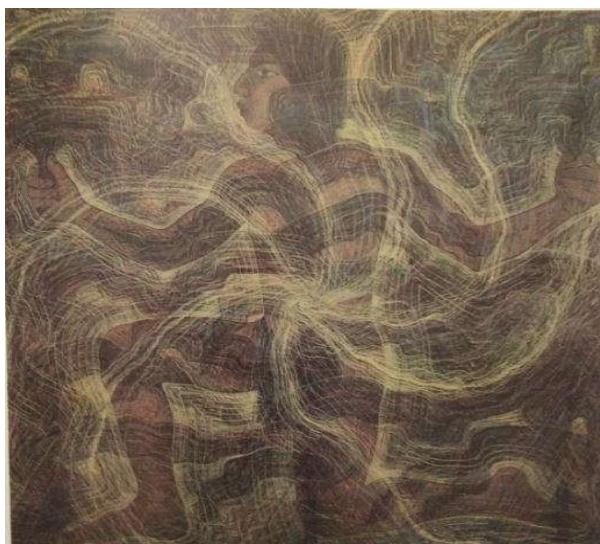


Figura 4. Leandro Soto, *Nahual o Joven planta de maíz* (1991).

Su propuesta se decantó por una obra vinculada estrechamente con la cosmogonía y mitología indígenas, donde cabría mencionar *El mundo de los antiguos*, *Nahual o Joven planta de maíz* (1991). Esta última, mediante la representación de una figura masculina dispuesta en el centro del cuadro, quien parece estar recibiendo fuerzas ancestrales a través de esa profusión de líneas coloridas que llenan el espacio pictórico, Soto plasmaba la importancia de lo natural o el cultivo (en este caso el maíz) como símbolo espiritual dentro de la cosmovisión indígena. Esa acentuación del color proporcionaba una intención estética que lograba manifestar la espiritualidad de la cual el propio artista se estaba nutriendo.

La crítica e historiadora de arte mexicana, Raquel Tibol, refirió lo siguiente en sus palabras al catálogo de esta exposición:

Leandro Soto se convenció de que las formas plásticas no sólo pueden sino que deben cargar con todo tipo de impurezas, ser depositarias de una memoria colectiva no racionalizada, resumir y reinventar los mitos de todos los tiempos y todas las latitudes, superponer en la bidimensionalidad capas y capas de testimonios culturales y ritmos corporales (...) con ritmo pictórico-dibujístico, revelador de una ansiosa voracidad visual, ha hecho miles y miles de trazos para

formar tramas vivas, palpitantes, que no esconden del todo ni descubren íntegramente contornos de seres y objetos que proceden de muchas tradiciones que el pintor cubano combina y mezcla para darles un nuevo valor de universalidad.¹²⁹

En este momento Tibol supo vislumbrar la influencia de su estancia en el contexto mexicano en la propuesta del artista cubano, que a la postre supuso un punto de giro en su trabajo posterior. Sus obras se convertían en artefactos simbólicos pletóricos de significado, cuyo objetivo radica en ofrecerle al espectador una comprensión del mundo que se muestra, atravesado y nutrido por sus propias experiencias de vida.¹³⁰

En relación con esto, resulta interesante establecer un paralelismo aquí con la propuesta que hace Tanya M. Weimer en su libro *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*, quien indaga en la terminología de diáspora en el caso cubano, estableciendo igualmente un nexo geográfico y cultural entre Cuba, México y Estados Unidos. Weimer se vale de la teoría del tercer espacio como forma de pensar una diáspora cubana más allá del destino final: Estados Unidos, específicamente la ciudad de Miami. Entonces, según la autora el contexto mexicano constituyó, para muchos artistas e intelectuales cubanos salidos de la Isla, un espacio “otro” desde el cual erigir una narrativa capaz de conectar La Habana y Miami –ambos epicentros desde los que se establecía mayormente el desplazamiento migratorio. Esta comprensión de México como un “tercer espacio” contribuía a descentrar una mirada binaria en cuestiones diaspóricas (sobre todo el eje Cuba-Estados Unidos), que implicaba

¹²⁹ Raquel Tibol. “Vorágine y voracidad en Leandro Soto”, catálogo de la exposición “Leandro Soto o las resonancias de la selva”, 15 de febrero de 1992. Disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/158785/voragine-y-voracidad-en-leandro-soto>>

¹³⁰ Olga María Rodríguez Bolufé. “El Caribe como epicentro de relaciones: una alternativa para repensar la Historia del Arte desde Nuestra América. Los casos de Cuba y México”, en *Memorias del XV Congreso Anual “El devenir histórico y contemporáneo del Caribe”*, AMEC, Instituto Mora, UAM, UNAM, Instituto Veracruzano de Cultura, INAH, México, 2008 p. 292.

transitar más allá en la capacidad de entender el flujo migratorio cubano, sobre todo a finales de los años 80 y principios de los 90.¹³¹

Ahora bien, esta idea planteada por Weimer toca de soslayo la experiencia de Soto –y también de José Bedia– en el contexto mexicano, sobre todo por la transformación de su obra aquí. Se convirtió en un lugar que reconfiguró su producción cultural y en un centro desde el cual fue posible generar un discurso distinto, con una carga ideológica y mitológica alejada de la que manifestaba en Cuba. Por eso en el desarrollo de esta investigación se ha insistido en la importancia de ese *locus* de enunciación. A pesar de la sugestiva propuesta de la autora, se considera que esa “tercera-espacialidad” en la cual precisamente se integra Leandro Soto radica mayormente en el proceso de negociación que estableció entre sus tradiciones propias y la mitología indígena para reflexionar sobre la hibridez de la identidad.

Como sujeto de la diáspora, sin perder de vista la influencia del espacio en sí como parte de lo vivido, enfatiza un discurso artístico que, más allá de enfocarse en lo geográfico, se acerca a las prácticas tradicionales y ancestrales de una cosmovisión distinta a la suya, en la que supo poner en tensión imaginarios dominantes y discursos hegemónicos sobre las culturas originarias con las cuales dialogó. Precisamente ahí radica una de las estrategias fundamentales del artista. En su acercamiento pictórico hacia estos arquetipos míticos indígenas, se decanta por la expresión de un simbolismo que propone un pensamiento no estrictamente racional o conceptual, sino que permita observar al mundo desde una mirada que no es la occidental.

Al año siguiente, en 1993, llega “Transnacionales”, expuesta en Ninart, que constituyó otro diálogo con la cosmovisión mítica y ancestral del ámbito americano. En esta ocasión Leandro Soto, como realizara en varios trabajos anteriores (como “Retablo familiar”), integra a sus obras imágenes y textos, esta vez del destacado poeta y narrador de la Mayor de las Antillas, Pablo Armando

¹³¹ Tania M. Weimer. *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*, New York, Peter Lang Publishing, 2008.

Fernández. De este modo se constataba, por tanto, una mayor lucidez desde el punto de vista conceptual y experiencial, resultado de su convivencia en Tabasco: “Mucho más que telas pintadas, estas obras evidencian una visión filosófica integradora, donde se dan cita lo pensado con lo imprevisto, lo mágico con lo racional, la representación con la sugerencia”.¹³²

Los talleres impartidos por Leandro Soto en Tamulté de las Sabanas, en esa condición de educador, crearon una relación efectiva con la comunidad. Estos aspectos lo hicieron formar parte de ese espíritu de colectividad que se profesaba en la población; como lo señalaba el artista Raoul Deal, quien colaborara con Soto en el propio contexto mexicano –en el año 1992 con la exposición “La Esperanza del Loro Verde”–, y en una exposición en Estados Unidos:

Many of the communities were monolingual, and Spanish was not spoken. Furthermore, some of the native languages did not even have alphabets. Soto's role in all of this was to use visual art to give community members a non-verbal way to begin to communicate ideas about their culture. The ultimate goal was to give workshop participants tools for cultural transformation.¹³³

El artista cubano promovió una enseñanza creativa que les permitía a los integrantes de la comunidad reactivar su pasado –no como rescate, sino como estímulo– y la propia memoria colectiva a través de la pintura. Incluso, fungió como paradigma fundamental para la creación del Grupo de Arte Joven de Tocoal, igualmente un taller creado por artistas tabasqueños que, siguiendo los modelos de enseñanza de Leandro Soto, se enfocaban en ayudar a los adolescentes en la integración de sus culturas mayas-chontales a su propio concepto universal de cultura.¹³⁴ En esta intención educativa de Leandro Soto también se iba produciendo a la vez una hibridez pero bajo procesos de “negociación”, alejado de

¹³² Grisel Pujalá. “Transracionales”, catálogo de la exposición en Galería Nina Menocal (Ninart), noviembre de 1993, citado por Olga María Rodríguez Bolufé. *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*, p. 104.

¹³³ Raoul Deal. “The Grupo de Arte Joven de Tocoal”, Private archives of Raoul Deal, en *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org>.

¹³⁴ Raoul Deal. *Op. cit.*

entender la integración de las tradiciones culturales de dicha comunidad como complemento a una instrucción de prosapia occidental. Por tanto, lo que se produjo fue una articulación dialéctica de preceptos compartidos. En respuesta a la interrogante sobre cómo lograba un acoplamiento con un universo diferente al suyo, el artista refería lo siguiente:

En mi trabajo lo importante es la integración de esta diversidad y el trabajar con descripciones de la realidad autóctonas de los contextos en los que he vivido y sigo viviendo. El eurocentrismo dejó de interesarme como modelo a seguir, aunque respeto sus formas expresivas como lo hago de cualquier cultura del mundo. Las temáticas religiosas en mi hacer artístico responden a una investigación vivencial en la conciencia que las genera, el arte como vía de entendimiento, de comunicación transpersonal.¹³⁵

Este afán educativo se manifestó en dos direcciones: en su iniciación ceremonial y posteriormente en la propia transformación de su trabajo –como se evidenció en sus exposiciones siguientes–, al redireccionar su interés por plasmar el vínculo con una mitología cosmogónica como expresión de una identidad cultural. A raíz de todo esto, su inserción en este espacio le aportó un vínculo con lo mítico que lo condujo a privilegiar una obra donde proponía paralelismos entre elementos de su propia cultura de origen y la indígena, pensados en un contexto distinto. Este hecho lo situaba en un espacio intersticial desde el cual arrojaba luces sobre la hibridez identitaria que caracterizaba al sujeto latinoamericano y caribeño. Por tanto, de esta manera acopló sus experiencias y subjetividades con las tradiciones religiosas cubanas de origen africano desde resortes míticos análogos.

3.3 Estados Unidos dentro del itinerario antropológico y mítico del artista

Luego de su trayecto en México, en el año 1994, Leandro Soto decidió radicarse en Estados Unidos. Aquí dialogó nuevamente con la cultura indígena, representada a través de obras, que expresaban leyendas y relatos tradicionales

¹³⁵ Entrevista personal a Leandro Soto realizada por el autor vía correo electrónico. 12 de agosto de 2020.

del espacio mexicano, escuchados por él en su trayecto por Tabasco. Parte de la crítica señalaba el examen de Soto de estas creencias americanas, catalogándolo de antropólogo por su cabal interrelación y documentación de un *ethos* indígena. Aspecto que se vinculaba de manera equilibrada con su estilo artístico.¹³⁶ En su arribo inicial al espacio norteamericano en estos años, Leandro Soto mantuvo no solo una labor artística que ratificaba los aspectos esenciales de esa conexión conceptual con lo mítico, sino también con su vocación de educador, ambos rasgos altamente significativos para su carrera profesional, los cuales se fueron sedimentando durante su vivencia en México.

En el año 1997, inauguró su muestra personal en la Big Orbit Gallery (Búfalo, Nueva York), titulada “A glance over the garden”. Leandro abordaba el mito como diálogo profundo sobre la condición humana, y su significación en las costumbres, valores y creencias del individuo. En este momento su acercamiento fue hacia las religiones cubanas de origen africano,¹³⁷ elemento que ya había tratado en parte de su quehacer artístico en su espacio de origen, evidenciado en la performance *Ancestros* (1979). Ahora bien, en esta serie el artista se inspiró en conversaciones con una pareja de cubanos recién llegados hacia Búfalo y practicantes de la Santería acerca de la nieve que cubría cada jardín de la ciudad estadounidense.¹³⁸

El interés de Leandro Soto radicó en observar cómo sus prácticas y creencias se habían transformado y desafiado por el nuevo contexto en el cual se encontraban insertos. Este es un hecho que resulta interesante, pues a la vez que esta práctica religiosa se hallaba filtrada por un espacio cultural y social distinto, que conlleva su readecuación en el mismo, el abordaje del artista hacia este acervo mítico

¹³⁶ Giulio Blanc. “Review on Leandro Soto”, en *Art Nexus*, no. 60, 1994, p. 108.

¹³⁷ Religiones de corte sincrético, que tienen como variantes al Palo Monte y la Regla de Ocha, traídas desde África en la época colonial, asumidas y transformadas en Cuba a través del proceso transcultural por el que transitaron, principalmente preservadas por los esclavos. Por un lado, las deidades de la Santería, comúnmente llamadas *orishas*, se combinaron y asociaron con imágenes de santos de la iglesia católica, aunque hay objetos que participan del ritual, pero no evidenciaron una vinculación sincrética estricta, a pesar de sus adecuaciones a los cultos originarios. Por otro lado, en el Palo Monte, al no haber representaciones de imágenes físicas de cuerpos humanos, funcionan como un culto de estirpe más animista vinculado estrechamente con elementos del medio natural. Sin embargo, la mayoría de las referencias simbólicas realizadas por Leandro dentro de su obra apuntan específicamente a la Santería.

