



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“Influencia de las culturas africanas
en el Arte Contemporáneo de América Latina,
particularmente en la pintura de Wifredo Lam”.**

Tesis

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Comunicación Gráfica.**

Presenta

Guadalupe Jaime Mandujano Luna

Directora de Tesis:

Maestra. Beatriz Buberoff Chuguransky



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.**

México. D. F., 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedico especialmente la realización de la presente Tesis
a la memoria de mi Padre:*

Adolfo Mandujano Tovar

mi Abuela:
Clara Pérez Oliver

mi Tía:
Lucia Luna Pérez

y mi Tío:
Alberto Luna Pérez

*Aché Olofi, Olodumare.
Aché Eggún.
Aché Elegguá.*

Modo qué.

*No creo en los ángeles;
Pero si creo en la luz que ha guiado cada paso en mi camino;
Esa luz que brilla interminable tras los consejos de mi madre:
la Sra. Maura Luna Pérez;
En la experiencia y el ejemplo de mis cinco hermanos:
Adolfo, Cesar, Rene, Tania y Oscar;
Y en la amistad incondicional de mis amigos y compañeros,
que han tropezado conmigo en este sendero basto e impredecible
que representa la vida misma.*

*A todos ustedes;
Quienes me han permitido vivir a su lado momentos muy agradables,
a la par de situaciones muy difíciles;
Les agradezco infinitamente su cariño, su confianza y su paciencia;
Al igual que sus consejos y regaños,
ya que sin ellos mi vida no tendría sabor ni saber.*

*A todos ustedes:
¡Que la salud, la felicidad y el buen camino los acompañe por siempre!.*

CONTENIDO

Página

PLANTEAMIENTO DEL TEMA.

Titulo.....	1
Objetivos Generales.....	1
Objetivos Específicos.....	1
Justificación.....	2
a) Justificación del Tema.....	2
b) Justificación del la Tesis.....	2
Hipótesis.....	2

INTRODUCCIÓN	3
--------------------	---

CAPITULO 1.

CULTURA Y CIVILIZACIÓN AFRICANA, DESDE ÁFRICA.

1.1	Diversidad Artística y Cultural	5
1.2	Religión.....	6
1.2.1	Filosofía Ontológica y Antropocéntrica del Africano.....	7
1.2.2	La Magia.....	8
1.2.3	El Hechicero.....	8
1.3	Arte Escultórico.....	9
1.3.1	Padres Fundadores y Antepasados.....	9
1.3.2	Héroes Mitológicos.....	10
1.3.3	Fetiches.....	10
1.3.4	Las Mascaras.....	10
1.3.5	Espíritus Protectores y Guardianes.....	11
1.4	Sociología.....	12
1.4.1	Escuela y Educación.....	12
1.4.2	Organización y Trabajo.....	13
1.4.3	Sociedades Secretas.....	13
1.4.4	Delegado del Arte.....	13