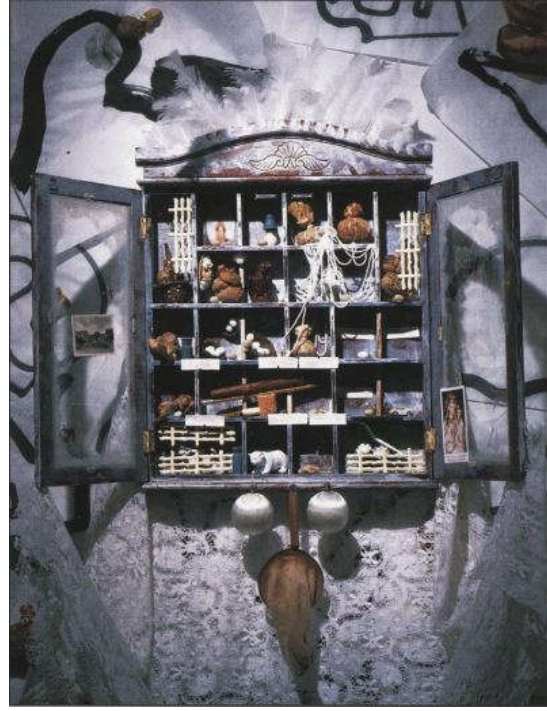
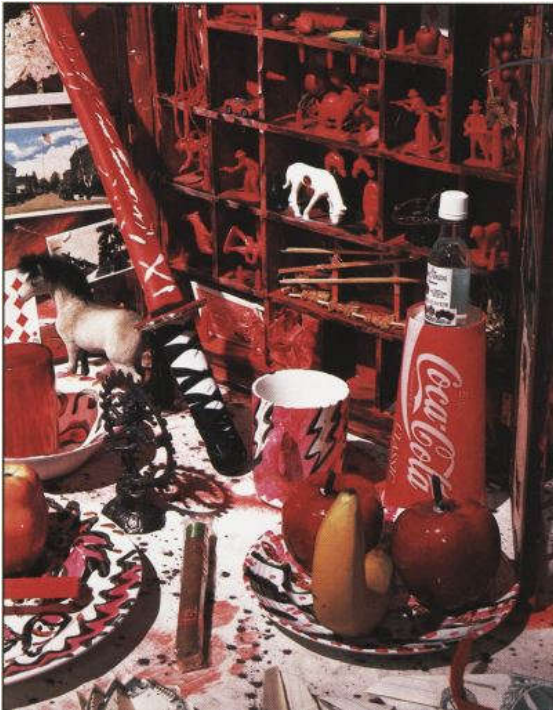
¹³⁸ Andrea O’Reilly Herrera. *Cuban Artists across the Diaspora: Setting the Tent against the House*, University of Texas Press, 2011, p. 70.

proveniente de su propio contexto de origen también se va transformando. Constituye una evidencia de esa hibridez dentro de su obra que lo lleva a un proceso de negociación entre ese contexto diferente y dichas tradiciones religiosas. El desplazamiento espacial propiciado por la diáspora afirma no solo un deslizamiento de contenidos y significaciones en el plano ritual, sino también una convergencia que alude a esa identidad múltiple.

El conocimiento adquirido durante su estancia en Tabasco le permitió ampliar su visión acerca de lo ancestral, que lo acercó a un tipo de conocimiento de “lo sagrado”, imbricado con sus postulados artísticos. Leandro Soto recreó instalaciones que hacían alusión directa a elementos integrales que eran requeridos para la práctica religiosa, así como al mundo natural de los *orishas*.¹³⁹ Dentro de esta gran exposición, caracterizada por el despliegue instalativo de altares a deidades yorubas y objetos de diversa índole, cada capa o nivel de representación poseía un significado; no obstante, estos significados variaban según el conocimiento o *background* que tuviera la audiencia.

La relevancia de esta muestra radicó en ese puente creado por Soto para acercarse al patrimonio cultural occidental a través de la experiencia africana. En este sentido, las instalaciones (en las que representa a los *orishas* más importantes, como Shangó, Obbatalá, Oggún) se convierten en piezas artístico-religiosas independientes, con una lógica interna. La elaboración de estos altares detentó tanto un espacio mítico como sagrado. La estructura representada por el artista también señaló la importancia de la ritualidad como otra capa comunicativa dentro de las obras, teniendo en cuenta su despliegue en un espacio distinto, como el galerístico.

¹³⁹ Estas deidades son consideradas emisarios de Olodumare, el Dios omnipotente de la Santería, que es el supremo creador de todo lo existente. Gobiernan las fuerzas de la naturaleza y los asuntos de la humanidad. Así pues, son reconocidos mediante sus diferentes números y colores. En los ritos, cada uno ostenta una comida favorita, así como otros elementos que les gusta recibir en forma de ofrendas y regalos, que son realizadas por sus seguidores según la forma en la cual dispone la tradición, para que así reconozcan sus ofrendas y dispensen su ayuda.



Figuras 5 y 6. Leandro Soto, *Shangó y Obbatalá en la nieve*, detalles de la instalación en “A glance over the garden” (1997).

Así mismo, empleó para cada deidad sus colores específicos (por ejemplo, Obbatalá es asociada a la pureza, de ahí el nexa con el blanco; y Shangó, el viril y arrojado guerrero es vinculado con el rojo), que funcionaron como identificadores cromáticos y expresión de una lógica interna o representación de ciertas cualidades. Cada propuesta hace referencia a ciertos mitos o precisamente describen características de las deidades representadas y su relación con el resto de los elementos en la instalación. Igualmente, resulta significativa la disposición de los objetos utilizados, que van desde lo propiamente cultural o religioso a lo popular o cotidiano, creando así una comunión entre ambos rubros. Por tanto, la densidad objetual ubicada alrededor de algunos soportes pictóricos dispuestos en dichas instalaciones demuestra una estética visual que parece catalizar relaciones posibles entre sus sustratos de pertenencia (arte, religiosidad e identidad) y el nuevo contexto.

Igualmente, se percibe una intención de dejar entrever conexiones y la subversión, mediante lo artístico, de soportes referentes al mundo globalizado (el vaso de Coca-Cola, por ejemplo). Leandro Soto se apropia de este hecho para apuntar cómo la multiculturalidad parece penetrar en los entresijos de la globalidad característica de este espacio hegemónico. Entonces se negocia, pero de manera crítica, haciendo notar el florecimiento de esas convivencias.

Los objetos empleados por el artista obtienen una nueva significación una vez dispuestos en estas instalaciones. Esta condición simbólica adquirida no solo involucra el nuevo sentido que le otorga Soto, sino que dicha recontextualización genera disímiles lecturas e interpretaciones en el espectador, quien también forma parte de ese entorno en el cual es reconfigurado el objeto.

Podríamos decir que se convierte en un mediador y punto de unión de una memoria colectiva, que puede ser compartida entre artista y espectador, y donde coinciden interpretaciones. Y en esa capacidad de asociación evidenciada pareciera generarse una dualidad entre lo que entraña este objeto dentro de la obra, así como fuera de ella. Para Leandro Soto, emplear objetos de la cotidianidad implica insertarlos en un universo material capaz de concebir nuevas historias y rememoraciones. Operan como activadores de elementos ancestrales relacionados con las tradiciones rituales y religiosas con las que se encuentra dialogando. El enfoque anacrónico, en este caso, y a diferencia de Bedia, vendría a evidenciar cómo esa superposición intertextual de capas temporales sustenta la importancia de la recuperación de los valores humanos que aportan estas culturas. Es una forma más de reflexionar la apuesta artística de Leandro Soto, permeada por cómo deben ser comprendidas en la contemporaneidad dichas tradiciones ancestrales.

Por otro lado, al tomar como punto de partida estos aspectos, comprendió su significación como mediaciones o manifestaciones de lo sagrado que permite la comunicación en un plano que se encuentra más allá de la propia realidad mostrada en las piezas. De ahí su capacidad de implicar una experiencia religiosa:

In this sense, the archetypal situations or iconographic depictions are coming from the new processes, reconstructed to the measure of a contemporary artist or viewer from an individual perspective born in a different context. (...) Leandro, an artist devoted to Santería, has, in his emotional, intellectual and creative work, both suffered from and enjoyed the process of adaptation and renovation. These are the same processes which have shaped Cuba and its most important non-Catholic religion. Mirroring the other, the artist has assimilated everything from the vantage point of the legitimate heir of a culture integrative itself, both materially and spiritually.

Leandro's metaphor is much more than artistic. His work reveals Cuban cultural and psychological conditions, our methods of constructing human values, our past and present, our exile and reinvention of the world in a way which extends to anyone living in a foreign context. The Orishas are but a pretext. They are a pre-text written in the collective memory.¹⁴⁰

Para el artista cubano, recrear aspectos de la ritualidad y cosmovisión de las religiones cubanas de origen africano constituye relacionar desde la visualidad los esenciales vínculos míticos y espirituales de sus manifestaciones artísticas, que funcionan como actos de aprendizaje y comunicación. Por supuesto, este proceso desplegado en un contexto diferente entraña nuevos significados, que le otorgan a su obra una especie de mutabilidad. A partir de esta precisa exposición el artista evidencia un cambio en su labor creativa, donde las representaciones de elementos o temas de estas religiones se hacen mucho más patentes frente a la temática indígena manifestada en el contexto de México. En este desplazamiento interviene una experiencia de vida que va más allá del espacio galerístico o expositivo, esencial a la hora de establecer una relación generada a un nivel espiritual y subjetivo.

El primer contacto de Soto con las religiones cubanas de origen africano, específicamente la Santería –según cuenta el artista en una entrevista que se le

¹⁴⁰ Tony Morales. "A glance over the garden", catálogo de la exposición "Leandro Soto: A Glance over the Garden", 20 de septiembre–25 de octubre de 1997, Big Orbit Gallery, Buffalo, New York, pp. 5-6.

realizara en 2007– fue en su periodo de adolescencia, en una visita a un *babalawo*,¹⁴¹ quien le refirió que los muertos y los santos requerían su cabeza.¹⁴² Posteriormente, con 18 años de edad, consultó el Tablero de Ifá,¹⁴³ en el cual descubrió que había nacido con el “santo hecho”, razón por la que no necesitaba una ceremonia para consagrarse. Para el artista, todo esto constituyó un fenómeno de gran influencia en su labor creativa, como él mismo refiere en la entrevista citada:

This explained incidents of my childhood where I could “see” and “hear”, abilities that today play a role in my work as an artist. I was also told by the Tablero de Ifá that my destiny was to “create bridges among the worlds” which is something that I continue to do in my art. Isn't this the condition of Cuban culture where everything becomes integrated? The American Indians call this condition “the rainbow's warrior”.¹⁴⁴

Este testimonio de Soto destaca la importancia que tuvo dentro de su obra el diálogo entre la cosmovisión indígena y la africana. Pues aboga por concebir un relato que tiende a crear puentes y conexiones entre culturas. Consecuentemente con todo lo apuntado, la obra del artista cubano ha establecido una compleja integración de fuentes creativas, manifestada en sus exploraciones fuera del contexto de origen, y supone una reedición de una identidad cultural que se vuelve híbrida, partiendo de un «yo» creador desde un contexto cultural específico.

A pesar de que la entrevista realizada por la investigadora Isabel Álvarez Borlands arroja luces sobre aspectos interesantes de la relación de Soto con la cultura

¹⁴¹ Es el título que dentro de la religión yoruba designa a los sacerdotes iniciados en los misterios de Orula, el *orisha* de la adivinación. Son los depositarios del conocimiento encerrado en las escrituras sagradas de Ifá, complejo sistema de leyes en el cual se encuentra inserto el destino de los seres humanos y los patrones que lo gobiernan. Asimismo, son los encargados de entregar los *orishas* guerreros, el primer paso para la consagración dentro de la Santería.

¹⁴² “De Palo pa’ Rumba”, entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borlands, 2007, p. 171.

¹⁴³ Sistema de adivinación utilizado por los *babalawos*, quienes conocen de memoria los signos de Ifá, contenedores del mensaje de Olodumare.

¹⁴⁴ “De Palo pa’ Rumba”, entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borlands, 2007, p. 171.

africana, específicamente en Cuba, y con la cual nos apoyamos en la investigación para trazar momentos de creación en relación con este tema, no profundiza en la significación que tuvo en él retomar estos aspectos dentro del contexto estadounidense, por ejemplo. Por supuesto, es una entrevista que tiene la finalidad determinada de detectar influencias evidenciadas en muchas de sus obras. Este hecho nos llevó a establecer una comunicación con el artista sobre cuáles eran los aspectos que lo llevaban a retomar estas temáticas dentro de su trabajo, precisamente la confluencia de diversos sustratos culturales. Leandro señalaba al respecto:

Me ha interesado mucho el tema religioso en mi hacer artístico como las religiones africanas presentes en Cuba, el budismo zen, las escuelas de yoga de la India, el sufismo, el chamanismo indígena del continente americano en el norte y en el sur, y el Advaita Vedanta de la India. Desde el punto de vista etnológico y antropológico no puedes entender una religión si no la practicas y convives con quienes la mantienen viva. Hay que ver la realidad desde la visión del mundo que ellas sustentan.

La participación en los rituales autóctonos es fundamental, así como en las ceremonias conectadas a la naturaleza. Para mí no hay separación ni dualidad entre la práctica religiosa y la obra artística, y más cuando la expresión en la obra es interdisciplinaria e intercultural. Hacer arte es la religión de un artista, y es mi práctica constante. Pero para llegar a producir una obra transpersonal hay que trabajar sobre sí mismo, limpiando las interferencias que lo impiden y siendo sumamente despierto a lo nuevo, al presente. “Mi camino”, como se me dijo en una lectura del tablero de Ifá, es el arte. Lo que la lectura no especificó cuál arte era o cuál expresión en particular. Esto me abrió las puertas a todo tipo de arte en sus formas y contenidos.¹⁴⁵

Sin embargo, también cabría preguntarse cómo supo acercarse a estos sistemas cosmogónicos portadores de una mitología viva, pero en un espacio geocultural

¹⁴⁵ Entrevista personal a Leandro Soto realizada por el autor vía correo electrónico. 12 de agosto de 2020.

distinto. Y justamente aquí reside, por una parte, la construcción de un imaginario que se hace patente en una recontextualización de esos mitos y rituales con los cuales dialoga; no obstante, ¿puede entenderse como una reescritura de los mismos?

El artista entendió a la religión en sí como su hipotexto fundamental, con el cual establecería paralelismos para proponer una obra, su hipertexto –entendiéndola como la interpretación realizada por él–, que permitiera establecer conexiones con los recursos míticos con los cuales trabaja, y así representar su visión desde un espacio diferente y desde la actualidad. Su finalidad: cuestionar los imaginarios impuestos por el contexto hegemónico, que marginaliza la posibilidad de encontrar códigos compartidos entre culturas y tradiciones distintas.

Con la exposición “De Palo pa’ Rumba: de lo sagrado a lo profano”, en el año 2001, presentada en la zona de Mérida (Yucatán, México), conjugó elementos de la ritualidad sagrada de la religión de Palo Monte con la rumba, en pos de situar al espectador frente a un trabajo artístico diverso. En un claro rejuego de palabras, como alude el título de esta muestra, se dispuso a abrir la reflexión acerca de problemáticas que no solo se encuentran a nivel social y cultural en Cuba, sino también en la comunidad cubana en exilio. Similar a lo que realizara en “A glance over the garden”, retoma su labor con las deidades yorubas para establecer un nexo con una cosmovisión particular donde se integra lo espiritual y lo conceptual:

“That was the reason that Orishas –Santería deities– of movement, travel and displacement were present at that show: Elegua (the god responsible for opening new paths), Babalu-Aye (deity of the homeless, of healing, and displacement), and, of course, Yemaya (goddess of the ocean, dreams, motherhood, and creativity). All are archetypes, very similar to the old Roman and Greek gods and goddesses”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ “De Palo pa’ Rumba”, entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borlands, 2007, p. 169.

En estas palabras resulta significativo destacar cómo el artista gesta analogías arquetípicas entre las deidades y procesos míticos de la antigüedad occidental para explicar la africana. Pareciera que se asiste una vez más a la noción de colonialidad del saber, donde las rutas de pensamiento hegemónico se convierten en paradigmas de conocimiento desde el cual resulta posible la comprensión.

Si bien puede ser una mirada tentadora en este sentido, que de cierta manera evidencie la incapacidad del sujeto colonial caribeño de desprenderse de esos rezagos coloniales, considero que la apuesta del artista pasa por equiparar dos tradiciones en un mismo lugar y no desde jerarquizaciones o desigualdades. Esta posibilidad profundiza en una integración capaz de no silenciar una cosmovisión diferente a la Occidental. Entonces, comprendió los elementos míticos de estas religiones no como una mera fabulación novelesca, sino como una forma intelectualizada mediante la cual es posible asumir interpretaciones para su entendimiento.

Junto con su colega artista norteamericano Raoul Deal, inaugura en 2004 la instalación *Confluencias*, en el Walker's Point Center for the Arts de la ciudad Milwaukee, Wisconsin. Leandro Soto, quien en este periodo se encontraba realizando una residencia artística en el Departamento de Artes interdisciplinarias y performance de la Universidad Estatal de Arizona, ubicada en la ciudad de Phoenix, fue invitado por Deal –también artista residente y conferencista de la Universidad de Wisconsin-Milwaukee– a colaborar en este proyecto compartido.

Ambos creadores dialogaron con la temática de la migración, evidenciado en la transcendencia que poseía en la muestra el agua y los botes. En una entrevista concedida por los artistas a Linda Corbin-Pardee, quien en ese momento fungía como Directora de programas de este centro cultural, arguyeron lo siguiente:

Raoul: Los dos vivimos realidades biculturales. La primera vez que nos encontramos en México, nosotros vivíamos fuera de nuestros países natales. La mayor parte de nuestro dialogo estaba inspirado específicamente en esta condición. Trabajábamos con una tercera cultura, México tiene muchas, en

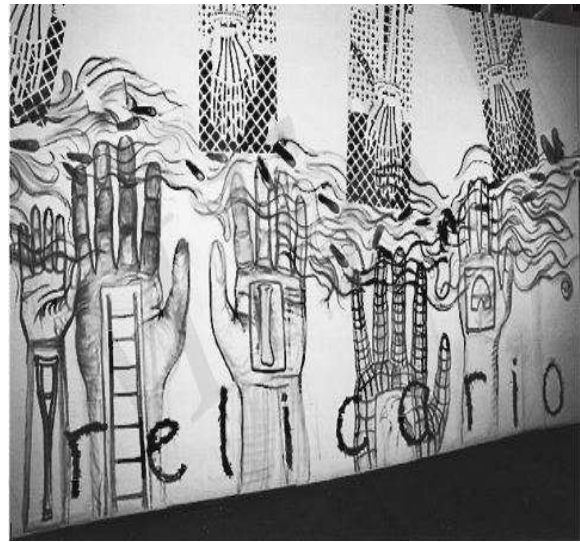
nuestro taller trabajamos en particular con la de Tamulté de las Sabanas. Cómo interactúan las diferentes culturas, es para nosotros posiblemente la discusión central, a través de todos estos años.

Leandro: Fue muy importante para los dos el hecho de que vivíamos desplazados, esto nos dio una visión del contexto que buscábamos y en el que trabajábamos. Al mismo tiempo, estábamos conscientes del desafío de la nueva cultura, y de las nuevas ideas que teníamos para trabajar en ella. No importaba que Raoul viniera del norte y yo del Caribe: nuestra comunicación era extremadamente clara. Discutíamos nuestras diferencias con el contexto mexicano. Estábamos discutiendo cómo asimilábamos la nueva cultura en su propio contexto, o si estábamos en resistencia frente a ella. Todo el tiempo estuvimos consultándonos y compartiendo ideas y observaciones.¹⁴⁷

En este proceso colaborativo y de experiencias diaspóricas y multiculturales que filtran la labor de los artistas, resulta patente igualmente el vínculo con la religiosidad y el mito afrocaribeño a través de la representación del orisha Oggún, tomado –según la interpretación de Soto y Deal– como el santo patrón de los inmigrantes, los exiliados y errantes en la diáspora. Así como el responsable de apertura de los caminos, según los relatos míticos referentes a esta deidad.

Desde los espacios interpretativos privilegiados por la mitología africana se dispone a reflexionar sobre esa condición migratoria. Hasta el momento el quehacer artístico de Soto va trazando un camino más constituido. Se aleja de posibles figuraciones personales, sobre todo porque logra encontrar interconexiones a través de la religión o la ritualidad con la propia identidad y la narrativa de desplazamiento que privilegia la diáspora, aspecto que cimienta la idea de los imaginarios que el artista intenta constituir

¹⁴⁷ “Entrevista a Leandro Soto y Raoul Deal realizada por Linda Corbin-Pardee”, catálogo de la exposición “Confluencias: Leandro Soto y Raoul Deal”, Wisconsin, 2004, en *Documents of 20th – century Latin American and Latino Art*, p. 12. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org>.



Figuras 7 y 8. Leandro Soto y Raoul Deal, Fragmento de la instalación *Confluencias* (2004)

Acerca de esta “confluencia” artística se refiere el investigador y profesor norteamericano Gregory Jay, perteneciente a la Universidad de Wisconsin-Milwaukee:

Por razones personales y filosóficas, Soto y Deal desarrollan su discurso en torno al cruce de fronteras –ya sean artísticas, geográficas, raciales, o conceptuales. Ambos artistas son hijos de la diáspora cultural posmoderna, y cada uno alude a varias tradiciones culturales, sin anclarse en un solo país o en una sola filosofía. (...) Así como los emigrantes aprenden a combinar elementos procedentes de varios lugares para conformar su nueva vida, los artistas mediáticos y diaspóricos reúnen materiales de diversas fuentes para crear una expresión artística que corresponda a sus experiencias. (...) Durante los meses de preparación y los días de la construcción, Deal y Soto se convirtieron en emanaciones de Oggún cruzando fronteras –trabajadores, constructores de puentes, creadores, destructores, forjando significados. A través de su identificación espiritual con cada la gente en diáspora, representaron un arte

empático –o, aventurando un mal juego de palabras, ellos “calzaron zapatos ajenos”.¹⁴⁸

En esta labor creativa los artistas supieron vincular de manera efectiva dos tópicos de vital importancia para cada uno, propósito capaz de demostrar una síntesis de valores. Si para Deal la utilización de hormas de zapatos en forma de río simbolizaba el cruce de fronteras durante viajes realizados voluntariamente o por una circunstancia específica, para Soto existía una fuerza simbólica y espiritual en el despliegue del relato mítico de Oggún y la presencia de la tradición yoruba. Con esto no solo dilucidaba la historicidad de ese mito en el pensamiento religioso de su espacio de origen –teniendo en cuenta que hablamos de una deidad que forma parte de una práctica ritual activa en Cuba–, sino como forma igualmente de comprender a sus contemporáneos. Encontró en este una realidad cultural compleja capaz de abordarse e interpretarse de múltiples maneras, con lo cual se privilegia una nueva lectura, en su caso, a través de su quehacer artístico.

Por esa razón no resulta fortuito que la propuesta de ambos artistas encuentre un cauce renovador a la hora de pensar esa contribución intercultural. Se alude a la complejidad que supone la diáspora y su narrativa de desplazamiento (condición manifiesta en ellos), la cual comprende varias influencias o dependencias que se inscriben en la identidad de cada artista y el mito les revela esa conexión. Lo significativo de este trabajo radica en que cada uno se posiciona desde su lugar de enunciación,¹⁴⁹ donde esa identidad se convierte en un diálogo entre ellos y sus representaciones.

¹⁴⁸ Gregory Jay. “Confluencias/Intersections: Cruzando fronteras con Leandro Soto y Raoul Deal”, catálogo de la exposición “Confluencias: Leandro Soto y Raoul Deal”, Wisconsin, 2004, en *Documents of 20th –century Latin American and Latino Art*, pp. 16-18. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org>.

¹⁴⁹ Como señala Walter Mignolo en “Herencias coloniales y teorías poscoloniales”, en Beatriz Stephan González, *Cultura y Tercer Mundo*, Venezuela, Nueva Sociedad, 1996, pp. 99-136.



Figuras 9 y 10. Leandro Soto y Raoul Deal, Fragmento de la instalación *Confluencias* (2004)

Esta confluencia, estructurada desde la ya mencionada condición diaspórica, pasa también por ese proceso de negociación, que los sitúa en ese espacio intersticial que pone en discusión dialéctica el propio *locus* en el cual producen la obra y las capas de significado a las cuales aluden. Es decir, en el caso de Leandro Soto, vuelve a reflexionar sobre la construcción de lo mítico dentro de un espacio diferente al de su origen. ¿Qué se genera en este desplazamiento? Consideramos subraya un proceso de hibridación para dar cuenta la mutabilidad de elementos culturales particulares como forma de evidenciar la productividad de ese ámbito multicultural desde donde consolida su discurso. Por tanto, esto alude a esa necesidad de pensar más allá de esas subjetividades que se construyen acerca del origen. Lo cual da paso al cuestionamiento de una identidad prefijada.

Si el diálogo con elementos de la religión africana asumidos en un contexto distinto logra generar claves de significación, ese mismo camino es el que sustenta la importancia del espacio intersticial (o “tercer espacio”) como manera de

comprender la heterogeneidad de una identidad agazapada en los límites conflictivos de la contemporaneidad. Pero también ese tercer espacio se convierte en un modo crítico para explorar procesos de transformación y variación identitaria. Y se debe destacar que no se habla solamente del espacio en su sentido físico –aspecto que, por supuesto, tiene en cuenta experiencias concretas dentro del mismo–, sino también existencial en la manera en la cual el artista se concibe e imagina en ese espacio.

En relación con esto, Homi Bhabha suscribía la interrogante acerca de cómo se formaban los sujetos en ese *in between*, donde planteaba como respuesta que la ambivalencia resurgía como un aspecto de reflexión sobre esos mismos procesos de subjetivación alejados de una condición identitaria o de relaciones culturales herméticas.¹⁵⁰ Lo anterior refuerza la idea de que estos sujetos, como sucede con Leandro Soto, se encuentran atravesados por el tránsito propiciado por la diáspora como narrativa. A esto se refiere el artista cubano:

My work has several levels of interpretation depending on who is looking at it. (...). For me (...) the “context” is always more important than the “text”. I need to take this into account because I live as a political and cultural exile, in “displacement”, that is in a double exile (...). Thus I have to communicate according to where I am at the moment and utilize the means that are available to me at that time.¹⁵¹

Esta idea multicultural privilegiada por Soto, quien se apasiona en la combinación de tradiciones, destaca elementos metafóricos que se articulan alrededor de los mitos con los cuales asocia sus obras y su relación con el espacio en el cual se encuentra produciendo las mismas. Igualmente, esto demuestra una coexistencia entre pasado y presente, con lo cual comunica su mensaje al receptor en pos de provocar un efecto, que se incrementa a través de su interpretación.

¹⁵⁰ Homi Bhabha. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁵¹ “De Palo pa’ Rumba”, entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borlands, 2007, p. 174.

Establecido como profesor en la Universidad de Arizona, realiza “Abakuá: The Signs of Power” (2007), exhibición acompañada por pintura y performance; además de las video-instalaciones/performances “Efí Visiting the Desert” (2007) y “Kachireme” (2008), que incluyeron igualmente obras plásticas. El artista cubano integró la temática mitológica africana y la indígena norteamericana a través de la figura del *íreme* abakuá,¹⁵² y las *Hopi Kachina*, muñecas talladas que forman parte de la religión y cosmogonía de las comunidades nativas de la Reserva Hopi en Arizona. Sin embargo, resulta reveladora la razón del artista para realizar esta obra:

I am not initiated as an Abakuá, but I very much like their music and their dances and, above all, the concept that the *íreme* communicates with the community through dance in much the same way as the Kachinas, the Hopi dancers. (...) I did this only after my dad passed away and appeared to me in a dream and requested the same thing. In the dream, he took me to an Abakuá ritual and told me that I had to recover my Cuban heritage. Of course, he was meaning my African heritage; at least that is how I interpreted this dream.¹⁵³



Figura 11. Leandro Soto, vista de la instalación “Efí Visiting the Desert” (2007)

¹⁵² Personaje simbólico que forma una parte indispensable dentro del ritual de la Sociedad Abakuá. Sus orígenes se remontan a Calabar, región ubicada en la parte sudeste de África, hoy República de Nigeria y parte de Camerún. Esta sociedad solo se compone de hombres, quienes visten el traje del *íreme* durante las ceremonias que llevan a cabo.

¹⁵³ “De Palo pa’ Rumba”, entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borlands, 2007, p. 172.

Mediante las similitudes que le otorga a ambas figuras, Leandro Soto introduce el *íreme* en Arizona. En este proceso creativo y performático propone la palabra “Kachireme”, símbolo de integración de dos culturas bajo un mismo carácter. El vínculo lingüístico resulta esencial para pensar cómo se construye ese discurso multicultural e imaginario a partir de la unión de dos tradiciones que quizás se sientan alejadas.