CAPITULO 2.**CULTURA Y CIVILIZACION AFRICANA,
DESDE AMÉRICA.**

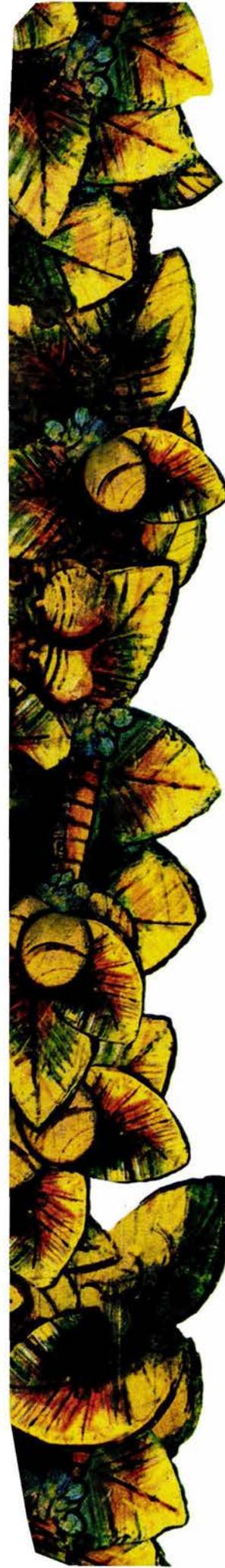
2.1	La Llegada del Africano al Continente Americano.....	15
2.1.1	Antes del Siglo XVI.....	15
2.1.2	Después Del Siglo XVI.....	15
2.2	Esclavitud.....	16
2.3	Antecedentes Históricos de la Esclavitud en América Después del Siglo XVI.....	16
2.3.1	Abolición de la Esclavitud.....	21
2.3.2	Origen Africano del Esclavo Americano.....	24
2.3.3	Una Cuantificación Aproximada en América.....	26
2.4	Antecedentes Históricos de la Esclavitud en Cuba después del Siglo XVI.....	26
2.4.1	Origen Africano del Esclavo en Cuba.....	27
2.4.2	Una Cuantificación Aproximada en Cuba.....	27
2.5	Motivantes que Originaron la Llegada de Africanos al Continente Americano, Después del Siglo XV.....	27
2.6	Desculturación: La Optimización del Trabajo Esclavo o el Principio y Origen de una Nueva Cultura.....	28
2.6.1	Discriminación Racial.....	33
2.6.2	Desintegración de la Vida Sexual.....	34
2.6.3	Núcleos Familiares.....	34
2.6.4	Manumisión, Cimarroage, Sublevación y Suicidio: Una Lucha por la Libertad en Tiempos de Esclavitud.....	35
2.7	Confrontación Etnica, como principio de las Culturas Americanas, y fin de las castas Euroafroindoamericanas.....	40
2.8	Preservación cultural africana en América, Principalmente en Cuba.....	42
2.8.1	La Palabra, como Herramienta Transmisora de Poder.....	42
2.8.2	Representaciones Simbólicas.....	43
2.8.3	La Posesión como Proceso Litúrgico.....	44
2.9	La Religión, como el Transmisor de Valores Culturales de Origen Africano, más Representativo en América Latina.....	44



CAPITULO 3.**LA INFLUENCIA CULTURAL Y ARTISTICA
DE ORIGEN AFRICANO EN LATINOAMÉRICA.**

3.1	Wifredo Lam: Su Vida y Obra, 1902-1982.....	47
3.1.1	1902-1923 Cuba: Sus Raíces.....	47
3.1.2	1923-1938 España: Su Etapa como Académico en Europa.....	51
3.1.3	1938-1941 Paris: Picasso, Andre Bretón y el Surrealismo.....	58
3.1.4	1941-1952 Cuba: Su Regreso.....	64
3.1.5	1952 - 1982 Paris: Su Regreso:.....	75
3.2	Análisis de la Obra de Wifredo Lam.....	78
CONCLUSION.....		91
APLICACIÓN DE LA TESIS: DISEÑO DE CARTEL.		
A.	El Cartel.....	93
a)	Formato y Dimensión de un Cartel.....	93
b)	Tipos de Cartel.....	94
B.	Conclusión del Tema Cartel.....	94
C.	Cartel Promocional: " Por el Florecimiento de una Cultura de Lectores".....	95
D.	Comentarios.....	96
INDICE DE ILUSTRACIONES.....		99
BIBLIOGRAFÍA.....		100





PLANTEAMIENTO DEL TEMA.

TITULO:

Influencia de las culturas africanas en el arte contemporáneo de América latina, Particularmente en la pintura de Wifredo Lam.