Los indios hopi¹⁵⁴ constituyen uno de los más antiguos pueblos nativos de Norteamérica, establecidos actualmente en una reserva ubicada al norte de Arizona y que ocupa zonas de los condados Navajo y Coconino. Dentro de su cosmovisión, el mundo es estructurado mediante un sistema unitario entre la naturaleza, las fuerzas divinas y el hombre; sin embargo, no solo los animales sino también los fenómenos atmosféricos forman parte de ese poder divino. Por esta razón, tales manifestaciones requieren sacrificios y celebraciones.¹⁵⁵

Las relaciones con las divinidades no se establecen de forma directa, sino a través de mediadores, que garantizan toda la potencialidad del culto. Así pues, las *kachina* cumplen este propósito de puente entre lo terrenal y lo divino. No solo tienen una capacidad curativa desde el punto de vista espiritual, sino también de recomponer el equilibrio entre la tierra y el cielo. Es un ritual que intenta vincular no solo a las divinidades con la comunidad, sino también entre ellas mismas

A partir de todo lo anterior, el artista pone en juego la función de instrumentos de simbología jerárquica, que incluye igualmente sistemas de grafías que hace posible relacionar la importancia de los ancestros (*íremes*) en la instalación propuesta. Esto le permite reinterpretar, en su confluencia con las *kachina*, dos tradiciones mediante un proceso de adaptación, apropiación y transformación de ambas mitologías. Y ahí radica su significativa labor artística: establecer esa diferencia desde la hibridez mediante una metáfora conceptual que se relaciona con esas zonas de la espiritualidad, filtrada por la empatía establecida por el artista en este acercamiento a lo originario y lo mítico. Existe una diferencia

¹⁵⁴ Su nombre original es *Hopituh Shi-un-mu*, cuyo significado es “personas con fines pacíficos”.

¹⁵⁵ Mauricio Vargas Herrera. “Las kachinas en la ritualidad hopi”, en *La Tadeo Dearte*, vol. 3, no. 3, 2017, en prensa. doi: <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1273>.

cosmovisiva entre ambas figuras míticas, pero, en relación con lo que sostiene el investigador y teórico indio Homi Bhabha: “La representación de la diferencia no debe ser leída apresuradamente como el reflejo de rasgos étnicos o culturales ya dados en las tablas fijas de la tradición. La articulación social de la diferencia (...) es una compleja negociación en marcha que busca autorizar los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica”.¹⁵⁶

Esta negociación concibe como posible articular elementos contradictorios, aunque filtrados por un componente espiritual bien marcado, y que habla de una conciencia de caribeñidad o de la hibridez que caracteriza al Caribe. Por tanto, crea estrategias visuales que expresan una disrupción del discurso historicista privilegiado por los espacios hegemónicos o de poder, y en este ejercicio –que trasciende fronteras y temporalidades– propone observar ese pasado propuesto por el mito como futuro, o al menos aprender de este tiempo anterior.

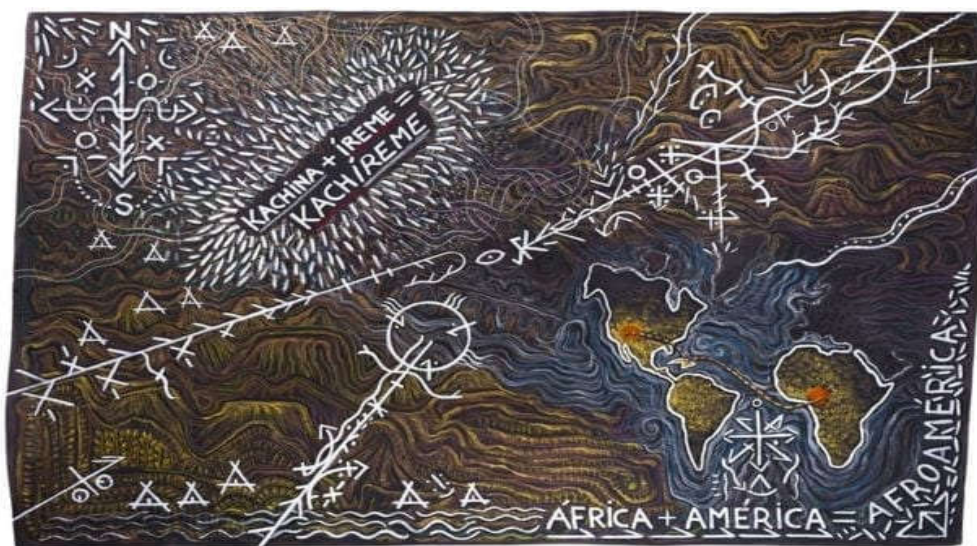


Figura 12. Leandro Soto, de la serie “Kachireme” (2008)

Por otro lado, en “Kachireme”, el símbolo africano es bienvenido en la Arizona de los indios nativos de esta región americana: “When I danced the first time the diablito Abakuá in the Mesa Art Center in Arizona, the Chicanos and the natives of that area asked me why I had danced the Kachina with the rhythm of the

¹⁵⁶ Homi K. Bhabha. *Op. cit.*, p. 46.

tropics. Then and there I had an epiphany, and told myself: ‘How can I profit from this confusion?’”.¹⁵⁷ Al realizar esta acción performática, que se acompaña igualmente de piezas plásticas que aluden a esta integración, Leandro coloca al espectador en una zona de crisis, en una disyuntiva al apropiarse de dos figuras con una importante carga simbólica dentro del entramado ritual y mítico africano e indígena, y a partir de ahí construye el sentido de su obra.

Los trazos dispuestos en color blanco, en relación con la simbología jerárquica del culto abakuá, hace referencia, por un lado, a la importancia de los mismos como reservorio de una identidad y sentido de pertenencia; por otro, a la presentación de la mitología de dicho culto, que se transmite tanto por las historias orales como por la significación de cada uno de los símbolos representados. Entonces esa conexión entre África y América pasa por esas delineaciones, manifestadas como las coordenadas que llevan a cabo la relación multicultural entre ambos continentes. Muestra de una indisoluble unidad desde la cual adquiere una mayor dimensión el mensaje que quiere comunicar el artista.

El trabajo artístico de Leandro se ve filtrado por su experiencia de vida en un contexto como el de Cuba, donde a principios de la Revolución el contacto del individuo con la religión se encontraba opacado por un proyecto moderno de construcción social que acababa desplazándola. Esto estuvo dado por la concepción materialista asumida, que basaba la idea de la religión como forma de alienación por su invención humana. En este sentido expresa el artista:

At the time I was being educated in Cuba, all religious or spiritual activities went underground. Fortunately, I had my own ideas about religion. When I was seventeen years old I began practicing Yoga (underground of course), so, by the time I was twenty years old, I had some mystical experiences: I enjoyed natural ecstasies. I was at that time a secret practitioner of Yoga meditation. (...) In contradiction to my underground Yoga practices, I was being educated in an art school under a Marxist ideology to become the ideal revolutionary, Ché Guevara’s New Man. Fortunately for everybody, Cuban culture is still much more than that. In my hometown of Cienfuegos, there was a magnificent esoteric library that belonged to the Theosophical Society and I used to borrow books

¹⁵⁷ «De Palo pa’ Rumba», entrevista a Leandro Soto realizada por Isabel Álvarez Borlands, 2007, p. 173.

from there. In Cuba, I learned a lot of things that were “not official at all”, for example, how to read Tarot cards. I also attended Santeria rituals and other practices of African origins, and had my astrological chart read.¹⁵⁸

La pluralidad de acervos míticos, prácticas rituales y de creencias con los cuales confluyó el artista favorecieron la configuración de un caudal de experiencias, que destaca las complejidades esbozadas desde la identidad y su hibridez. Los deslizamientos en este sentido se sustentan en cómo es posible desdibujar polaridades antagónicas entre culturas. Y esto se logra a partir de la construcción de una posición identitaria abierta, capaz de desafiar un conocimiento histórico de homogenizaciones culturales que cuestione los estereotipos generados en torno a esta.

El trayecto de Leandro Soto por Estados Unidos significó un punto de giro acerca de su trabajo artístico anterior, que tuvo su génesis a partir de su experiencia en el contexto mexicano de Tabasco. Su trabajo con las cosmovisiones tradicionales de culturas originarias, como la de los Hopi de Arizona, contribuyeron a cimentar ese aspecto mítico privilegiado por el artista. Sin embargo, focaliza su mirada creadora en el universo mítico de las religiones cubanas de origen africano, filtrada por una profunda conexión donde todo contiene un componente conceptual y espiritual.

En este sentido, para el artista los mitos hacen referencias a *realidades* que se encuentran latentes en el entramado social.¹⁵⁹ Leandro Soto logra comprender su función a través de su despliegue en cuanto a ritos y otras actividades significativas. Esto le permite reacomodar un discurso estético y simbólico que entraña un diálogo doble con sus raíces culturales y otros valores o tradiciones.

¹⁵⁸ “*Ibidem*, p. 175.

¹⁵⁹ De hecho, para muchas sociedades tradicionales el mito posee gran importancia, pues es el encargado de dar a conocer las historias primordiales que constituyen a dicha sociedad o pueblo, así como todo lo concerniente a su propia existencia en el mundo. Cfr. Mircea Eliade. *Op. cit.*

3.4 La construcción de un universo: conexiones geoculturales y producción epistemológica en sus indagaciones artísticas. “Crónicas visuales” y la mirada hacia la identidad

El quehacer artístico de Leandro Soto se ha caracterizado no solo por un concepto aglutinador que manifiesta una multiplicidad en su trabajo, donde en cada trayecto realizado por el artista cubano reside su motivación de integrar todas las fuentes creativas a las cuales ha estado expuesto. Residir en la diáspora, fuera de su contexto geográfico y social original, y en ocasiones lingüístico, le otorga la capacidad de asimilar y transformar su obra en pos de hallar novedosas formas expresivas.

En todo este proceso no cesaron sus conexiones artísticas con otros contextos culturales de gran significación para Leandro, entre los que se destacó la India. En el año 2006 había realizado una exposición en la Global Arts Village, ubicada en la ciudad de Nueva Delhi. Su trayecto por esta nación, poseedora de una milenaria tradición religiosa, mítica y espiritual, tuvo influencia en su quehacer artístico, evidenciado en su exposición “Fusión: Viaje a la India” (2006), celebrada en la institución mencionada de la capital hindú.

Aquí Leandro intervenía la materialidad autóctona de la región –evidenciado en sus acciones plásticas sobre los saris, vestidos tradicionales de las mujeres– en la búsqueda, como el propio título de la muestra predica, de una fusión, una simbiosis de valores y narrativas míticas y tradicionales a través de la creación artística. En esta obra alude al *Holi*, festival de primavera celebrado tanto en la India como en comunidades de origen indio del Caribe –evidenciado en Trinidad y Tobago y Barbados, por ejemplo– y Sudamérica; así como al *Diwali* o Fiesta de las luces, en la cual se conmemora, en varias religiones, la victoria del bien sobre el mal y se celebra la entrada del nuevo año hindú. Una vez más dota a sus piezas de un profundo colorido, que le otorga una viveza inusual a las figuras que representa, codificación de ese misticismo particular de su quehacer.



Figuras 13 y 14. Leandro Soto, *Diwali y Holi*, de la serie “Fusión: Viaje a la India” (2006).

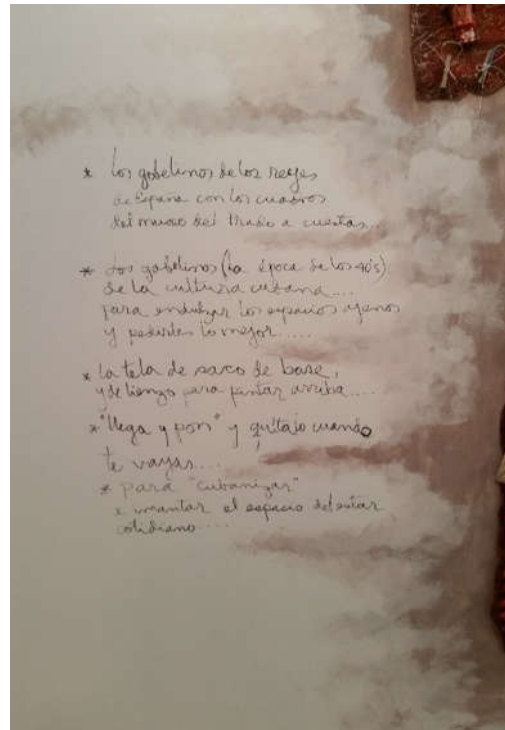
A través de dichas confluencias, con las que construye imaginarios sobre la hibridez en cuestiones de identidad, no solo se convierte en una característica de su poética como artista desde la diáspora, sino también de la propia multiplicidad cultural del Caribe: “I love the Caribbean as it has a rich confluence of multiple cultures, I search deeply in this influence –European, African, Mediterranean, Indian– they are all here in this region”.¹⁶⁰

Como parte del evento “Caribe Negro”, celebrado en el año 2017 en la Universidad del Norte de Colombia, Leandro realizó la exhibición “Gobelinos del Caribe” (2016). En esta ocasión el artista cubano propuso una dinámica sincrética que se apropiaba de códigos de la cultura occidental y hegemónica en pos de su desautomatización y rearticulación en nuevos significados. Es así que compone gobelinos, esos tapices de origen francés y en los cuales se plasmaban –en la tradición hispánica del siglo XVIII– temas costumbristas y paisajísticos, pero añadiéndoles elementos de la mitología y la cultura cubana de origen africano.

¹⁶⁰ “Leandro Soto-spirituality meets art”, en *Osmosis. Artbeat of the Caribbean*. Disponible en: <https://www.osmosiscaribbean.com/>.



Figura 15. Leandro Soto, detalle serie “Gobelinos del Caribe” (2016).



En el discurso artístico que Leandro Soto propone aquí se evidencia una intención subversiva del relato hegemónico. Lo lleva a cabo mediante ese proceso de apropiación, en sentido calibanesco, en el cual reelabora profanamente para producir algo nuevo. Por tanto, presentar sus acervos culturales e instalarlos sobre los gobelinos, asumidos como soportes relacionados con el imaginario y la cultura hegemónica, de cierta forma contribuye a reclamar la importancia de sus tradiciones originarias. Es también una postura decolonial, que desliza diferencias capaces de subrayar ambivalencias desde los propios sustratos culturales hegemónicos.

Con *Recinto de la diosa* (2016) –una de las obras que forma parte de “Crónicas visuales” (2018)– hace patente de manera directa esta alusión a las religiones cubanas de origen africano a través de los diversos símbolos que sitúa dentro de este gobelino, que se convierte en espacio de significación para decodificar su trabajo. De hecho, este interesante aspecto constituye una constante en varias de sus piezas de “Crónicas visuales”, donde la imbricación del trazo pictórico y el escritural contribuye a otorgarle una nueva dimensión a su trabajo.

Otro aspecto de interés manifiesto aquí radica en el empleo de materiales originarios de la cultura caribeña. El soporte fundamental de esta obra, y de las restantes de la

serie, es el saco de yute, que remite a la industria azucarera, actividad económica característica del espacio del Caribe; pero unido con pintura acrílica, fibras sintéticas, barajas, collares, entre otros elementos, parece establecerse un paralelismo con el altar de los orishas. Como sucedía con las instalaciones mencionadas de “A glance over the garden” y los objetos presentados en ellas, el yute es un material vinculado con el uso en trabajos rudos del ámbito cotidiano. O sea, es un material que apela directamente lo no intervenido estéticamente, razón por la cual se potencia su valor textural y simbólico. Aquí es resignificado y dotado de una legitimidad para su inserción dentro del mundo del arte.

Remite a una temporalidad que nos enfrenta a la Historia, con el fin de recrear también un ejercicio de memoria, donde la confluencia entre ese pasado y el presente de la obra permita volver sobre los entresijos en los cuales se ha ido forjando la identidad latinoamericana y caribeña. En esas fragmentaciones históricas, imaginarias, pero también contextuales. Por supuesto, la selección de dichos materiales¹⁶¹ parte de un proceso previo en el cual el artista interpela sus valores en pos de construir ese relato distinto, como gesto reivindicatorio.

¹⁶¹ Cuando se hace referencia aquí a “objetos y materiales extraartísticos”, se tiene en cuenta que el arte contemporáneo, que ha cuestionado varias nociones tradicionales dentro del mismo, como la de autoría, por ejemplo, ha abarcado toda materialidad posible. En este sentido, con el uso de este término –que aún es empleado en el ámbito académico e investigativo–, se hace referencia a objetos y materiales de la cotidianidad que son insertados dentro del espacio de la obra, adquiriendo así una función simbólica que tributa a la producción de significados dentro de la misma. Así mismo, apunta a las características culturales, sociales e históricas que posee. En su interesante libro *El sistema de los objetos* (México, Editorial Siglo XXI, 2003), Jean Braudillard señalaba cómo la producción de objetos –o materiales– no solo establecía la satisfacción de necesidades de consumo del individuo en la sociedad moderna industrial, sino que también respondía a evidenciar los dinamismos, así como valores y principios de una sociedad, que incluso resulta determinante en la conformación de una identidad, más allá de una simple cuestión estética. En relación con esto, se considera que la apuesta del artista cubano Leandro Soto en este empleo de disímiles objetos alusivos a un contexto o sociedad determinada, se dirige a focalizar su mirada en los trazos identitarios contenidos en los mismos. Los colores, la forma, la disposición dentro de la obra y los materiales se adaptan y convierten en signos, dando la posibilidad de reconocer ciertos valores culturales e históricos, que conducen hacia un complejo proceso artístico para reflexionar sobre nuestra propia identidad.



Figura 16. Leandro Soto, *Recinto de la diosa* (2016), de la serie “Gobelinos del Caribe”.

Por tanto, propone el diálogo con el espectador mediante la representación visual de una religión proveniente del continente africano y antaño desplazada, que resulta mutable por su inserción en entornos diversos. También resulta relevante el proceso de realización de la obra, que formó parte de esa itinerancia vivencial del artista, testimonio de una especie de continuidad visual donde su decodificación en nuevos contextos arroja disímiles significados: “La obra está hecha parte en Panamá y parte en México, y terminada en Colombia. En Barranquilla, en el Caribe”.¹⁶² Este carácter de desplazamiento migratorio contribuye a la reescritura de tradiciones, tanto míticas como rituales, pero siempre encontrando un elemento en común: la condición simbólica de los materiales, la cultura, la religión; son ejes que le permiten construir un imaginario visual complejo y múltiple, evidencia de una capacidad crítica dentro de un contexto global. Al respecto refiere la investigadora cubana Grisela Pujalá:

¹⁶² Leandro Soto, “Mi trabajo ha sido ir a los orígenes”, entrevista realizada por Adalys Pérez Suárez, en *Cubarte*, Cuba, 8 de marzo del 2018. Disponible en: <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/leandro-soto-mi-trabajo-ha-sido-ir-los-origenes-por-adalys-perez-suarez/>.

El quehacer artístico de Soto pone de relieve además cómo los artistas contemporáneos cubanos de la diáspora, a pesar de estar desplazados de sus contextos culturales originales, trabajan con sus tradiciones y al mismo tiempo son capaces de crear nuevos significados sincréticos. (...) ha ido creando a través de los años una narrativa híbrida que integra elementos de varias culturas como se puede observar en la muestra de “Gobelinos del Caribe”.¹⁶³

Su constante desplazamiento se convierte en una especie de acumulación de experiencias que tributan a sus estrategias artísticas y permite igualmente comprender dentro de su obra referencias culturales y míticas, que se articulan con la hibridez como parte de una conformación identitaria. En este sentido, muchas de las obras de Leandro Soto dirigen su mirada hacia el contenido mítico y ritual de las tradiciones con las cuales dialoga; ir hacia su origen, con el objetivo de hallar respuestas sobre su presente y el devenir del ser humano. Este aspecto se conjuga igualmente con su intención de hallar sentido a su propia identidad, atravesada por su condición de sujeto de la diáspora.

Antes de la realización de “Crónicas visuales”, objeto central del estudio de este capítulo y epílogo de toda esa integración cultural establecida a lo largo de sus viajes, resultó necesario contextualizar cuáles fueron algunos aspectos importantes de su obra interdisciplinaria, que dan pistas sobre cómo se va construyendo la poética del artista y cómo se insertan sus obras, o parte de las mismas, en las estrategias artísticas de su labor creativa.

Como señaló la crítica e investigadora cubana Grisel Pujalá¹⁶⁴ acerca de este trabajo: “Su obra es un testimonio de este proceso constante, de un flujo intenso que tiene que ver definitivamente con la complejidad de decodificar lo que llamamos cultura

¹⁶³ Grisel Pujalá. “Gobelinos del Caribe, de Leandro Soto”, en *El Heraldo*, Colombia, 15 de octubre del 2017. Disponible en: <https://revistas.elheraldo.co/latitud/gobelinos-del-caribe-de-leandro-soto>

¹⁶⁴ Cabe destacar que la propia investigadora ha sido compañera de vida del artista cubano desde hace muchos años. De ahí que sus apreciaciones y valoraciones críticas en torno a la obra de Soto parte también de una visión personal, sobre todo porque ha participado directamente de todos estos procesos de desplazamientos migratorios. Esa comprensión particular se gesta por su condición de sujeto diáspórico.

caribeña y en particular cultura cubana extendida a nuevas definiciones por la experiencia transnacional”.¹⁶⁵

De hecho, esto constituyó uno de los elementos rectores evidenciados en sus anteriores trayectos migratorios por los contextos de México y Estados Unidos, principalmente donde asumió con más fuerza el trabajo con la religión cubana de origen africano:

El contexto cultural de los Estados Unidos no es homogéneo y puede cambiar radicalmente de un estado a otro. La temática de origen cubano-africana resultó ser la más elocuente tanto para mí como para el espectador, pues el desplazamiento para el mundo anglosajón, el tener que aprender otra lengua con sus comportamientos, otros valores, resonaba con la de los africanos llegados forzados a Cuba durante la esclavitud, teniendo que reeditar sus valores culturales como emigrantes al nuevo paisaje, que en mi caso era a la nieve, terreno de Obbatalá. Tanto las obras artísticas hechas en Massachusetts como en Nueva York tocaban esta temática.

No fue hasta llegar a trabajar en la Universidad de Arizona, como artista interdisciplinario en residencia y profesor, que la temática indígena, integrada con la de origen cubana-africana volvió a resurgir de manera espontánea. En el desierto de Arizona hay muchas tribus indígenas y mis estudiantes locales, muchos de ellos nativos, insistieron mucho en que conociera sus culturas y rituales. Gracias a ellos participé en ceremonias que solamente eran para los nativos. También en una universidad de California fui invitado a dar talleres con temáticas y estéticas indígenas, especialmente después de un viaje a Perú financiado por la institución. Si cambio de contexto cultural, intencionalmente permito que ese cambio se refleje en la temática de las obras, los materiales y las técnicas. En Arizona, en frontera con México, la temática nativa era inminente pues los contenidos y las formas tienen su propio lenguaje.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Grisel Pujalá, “Viajes y exploraciones desde el Caribe”, 2016. Disponible en: <http://www.galerialacacia.com/exposicion-personal-leandro-soto-la-acacia/>.

¹⁶⁶ Entrevista personal a Leandro Soto realizada por el autor vía correo electrónico. 12 de agosto de 2020.

En marzo del año 2018 Leandro Soto llevó su exposición personal “Crónicas visuales” a los predios galerísticos del Museo de Bellas Artes de La Habana. En esta ocasión, regresa sobre la órbita del viaje, una suerte de brevísima historia antropológica sobre su permanencia en México, Estados Unidos, Ecuador, la India y parte del Caribe hispano y anglosajón. Como sujeto de la diáspora logra poner en tensión comunicativa los imaginarios y elementos míticos encontrados en estas culturas, desde una posición intersticial en la cual halla, más que una diferencia, conexiones entre elementos distantes en el complejo panorama geocultural de sus exploraciones. Y esto es un dato no menor, sobre todo porque resultan estrategias desde lo artístico como forma de crear una disrupción, una puesta en crisis del espectador que se adentra en un tipo de conocimiento no regido por la linealidad histórica impuesta por los discursos eurocéntricos. Entonces develar esas discontinuidades estriba en una apropiación y visión de una memoria histórica desde la propia diáspora.

En relación con esto señala la crítico de arte e investigadora cubana Corina Matamoros –quien fuera también la curadora de esta muestra–: “Soto se encamina a las fuentes originarias, a las regiones donde tradiciones vivas se engarzan sólidamente con un ineludible presente, suministrándole concepciones, manufacturas, técnicas, materiales, producciones, objetos y experiencias concretas de vida que alimentan directamente estas crónicas”.¹⁶⁷

A pesar del carácter integrador de la muestra, “Crónicas visuales” mantiene un principio rector de hibridación y de diálogo con el público, a quien le corresponde la tarea de resignificar y decodificar en su interacción con la pieza, así como encontrar relaciones en la simbología dispuesta por el artista. Obras como *El manto de Babalú Ayé* (2001-2018) y *Asclepius, Babalú y el ADN como una serpiente sabia* (2001) hacen patente el vínculo con las religiones afrocaribeñas. La primera de estas piezas el artista la comenzó en un contexto específico y la terminó en otro, y en ese desplazamiento, tanto simbólico como físico, Leandro hace uso de diversos

¹⁶⁷ Corina Matamoros, “Palabras inaugurales. Crónicas visuales de Leandro Soto”, catálogo de la exposición en Museo de Bellas Artes, La Habana, 9 de marzo del 2018, p.2. Disponible en: <http://www.bellasartes.co.cu/exposicion/leandro-soto-chronicas-visuales>.

materiales que conectan cada uno de estos espacios. Aquí la materialidad, más allá de lo físico, proporciona nuevos significados a una pieza que se va haciendo más compleja, en relación con un lenguaje visual igualmente simbólico. Constituye una obra que demuestra una hibridez en la imbricación entre lo pictórico y lo objetual. Por otro lado, una vez más la escritura, como paratexto de la pieza, resulta fundamental para comprenderla, donde incluso da elementos que permiten completar su interpretación.

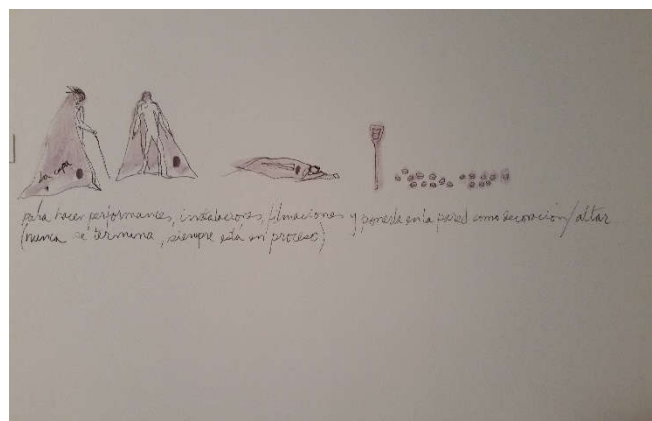


Figura 17. Leandro Soto, *El manto de Babalú Ayé* (2001-2018).

Babalú es el *orisha* asociado a la salud, las enfermedades y el poder curativo, sincretizado en Cuba con San Lázaro. La representación plástica de muletas y bastones dispuestos al derecho y al revés, que son alusivos a este *orisha*, se complementa con collares de santería –de color morado, utilizado igualmente como un identificador cromático del *orisha* en la Regla de Ocha–, así como objetos variados, los cuales logran cimentar esa búsqueda de sentido desarrollada por el artista a través de los elementos rituales evidenciados en sus obras.

Debe recordarse que Leandro no es practicante religioso –como sí sucede, por ejemplo, con la figura de José Bedia–, por lo que el acercamiento y uso de la simbología litúrgica africana se configuran como una forma de expresión artística,

ajena incluso a cualquier afiliación ortodoxa. Sin embargo, el interés por abordar zonas de espiritualidad en su trabajo contribuye igualmente a la comprensión de realidades sociales desde los nuevos horizontes de lectura. Por otro lado, con el empleo del mito como sistema de significaciones le permite proveerse de esos “materiales” de construcción de una identidad social.

Ahora bien, mediante todos estos elementos asociados a la pieza, a manera de exvotos, los cuales son colocados en un saco de yute que funge como soporte –objeto y vestimenta atributos de esta deidad,¹⁶⁸–, el artista establece el diálogo con el espectador. Por tanto, hay un desplazamiento de elementos pertenecientes al entorno religioso hacia la propia obra de arte, lo cual entraña una subversión y puesta en valor de objetos extraartísticos que son representativos de la temática trabajada.

Este mismo discurso se evidencia en *Asclepius, Babalú y el ADN...* (2001), donde el mismo título resulta significativo, pues señala la particularidad curativa de la deidad, esencialmente en su paralelismo con Esculapio o Asclepio, dios de la mitología griega asociado con la medicina y la curación. A través de la representación del bastón, el entrecruzamiento de las serpientes, que rodean todo el borde de la pieza y cuyas cabezas se encuentran en la parte superior de la misma,¹⁶⁹ así como las secuencias del ADN, Leandro integra la tradición occidental (con Asclepio) y la afrocaribeña (con Babalú Ayé), que se basa en un mito y su arquetipo (el de la deidad sanadora de cualquier dolencia). De esta forma crea nuevos significados sincréticos y comparte con el espectador un “tipo de arte que se adentra en tradiciones locales, prácticas religiosas e imaginarios de gran raigambre popular”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Natalia Bolívar, “Costumbres y creencias. Babalú Ayé: una deidad afrocubana de la viruela”, en *Revista Peruana de Epidemiología*, vol. 9, no. 1, 1996, p. 39.

¹⁶⁹ Comúnmente forman parte de la representación de la vara de Asclepio, símbolo utilizado en la actualidad por diversas organizaciones de la salud.

¹⁷⁰ Corina Matamoros. *Op. cit.*, p. 2.

El cuadro está dividido en dos zonas de colores (una verde y la otra marrón) que parecen aludir a contextos diferentes: uno compuesto por rostros verdosos y varios ejemplares de la flora alusiva a la selva del trópico; y por otro la aridez representativa del desierto. Para el artista, constituyen dos zonas que trazan el camino de la sanación, entrelazadas por esa secuencia de ADN que igualmente se representa con una serpiente. Esto nos refuerza la idea de la visión de Soto de la hibridez identitaria, gestada no en la contraposición cultural entre lo africano y lo occidental, sino en ese estratégico proceso de negociación –al cual ya habíamos aludido– que funge como ejemplo de la posibilidad de la articulación de dos tradiciones distintas. Y en esa metaforización logra cuestionar imaginarios del discurso colonial.



Figura 18. Leandro Soto, *Asclepius, Babalú y el ADN como una serpiente sabia* (2001).

Enfocada igualmente en la correspondencia entre la pieza y los valores intrínsecos que aluden a la temática de la religión cubana de origen africano, se encuentra la obra *Obbatalá dibujando al mundo* (2012), en la cual retoma su vocación instalativa al realizar debajo de la pieza una ofrenda a la deidad representada. En esta ocasión propone un aspecto narrativo, al hacer alusión desde el título –de nuevo su pertinencia dentro de la metaforización del artista– a uno de los caminos de este

importante *orisha*.¹⁷¹ Según la mitología yoruba, Obbatalá personifica la creación, la pureza dentro de todo el panteón, de ahí su asociación con el color blanco. También es considerado como creador y padre de todos los seres humanos, por ser descendiente directo de Olodumare. En la parte inferior de la pieza se observan escritos que contribuyen a completar el sentido de la misma. Es por eso que Leandro Soto aquí parece representar la unión de varias formas, como un rompecabezas donde todas las piezas se entrelazan para evidenciar la imagen final. Dentro de estas formas que hacen referencia a lo masculino y lo femenino, se encuentran dibujos y trazos blancos que encierran símbolos de diversas culturas. Por otro lado, esta unión erigida desde lo masculino y femenino da cuenta también de la dualidad genérica en la cual es percibida esta deidad.¹⁷²

Igualmente, Leandro propone un rejuego con la cosmovisión de esta religión, que se completa con la instalación de un pequeño altar con su *agogo* o campana, herramienta ceremonial que es característica en los rituales y ofrendas dedicados a este santo, y que constituye también su representación material en el plano terrenal.¹⁷³ Por tanto, la pieza se convierte en un homenaje a la capacidad creadora y genésica de la deidad. Como las obras anteriores, lo representado sobrepasa los límites del propio cuadro y se expande hacia toda la exposición en general. Este aspecto no solo constituye una forma de diálogo entre las piezas de la muestra, sino también con el espectador

¹⁷¹ Los caminos o *patakies* de un *orisha* constituyen historias o parábolas que forman parte de la enseñanza de la religión yoruba, de la cual provienen las religiones cubanas de origen africano. Generalmente son transmitidos de forma oral. Estos relatos míticos tienen la función no solo de narrar la “creación” de estas deidades y su proceder en un tiempo considerado primigenio, sino también en describir cómo tienen lugar esas irrupciones de lo sagrado (o lo sobrenatural) dentro del mundo y las actividades del hombre.

¹⁷² Según sus caminos, en ocasiones es percibido como el Padre de todos los *orishas*, pero en otros como la Madre, de ahí esa dualidad en relación con el género.

¹⁷³ Dentro de la Santería, se considera que el sonido del *agogo* espanta a la muerte y los espíritus malignos, así como las enfermedades, de la morada en la cual reside el devoto (Ninette Caren Fernández. “El agogo de Obatalá, herramienta del Orisha dueño de todas la cabezas”, en *Ashe*, sitio web de cultura y religión afrocubana. Disponible en: <https://ashepamicuba.com/agogo-de-obatala>.

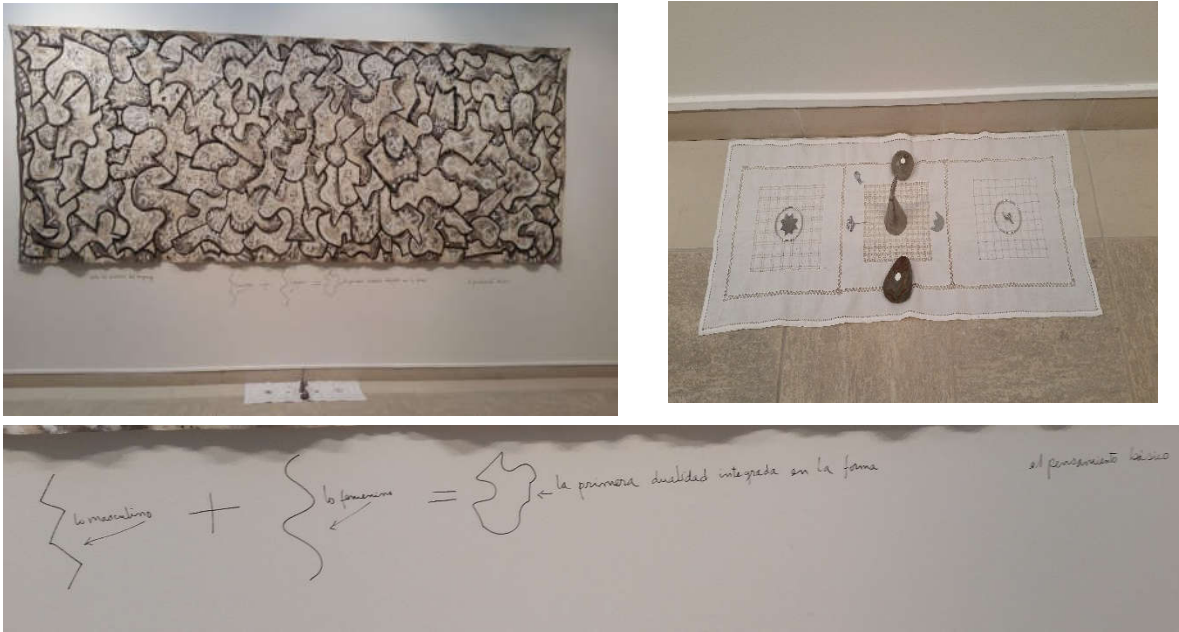


Figura 19. Leandro Soto, *Obbatalá dibujando al mundo* (2012).

Con *La nieve también trae vida* (1998) Leandro se remonta a su periplo por la ciudad de Búfalo, a través de la cual hace referencia a la génesis antes referida de una de sus instalaciones de “A glance over the garden” (1997), titulada *Obbatalá en la nieve*. En paralelismo con parte de la muestra, una vez más se hace patente la fuerza aglutinadora de la visualidad en sus piezas, contenedora de un concepto creativo integrador a través de la experiencia religiosa cubana de origen africano.

En esta vorágine de trazos de colores el artista representa diversidad de rostros y figuras de animales, que parecen condensarse con otros elementos simbólicos. Toda esta pluralidad da a entender la mutabilidad y flexibilidad de la religión y la ritualidad dentro de un contexto nuevo, donde este tipo de prácticas también se va transfigurando. Igualmente puede rastrearse aquí una equivalencia con la propia identidad del sujeto en un nuevo contexto, en la manera en la cual se percibe y configura en ese nuevo espacio. Este desplazamiento alegórico que privilegia Soto en esta obra revela cómo se condicionan las experiencias, pero también cómo ese desplazamiento, desde el punto de vista cultural, permite descubrir discursos distintos a través del arte.



Figura 20. Leandro Soto, *La nieve también trae vida* (1998).

Ahora bien, la correspondencia con el valor intrínseco y simbólico de la materialidad, que se destacaba en líneas anteriores, resulta manifiesto también en *De la tierra y de las aguas* (2017), obra en la cual el artista emplea como soporte telas autóctonas de la tradición de los indígenas otavaleños, en Ecuador, que indudablemente alude a la habilidad textil de esta comunidad ancestral. Por tanto, resignifica el soporte al intervenir con acciones plásticas estos textiles –como hiciera con los saris hindúes– con el propósito de comunicar de forma efectiva con el espectador las tradiciones míticas a las cuales se refiere. Cada tela y color narra un relato, un mito, a través de los cuales Leandro Soto transmite un conocimiento que parece ir acompañado de un poder mágico-religioso.

La representación de figuras totémicas, símbolos incaicos y los trazos alusivos a los Andes en la parte posterior de la obra refieren no solo al contexto ecuatoriano, sino también a la riqueza ancestral de este espacio. Este trabajo con lo elemental, haciendo alusión a una tradición originaria no significa precisamente una insinuación a un momento quizás anterior de las culturas antiguas andinas, sino la importancia de destacar un repositorio cultural aún latente dentro de la diversidad que representa América Latina y el Caribe. Es una mirada a una temporalidad que no es lineal, pues exhibe la esencialidad de arquetipos míticos referenciales también a una universalidad. Por tanto, logra desligarse del mundo ordinario y adentrarse en un mundo transfigurado, que se reproduce de manera distinta en varias de sus obras.



Figura 21. Leandro Soto, *De la tierra y de las aguas* (2017).

En todo este trayecto interdisciplinario, la pintura y el dibujo, así como las instalaciones y la propia escritura, se conjugan para proponer una obra de elevada dimensión integradora, que se evidencia en la interacción de culturas y la pluralidad de elementos empleados. El discurso de Leandro crea una narrativa híbrida que lo hace moverse en el entremedio de la propia cultura y la historia, terreno propicio “para elaborar estrategias de identidad (...) y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento”.¹⁷⁴

Asimismo, focaliza su mirada en la combinación de disímiles universos míticos a través de los cuales construye un imaginario acerca de la identidad cultural caribeña y latinoamericana, pues “la otredad no es una barrera o una diferencia distante. La alteridad es un síntoma de la presencia del otro como ente cercano, para garantizar la posibilidad de entendimiento”.¹⁷⁵ Es así que confluyen símbolos de las religiones cubanas de origen africano y la cosmovisión de comunidades indígenas de diversas geografías, junto con su intención de situarse en esos espacios para la recuperación de valores e historias desdibujadas, muchas veces invisibilizadas por los discursos paradigmáticos de poder acerca de lo que debe ser considerado arte.

Dentro de toda la dinámica sincrética privilegiada por Leandro, ocupa un lugar significativo su condición diaspórica, de desplazamiento de su espacio cultural original que le ha permitido resignificar las tradiciones a las cuales se acerca y

¹⁷⁴ Homi K. Bhabha. *Op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁵ Grisela Pujalá. “Palabras a la exposición Crónicas visuales”, catálogo de la exposición en Museo de Bellas Artes, La Habana, 9 de marzo del 2018. Disponible en: <http://www.bellasartes.co.cu/exposicion/leandro-soto-cronicas-visuales>.

suscribir la importancia de una identidad híbrida, que no es “una esencia inmutable al margen de la historia y la cultura”, sino construida a través de la “memoria, la fantasía y el mito. No es una esencia sino un posicionamiento”.¹⁷⁶ En la confluencia de objetos de la cotidianidad con una importante carga simbólica crea un vínculo con los valores intrínsecos de estas tradiciones, pero también constituye una forma de restaurar y utilizar esa connotación esencial de los materiales dentro de sus obras.

Por otro lado, se ha hecho énfasis, específicamente en el trayecto artístico y migratorio del artista por México y Estados Unidos, a cómo se fue configurando su quehacer y postura en cuestiones de identidad. Por esta razón se suscribía, como marco crítico, ese proceso de negociación gestado por el artista a la hora de abordar las diversas tradiciones a las cuales se acerca.

Pero también un posicionamiento intersticial en cada contexto que le permitió establecer un discurso abierto al diálogo que cuestionaba reduccionismos binarios en relación con las culturas originarias, propiciados por otros discursos dominantes producidos en dichos espacios. Este fue uno de los principales elementos que nos arrojó el análisis de los aspectos míticos abordados en su obra, desde la noción de diáspora y la hibridez que impone a la identidad. Y aquí radica uno de los puntos diferenciales de esta investigación en relación otros trabajos dedicados al artista.

Su obra se caracteriza por poseer un componente espiritual marcado, evidencia igualmente de la disposición del artista a renovar, experimentar y enriquecer su espiritualidad en este acercamiento a las culturas originarias y sus mitos. Se apropia de valores estéticos del otro en pos de interpretarlos bajo su punto de vista, interés asociado a una pretensión multicultural. Por esta razón el empleo de los objetos, y por consiguiente su materialidad, resulta un punto cardinal dentro de su propuesta artística. Lo anterior se conjuga de manera estrecha con la noción de identidad que se sustenta en los puntos en contacto entre culturas y religiones, lo cual da paso a la condición híbrida característica del sujeto latinoamericano y caribeño.

¹⁷⁶ Stuart Hall. *Op. cit.*, p. 352.

Conclusiones

En uno de sus varios artículos dedicados al estudio de la capacidad de los migrantes como actores culturales dentro del actual contexto de mundialización, Yvon Le Bot sostiene que “(...) la creación cultural florece en las fallas, en las fronteras, en los encuentros difíciles (...) entre culturas diferentes y en las fracturas en el seno de las mismas, en las zonas de contacto y en los intersticios.”¹⁷⁷ Si bien Le Bot reflexiona, por un lado y desde el punto de vista cultural, sobre el complejo fenómeno de la migración; por otro, también lo hace en torno a cómo la creación artística se nutre de esos desplazamientos y de las rupturas y cuestionamientos generados en las identidades que se bifurcan dentro de estos espacios.

La diáspora –y su narrativa de desplazamiento– se ha convertido en una zona desde el cual las prácticas artísticas y otras producciones culturales han devenido protagonistas como herramientas capaces de propiciar la construcción de un discurso crítico, una mirada hacia la identidad como un fenómeno abierto a la diferencia. Esta perspectiva, surgida desde los Estudios culturales y decoloniales, ha fomentado la mirada reflexiva hacia la redefinición de este concepto, y con la cual se ha dialogado en esta investigación, con el objetivo de enriquecer y profundizar nuestro análisis del quehacer artístico de las obras y artistas seleccionados.

Tanto José Bedia como Leandro Soto pueden ser considerados sujetos de la diáspora, sobre todo por su constante tránsito en diversos contextos geoculturales, en los cuales han convivido y producido obras. Por tanto, en todo este desplazamiento han sabido reconfigurar su propia identidad y ponerla en relación y negociación con las nuevas culturas a las cuales se acercan. De hecho, logran potenciar la búsqueda identitaria a partir de los distintos enfoques fomentados en sus obras a través de la aproximación hacia los sustratos míticos de cada una de estas tradiciones.

En relación con esto, reconocen que esa identidad que intentan reforzar también se encuentra en el ámbito de la subjetividad, y puede formarse dentro y desde la propia cultura. Por tanto, establecer conexiones entre genealogías culturales distintas a partir de sus tradiciones y cosmovisión, supone la afirmación de una identidad

¹⁷⁷ Yvon Le Bot. *Op.cit.*, p. 533.

híbrida, donde la diáspora se convierte en el espacio idóneo para reflexionar sobre las diferentes formas de construir dicha identidad.

Por otro lado, las similitudes en cuanto a los trayectos transitados por cada uno, así como sus experiencias religiosas y culturales con culturas indígenas y afrocaribeñas han posibilitado una interconexión en sus perspectivas artísticas. A partir de estas evidencian cómo los procesos de memoria contenido en los mitos y tradiciones a las que aluden se convierten en un capital simbólico que les permite revisar el pasado para dialogar sobre el presente, pero desde los entresijos de dichas culturas originarias.

El mundo actual ha impuesto desafíos en relación con la forma en la cual son percibidos los movimientos migratorios, así como la manera en la que son configuradas dichas identidades producto de las experiencias diaspóricas. Por tanto, ya no resulta posible una comprensión única, sino desde un abanico de posibilidades de interacción entre un individuo y diversos contextos geoculturales, además de prácticas y modelos sociales, que impone nuevas reflexiones de definición. Así pues, desde esta condición de sujetos de la diáspora, José Bedia y Leandro Soto no se detienen simplemente en expresiones maniqueas desde sus experiencias migratorias, sino que –como sucede con el proceso de construcción de identidad– erigen una diversidad de sentido en relación con las complejidades de este sujeto diaspórico desde el ámbito del arte, como estrategia discursiva capaz de reflexionar sobre dichas problemáticas.

Desde aquí también parte su posicionamiento, que no solo se denota en la puesta en diálogo de dichas culturas fuera de su contexto de origen, sino en manifestar la importancia de la hibridez que se genera en ese proceso. Además, cabe destacar que no se convierte en una meta hacia la cual llegan los artistas, sino precisamente reconocemos una circulación compleja de ideas y el punto de partida desde el cual es posible coordinar memorias como procesos individuales y colectivos, que a la vez son históricos. Estos permiten prestar atención a cómo se desarrollan, por ejemplo, aspectos culturales tradicionales dentro del ámbito social contemporáneo. Sin

perder de vista tampoco la manera en la cual se articula la experiencia del sujeto en desplazamiento en el espacio de lo político, teniendo en cuenta que la diáspora forma parte esencial del fenómeno de la migración evidenciado en la actual globalización.

Por otro lado, en esas relaciones con elementos de culturas originarias en un contexto político-cultural donde se gestan discursos de poder excluyentes frente a otras cosmovisiones, contribuye a potenciar una diferencia a través de la representación de un tipo diverso de pensamiento racional y de una historia. Todo esto estriba en posibilidad de negociar identidades en un “tercer espacio”.

En relación con lo anterior, ese posicionamiento resultó fundamental para comprender el camino trazado por los discursos artísticos de cada creador. Lo cual contribuyó al cuestionamiento de simplificaciones cimentadas en la idea binaria en relación con las culturas originarias. Esta reflexión se complementó con la importancia de la tríada teórica diáspora-mito-identidad, que coadyuvó a un análisis distinto de las obras de José Bedia y Leandro Soto.

En este sentido, cabría subrayar que ambos artistas no se embarcan precisamente a una definición de la identidad, más bien contribuyen a arrojar luces sobre su significado y la hibridez que forma parte de su continua reconfiguración. Lo anterior se encuentra reforzado por ese diálogo con elementos míticos y religiosos de otras culturas y la suya propia, como forma de generar nuevas construcciones de sentido. Siguiendo esta misma línea, nuestro trabajo investigativo pretende insertarse en el ámbito de los estudios sobre la relevancia de la migración y la diáspora, y su incidencia en las prácticas artísticas, así como su relación con las nociones de identidad y mito.

Ahora bien, este hecho ha permitido realizar un abordaje crítico al quehacer de dichos artistas desde una perspectiva transdisciplinar, que privilegia el acercamiento a las diversas potencias de sentido contenidas en las obras e integra la significación de sus experiencias migratorias como elemento fundamental para dar respuesta a diversos cuestionamientos surgidos en el desarrollo de este trabajo, así como a la pregunta de investigación trazada.

Por tanto, el trayecto investigativo arrojó como resultados que la obra de José Bedia y Leandro Soto entraña un diálogo heterogéneo de aspectos culturales y religiosos que se articulan con las tradiciones de los contextos en los cuales se insertan. Construyen imaginarios acerca de las concordancias generadas entre varias tradiciones, aspecto capaz de articular un espacio incluyente en cuestiones de identidad. De hecho, esto pasa a legitimar nuevas realidades en las que resulta posible evidenciar códigos compartidos entre tradiciones. Esa mirada hacia el pasado desde la contemporaneidad les permite la recuperación de valores y memorias que precisamente impone la reflexión sobre los elementos que componen la identidad cultural del sujeto latinoamericano y caribeño.

Para ambos artistas lo mítico se convierte en un espacio desde el cual es posible establecer una reinterpretación del presente y también se vuelve una herramienta con la que se descifran planos ocultos evidenciados en las narraciones históricas. Por tanto, esta capacidad de diálogo con una memoria colectiva ancestral a través del mito, desde distintos contextos culturales, les permite a ambos autores reflexionar acerca de la identidad.

Lo anterior se enriquece aún más por su experiencia directa con mitologías particulares. En el caso de José Bedia, su relación, como practicante, con la religión de Palo Monte configuró su abordaje a partir del carácter ritual contenido en sus obras. En este sentido, el concepto de anacronismo en relación con su estrategia artística, contribuye a evidenciar una intención de exponer en sus obras un cruce entre tiempos, espacios y referencias culturales que fungen como relatos pasados desde los cuales emergen reflexiones para pensar la contemporaneidad.

Para Leandro Soto, que si bien no es un iniciado propiamente, su empatía con cosmovisiones míticas africanas e indígenas le da la oportunidad de hacer confluir conexiones entre universos disímiles, con la intención de recuperar los valores de esas historias muchas veces invisibilizadas. Igualmente, contribuye a demostrar la capacidad híbrida de la identidad del sujeto y a dislocar nociones de representación prefijadas, partiendo de los resquicios simbólicos comunicados desde el mito. La idea de anacronismo en este artista viene a respaldar la importancia de la

recuperación de los valores humanos transmitidos por las culturas a las cuales se acerca. Dicha relación intertextual entre cada una explicita para él la presencia efectiva de elementos de una en otra, ya sea en diversas características litúrgicas o contenidos míticos comunes.

En este sentido, los dos comprenden que el mito constituye aún un modelo de pensamiento desde el cual explicar el pasado, para el análisis de la actualidad. Pero también para transmitir un conocimiento que no proviene precisamente de ciertos paradigmas históricos, sino de lo que subyace debajo de esa historicidad, de una “realidad” otra capaz de proponer caminos de reflexión.

Entonces, cabe destacar que no se asiste a una mera recopilación de tradiciones originarias (africanas e indígenas de diversas geografías), quizás desencajadas frente a la mirada de los centros de poder o simplemente alejadas entre ellas. En las reciprocidades encontradas en cada una radica la intención de erigir un discurso artístico filtrado por una dinámica sincrética. Por tanto, esto señala la importancia de esa identidad híbrida que forma parte de una conciencia caribeña.

Todo esto parte del empleo de objetos y materiales dentro de sus obras, que a través de su nueva condición simbólica, contribuyen a la generación de diversas lecturas. Su introducción lo encamina hacia un espacio material que remite a una memoria histórica capaz de funcionar como detonante de aspectos de dichas tradiciones. Por lo tanto, aluden a espacios temporales que no solo arrojan luces sobre su capacidad de establecer conexiones culturales, sino también identitarias, que buscan la construcción de un imaginario acerca de esa identidad híbrida, múltiple, y punto de partida de una reflexión colectiva sobre su complejidad que aún hoy suscita interrogantes.

Como sujetos de la diáspora, la utilización de objetos y materiales del pasado forma parte de ese proceso de construcción subjetiva de la identidad. A la vez, insinúan la conexión o recuperación con un tiempo lejano, que continúa en el presente. La relación con cosmogonías y relatos míticos y sus experiencias de vida en el espacio de la diáspora se entrelazan en ambos artistas y les otorga la posibilidad de edificar ese imaginario sobre la identidad.

Son experiencias que, a pesar de su especificidad histórica como cruce de múltiples narraciones, forman parte esencial de un marco interpretativo que rigió igualmente el análisis de las obras de estos artistas. Así pues, resulta cardinal el lugar desde donde están proponiendo su lectura y lo que implica, aspecto que lleva a la dislocación de un pensamiento hegemónico que ha fundado imaginarios sobre nociones de origen y la propia identidad.

Avtar Brah, uno de los autores teóricos empleados en este trabajo, suscribía que en el espacio de diáspora es donde “(...) la tradición se reinventa a sí misma continuamente, aunque se alaben sus orígenes en el principio de los tiempos. Lo que está en juego es la experimentalidad infinita, los múltiples procesos de fusión y fisura cultural que sostienen las formas contemporáneas de identidades transculturales.”¹⁷⁸ En este juego de tensiones, que no son necesariamente elementos antagónicos, se denota esa condición de globalidad ostentada por la cultura, también entendida como un espacio de tránsito, de viaje. El quehacer de Leandro Soto y José Bedia demuestra cómo esa identidad se construye desde la memoria, pero también desde el viaje, tomado como marco de una investigación vivencial en sus abordajes de culturas originarias. Son elementos que se engarzan de manera particular en el espacio de diáspora, el cual aporta significados a sus obras y quedan como algunas de las conclusiones principales de este trabajo de investigación.

Así pues, desde la instalación, el empleo de materiales extraartísticos añadidos a la obra con la intención de restaurar y reutilizar su condición simbólica, así como la utilización de diversos soportes en los cuales plasman esa relación auténtica con las tradiciones, ambos artistas contribuyen a conciliar historias particulares en un espacio de colectividad. Este hecho les permite entender dónde se posiciona el arte en cuestiones de identidad. En relación con esto señala Le Bot: “La identidad, que algunos imaginan como primera, que sitúan en el fundamento, está en la obra que resulta de la búsqueda de identidad, o más bien en la búsqueda misma. Ésta, para

¹⁷⁸ Avtar Brah. *Op. cit.*, p. 240.

que continúe, supone en efecto el rechazo de toda identidad petrificada, aunque sea la de la obra.”¹⁷⁹

Algunos de los diversos puntos de análisis indicados vislumbraron espacios comunes entre los artistas y permitieron una mirada más profunda a los temas trabajados. Igualmente, todo esto les otorgó la posibilidad de construcción de un imaginario que evidenciara la capacidad crítica de sus obras en el ámbito global. Por otro lado, es un punto que destaca su importancia dentro de las prácticas culturales y artísticas vinculadas a este tema en el contexto de América Latina y el Caribe.

Finalmente, la presente investigación ha permitido demostrar, mediante el análisis del trabajo de José Bedia y Leandro Soto, cómo se ha ido cimentando la poética de los artistas, desde dónde se ha construido el sentido de sus obras capaz de enunciar la significación existente entre las nociones de mito e identidad dentro del espacio de la diáspora, donde la concreción lo híbrido se gesta como una plataforma de resistencia para comprender dichos procesos.

Igualmente, como en todo desarrollo investigativo, siempre quedan abiertas diversas posibilidades de estudio; sin embargo, aquí resultó necesario detenernos en la estrecha y compleja relación establecida entre estos rubros fundamentales en pos de ahondar en las estrategias llevadas cabo por cada uno. A la par, se contribuye a crear conexiones con los discursos de otros artistas del panorama caribeño y latinoamericano, no solo a partir de lo geográfico, sino también desde la visualidad y el tipo de proceso artístico propuesto.

Cabe señalar que el análisis de las obras y los artistas seleccionados aporta, desde el ámbito de los Estudios de Arte, a un tema de profunda actualidad, que extiende renovados caminos hacia la posibilidad de comprender el complejo proceso cultural e identitario característico de nuestro espacio geocultural. Por tanto, uno de los objetivos principales de esta tesis radica en arrojar luces sobre cómo estos aspectos le permiten al sujeto problematizar su propia reconfiguración.

¹⁷⁹ Yvon Le Bot. *Op. cit.*, p. 544.

Agradecimientos

Es indispensable destacar el agradecimiento a todas las personas e instituciones que de una forma u otra han colaborado con esta investigación. Primero, a mi directora de tesis, la Dra. Olga María Rodríguez Bolufé, quien ha resultado una guía cardinal para este estudio, a través de su apoyo y señalamientos críticos pertinentes, que han contribuido sobremanera al desarrollo de este trabajo. A los artistas José Bedia y Leandro Soto por su atenta colaboración y resolución de dudas necesarias. A mis sinodales, la Dra. Johanna Ángel y el Dr. José Ramón Alcántara, por sus precisas recomendaciones y contribuciones. A los profesores del Departamento de Arte por propiciar aún más inquietudes investigativas en torno a las prácticas artísticas contemporáneas. Extender mi gratitud a la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), sin los cuales hubiese sido difícil realizar esta excelente experiencia de aprendizaje. Al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, que mediante sus archivos he podido rescatar y revisar información importante referente a la investigación; así como a la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Ibero, por poner en disposición su vasto catálogo de consulta y atención dedicada.

Relación de fuentes

- Alejos García, José y Nancy Elizabeth Martínez Sánchez. *Ch'oles. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, Ciudad de México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006.
- Arleigh Sprague, Donovin. *Images of America*. Pine Ridge Reservation, San Francisco, Arcadia Publishing, 2004.
- Arroyave, Marta Isabel Ruiz. “Objetos de la memoria en el destierro. El presente en el pasado”, tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Basail Rodríguez, Alain y Minerva Yoimy Castañeda Sijas. *Fugas re-encantadas: Astucias cubanas de las “identidades religiosas de los noventa”*. Buenos Aires Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2019.
- Bech, Julio Amador. “Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 44, no. 176, 1999, pp. 61-99.
- Bettelheim, Judith. “His esencialism”, en catálogo de la exposición “Mi esencialismo”, 10 de mayo-7 de junio de 1996, The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin.
- _____. “Palo Monte Mayombe and Its Influence on Cuban Contemporary Art”, en *African Arts*, vol. 34, no. 2, 2001, pp. 36-49.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002.
- Blanc, Giulio. “Review on Leandro Soto”, en *Art Nexus*, no. 60, 1994, pp. 108-109.
- _____. Texto al catálogo “La isla en peso”, Galería Nina Menocal, Ciudad de México, 1993.
- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid, Traficante de Sueños, 2011.
- Bolívar, Natalia. “Costumbres y creencias. Babalú Ayé: una deidad afrocubana de la viruela”, en *Revista Peruana de Epidemiología*, vol. 9, no. 1, 1996, pp. 38-40.
- Bordes Benayoun, Chantal. “Diásporas y movilidades”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXI, no. 83, 2000. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708305>

- Braudillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México, Editorial Siglo XXI, 2003.
- Cabrera, Lydia. *El Monte*. Madrid, Editorial Verbum, 2016.
- Cremata Ferrán, Mario. “Dos rostros, dos estatuas habaneras”, en *Opus Habana*, no. 54 (2014). Disponible en: <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/4031-mario-cremata-ferran.html>.
- Clifford, James. “Diaspora”, en *Cultural Anthropology*, vol. 9, no. 3, 1994, pp. 302-338.
- Dahbar, Victoria. “Otras figuraciones acerca del tiempo: el anacronismo”, *Revista Artilugio*, no. 5, 2019, pp. 133-150.
- Dayal, Samir. “Diaspora and Double Consciousness” en *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 29, no. 1, 1996, pp. 46-62.
- Debroise, Oliver. *La era de las discrepancias. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Deal, Raoul. “The Grupo de Arte Joven de Tocoal”, Private archives of Raoul Deal, en *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org>.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.
- Elizalde, Lydia. “La difusión del arte contemporáneo en revistas”, en *Reflexiones marginales*, no. 51, Universidad Nacional Autónoma de México, junio de 2019. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com/la-difusion-del-arte-contemporaneo-en-revistas/>
- “Entrevista a Leandro Soto y Raoul Deal por Linda Corbin-Pardee”, catálogo de la exposición “Confluencias: Leandro Soto y Raoul Deal”, Wisconsin, 2 de abril-22 de mayo del 2004, en *Documents of 20th – century Latin American and Latino Art*, pp. 12-15. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org>.
- Eppe Brown, Joseph. *La pipa sagrada: los siete ritos secretos de los indios Sioux*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2002.

- Fernández, Ninette Caren. “El agogo de Obatalá, herramienta del Orisha dueño de todas la cabezas”, en *Ashe*, sitio web de cultura y religión afrocubana. Disponible en: <https://ashepamicuba.com/agogo-de-obatala>
- Fernández Merino, Mireya. “Diáspora: la complejidad de un término”, en *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, vol. XIV, no. 2, 2008, pp. 305-326
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990.
- _____. “The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini”, en *The Posmodernism Debate in Latin America*, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 77-92.
- _____. “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, en *Estudio sobre las cultura contemporáneas*, vol. III, no. 5, 1997, p. 109-128.
- Garza Camino, Mercedes de la. “El perro como símbolo religioso”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, no. 27, 1997, pp. 111-133.
- Gilroy, Paul. *El Atlántico negro. Modernidad y Doble conciencia*, Madrid, Editorial Akal, 2014.
- Gómez, Guillermo y Ana Cristina Solís. “Imaginario e identidad del pensamiento latinoamericano”, *Centro Interuniversitario de Estudios Latinoamericanos y Caribeños (CIELAC)*, 2017, pp. 1-12.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas diferencias*, Buenos Aires, Egodot Argentina, 2016.
- Hall, Stuart. “Identidad cultural y diáspora”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera y Carmen Millán de Benavides (eds.), *Pensar (en) los intersticios*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999, pp. 349-361.
- _____. “La cuestión de la identidad cultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Envió Editores, 2010, pp. 363-405.

_____. Stuart Hall. “La cuestión multicultural”, en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar/Enviación Editores, 2010, pp. 583-619.

Hämäläinen, Pekka. *Lakota America: A New History of Indigenous Power*, Yale University Press, 2019.

Hernández, Orlando. “José Bedia: introducción a una cosmografía”, en catálogo a la exposición “La isla en peso”, Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993.

_____. “José Bedia: La obligación de transculturarnos”, en *Arte por Excelencias*, enero de 2009, Disponible en: <https://arteporexcelencias.com/es/articulos/jose-bedia-la-obligacion-de-transculturarnos>.

Isaac Santana, Andrés. “Bedia: el lucero guardián”, en *Nosotros los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2007, pp. 582-588.

Jay, Gregory. “Confluencias/Intersections: Cruzando fronteras con Leandro Soto y Raoul Deal”, catálogo de la exposición “Confluencias: Leandro Soto y Raoul Deal”, Wisconsin, 2 de abril-22 de mayo del 2004, en *Documents of 20th – century Latin American and Latino Art*, pp. 16-19. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org>.

Jesús Rebolledo, Adolfo de. “Estado actual del conocimiento tradicional sobre los recursos biológicos empleados en la producción de papel amate en la comunidad de San Pablito, Pahuatlán Puebla”, tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2012.

Jiménez, Carlos. “José Bedia, Una lectura teológica”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. XIX, no. 29, 2015, Universidad Nacional de Colombia, pp. 21-43.

- Kelley Jr., Bill. "Interview with José Bedia in Los Angeles, CA", 2001. Disponible en: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=30/>.
- "La cultura del Caribe, Leandro Soto", en *Arte Mundo latino*, 30 de mayo del 2018. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M6FdooWGohU>.
- Le Bot, Yvon. "Migraciones, fronteras y creaciones culturales", en *Foro internacional*, no. 3, 2006, pp. 533-548.
- "Leandro Soto comenta sobre las culturas del mundo, la cubanidad y su exposición en La Habana", en *Cuban Art News*, La Habana, 11 de abril del 2018. Disponible en: <https://cubanartnews.org/es/2018/04/11/leandro-soto-comenta-sobre-las-culturas-del-mundo-la-cubanidad-y-su-exposicion-en-la-habana/>.
- "Leandro Soto-spirituality meets art", en *Osmosis. Artbeat of the Caribbean*. Disponible en: <https://www.osmosiscaribbean.com/>.
- Leandro Soto. Entrevista personal realizada vía correo electrónico. 12 de agosto de 2020.
- Lenguitti, Rosalía Inés. "La difícil construcción de la identidad latinoamericana", *paper* presentado en la II Jornadas internacionales de Enseñanza de la Historia y XI Jornadas de investigación y docencia de la Escuela de Historia celebradas en la Universidad Nacional de Salta, Argentina, del 17 al 19 de noviembre de 2010.
- Leval, Susana T. y Shifra M. Goldman. "El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad", en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, UNESCO/Centro Wilfredo Lam, 1994, pp. 23-27.
- López, Citlali. "El papel amate. Sagrado, profanado, proscrito", en *Ciencias*, no. 28, 1992, pp. 31-36.
- Marín Hernández, Elizabeth. "El retorno de la diáspora artística latinoamericana/La acción diferida del desplazamiento", en *Cuadernos de Estudios Latinoamericanos*, no. 3, 2005, pp. 85-125.

Martínez Montiel, Luz María. *Africanos en América*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2008.

Matamoros, Corina. “Resistencia y libertad: paradigmas. Wilfredo Lam, Raúl Martínez, José Bedia”, en *Artcronica*, La Habana, octubre-noviembre de 2008. Disponible en: <https://www.artcronica.com/directorio/criticos-de-arte/corina-matamoros/>.

_____. “Palabras inaugurales. Crónicas visuales de Leandro Soto”, catálogo de la exposición en Museo de Bellas Artes, La Habana, 9 de marzo del 2018, pp. 1-3. Disponible en: <http://www.bellasartes.co.cu/exposicion/leandro-soto-cronicas-visuales>

Matos Leyva, Dennys. “José Bedia: ¿una espiritualidad racional?”, en *Revista Hispano Cubana*, no. 19, 2004, pp. 241-248.

Menocal, Nina. “Entrevista con José Bedia”, en catálogo a la exposición “La isla en peso”, Ciudad de México, Galería Nina Menocal, 1993.

Micola León, Amparo. “Teorías y conflictos asociados al estudio de las migraciones internacionales” en *Trabajo Social*, no. 7, 2005, pp. 59-76.

Mignolo, Walter. “Herencias coloniales y teorías poscoloniales”, en Beatriz Stephan González, *Cultura y Tercer Mundo*, Venezuela, Nueva Sociedad, 1996, pp. 99-136.

_____. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2000, pp. 34-52.

_____. “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 5, no. 6, 2008, pp. 7-38.

- _____. “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, *Tabula Rasa*, no. 8, 2008, pp. 243-282.
- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90*, Ciudad de México, Fundación Jumex/Editorial RM, 2013.
- Morales, Tony. “A glance over the garden”, catálogo de la exposición “Leandro Soto: A Glance over the Garden”, 20 de septiembre–25 de octubre de 1997, Big Orbit Gallery, Buffalo, New York, pp. 1-6.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 1999.
- Mosquera, Gerardo. “Arte ‘desde’ América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales”, en *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, diciembre de 2019. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2019/12/04/arte-america-latina-gerardo-mosquera/>
- Nora, Pierre. *El lugar de la memoria*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.
- O’Reilly Herrera, Andrea. *Cuban Artists across the Diaspora: Setting the Tent against the House*, University of Texas Press, 2011.
- Pujalá, Grisela. “Gobelinos del Caribe, de Leandro Soto”, en *El Heraldo*, Colombia, 15 de octubre del 2017. Disponible en: <https://revistas.elheraldo.co/latitud/gobelinos-del-caribe-de-leandro-soto>
- _____. “Palabras a la exposición Crónicas visuales”, catálogo de la exposición en Museo de Bellas Artes, La Habana, 9 de marzo del 2018. Disponible en: <http://www.bellasartes.co.cu/exposicion/leandro-soto-cronicas-visuales>
- _____. “Viajes y exploraciones desde el Caribe”, La Habana, 2016. Disponible en: <http://www.galerialacacia.com/exposicion-personal-leandro-soto-la-acacia/>

Rodríguez Bolufé, Olga María. *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.

_____. “El Caribe como epicentro de relaciones: una alternativa para repensar la Historia del Arte desde Nuestra América. Los casos de Cuba y México”, en *Memorias del XV Congreso Anual “El devenir histórico y contemporáneo del Caribe”*, AMEC, Instituto Mora, UAM, UNAM, Instituto Veracruzano de Cultura, INAH, México, 2008, pp. 277-294.

_____. “Itinerarios de artistas cubanos en México. Pensar la ciudadanía desde otro lugar”, en *Artes y política de identidad*, vol. 13, 2015, pp. 149-172.

Quijano Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO, 2014, pp. 777-832.

Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Universidad del Cauca, Colombia, Editorial Universidad del Cauca, 2010.

Roniger, Luis y Pablo Yankelevich. “Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos”, en *Estudios Interdisciplinarios De América Latina y El Caribe*, vol. 20, no. 1, 2009, pp. 7-17.

Soto, Leandro e Isabel Álvarez Borland. “De Palo pa’ Rumba: entrevista con Leandro Soto”, en *Afro-Hispanic Review*, vol. 26, no. 1, 2007, p. 167-178.

_____. “Mi trabajo ha sido ir a los orígenes”, entrevista realizada por Adalys Pérez Suárez, en *Cubarte*, Cuba, 8 de marzo del 2018. Disponible en: <http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/leandro-soto-mi-trabajo-ha-sido-ir-los-origenes-por-adalys-perez-suarez/>.

Tibol, Raquel. “Vorágine y voracidad en Leandro Soto”, catálogo de la exposición “Leandro Soto o las resonancias de la selva”, 15 de febrero de 1992. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/158785/voragine-y-voracidad-en-leandro-soto>

- Trigo, Abril. “De la transculturación (a/en) lo transnacional”, en Mabel Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 147-171.
- Valencia, Marelys. “Performatividad y plástica: El cruzamiento artístico en la obra de Leandro Soto durante la década ‘contaminada’ de los 80 en Cuba”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 49, no. 2, 2016, pp. 69-89.
- Vargas Herrera, Mauricio. “Las kachinas en la ritualidad hopi”, en *La Tadeo Dearte*, vol. 3, no. 3, 2017, en prensa. doi: <http://dx.doi.org/10.21789/24223158.1273>.
- Vásquez Dávila, Marcos A. y Enrique Hipólito–Hernández. “La cosmovisión de los chontales de Tabasco: Notas preliminares”, en *América indígena*, vol. 54, nos. 1-2, 1994, p. 149-168.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo XXI España editores, 2003.
- Weimer, Tania M. *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*, New York, Peter Lang Publishing, 2008.
- Wood, Yolanda. “Indigenismos antillanos e imagen visual: México, ¿un referente?”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, no. 68, 2019, pp. 91-120.
- Žižek Slavoj, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en Eduardo Grüner (comp.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998, pp. 137-188.