OBJETIVOS GENERALES:

1. A través de una retrospectiva de la historia de América, y en lo particular de Cuba, señalaré los factores más representativos que dieron origen a su actual cultura.
2. Identificaré los elementos culturales de origen africano.
3. Para dar un panorama más exacto respecto a este particular (me refiero a la relación que se mantiene entre los elementos culturales de origen africano en Latinoamérica, particularmente en Cuba, y la pintura contemporánea que se manifiesta en su plástica), indagaré sobre la vida y obra del artista Wifredo Lam, uno de sus máximos representantes.
4. Dado que las manifestaciones artísticas de un país son parte de su cultura, analizaré la pintura contemporánea en Cuba de Wifredo Lam, y el grado de influencias que han mantenido los elementos culturales de origen africano, presentes en esta región.
5. Tomando en cuenta las conclusiones y aclaraciones que haya arrojado mi investigación sobre el tema especificado anteriormente, diseñaré un cartel que contenga elementos gráficos de influencia africana, con la finalidad de difundir el amplio panorama que existe de elementos de origen africano en la actual América latina

El cartel será presentado a los sinodales en una impresión a color, tamaño 45 cm x 60 cm, con soporte grueso. También entregare una copia del original en un disco compacto de 700 MB.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

El objetivo de esta investigación es dar a conocer a grandes rasgos el origen de las expresiones artísticas contemporáneas en América latina, influenciadas por culturas africanas, particularmente en la pintura de Wifredo Lam, artista de procedencia Cubana.

JUSTIFICACIÓN:

a) JUSTIFICACIÓN DEL TEMA:

Calificar de “retazo cultural” o “influencia cultural” a los elementos de origen africano presentes en todas las culturas que surgieron en América latina gracias al enfrentamiento poli-cultural desatado por la conquista, es para mi una idea equívoca, ya que no solo desvaloriza sus aportaciones culturales sino que los “cercena” y fragmenta en elementos diferentes y contrapuestos.

Por lo tanto, es para mi un honor desarrollar sobre este tema mi tesis profesional, ya que pretendo lograr con ello el esclarecimiento de mucha información errada o mal intencionada en cuanto respecta nuestra cultura latinoamericana.

b) JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS:

Debido a que las causas que suscitaron el surgimiento de nuevas culturas en el continente americano se manifestaron sobre toda esta región por factores comunes entre sí; me refiero a los procedimientos que se efectuaron tras la conquista por parte de diversas culturas de origen occidental, para lograr una completa apropiación territorial con fines económicos, puedo delimitar el desarrollo de la tesis sobre un particular donde se ejemplifique la visión de toda América latina ante el mundo y para sí misma.

Por lo tanto, esta investigación se basara en lo particular sobre los antecedentes históricos, sociales, culturales y artísticos de cuba, incluyendo algunos sucesos históricos que lo relacionan directa o indirectamente con las tendencias artísticas manifestadas en todo el mundo durante el siglo xx.

HIPÓTESIS:

Dado el suficiente material bibliográfico que se halla respecto al tema a estudiar, la Internet, exposiciones itinerantes en museos y salas de exhibición pictórica y la información proporcionada por la embajada de cuba, puedo asegurar la completa obtención de datos necesarios para el desarrollo del tema antes propuesto.

En cuanto a la finalidad del tema descrito cabe mencionar, que los elementos de origen africano presentes en las culturas del continente americano, ya han sido reconocidos ampliamente como un hecho tangible. Sin embargo, debido a las connotaciones dispuestas a través de los años por diversos sucesos históricos, sociales, culturales, económicos, religiosos e ideológicos, entre otras causas, la visión que se tiene respecto a lo africano se ha distorsionado injustamente. El motivo de mi investigación es mostrar su importancia en nuestra cultura.





INTRODUCCIÓN

Identidad. Esta cualidad sugiere originalidad, distinción e igualdad en sí mismo. Denota origen y procedencia, a la vez que borra fronteras. En la sociedad, el fenómeno de identidad recrea y regenera la existencia de una cultura al hacer partícipe, no a una raza o a un pueblo, sino a todo individuo que se halla comprometido con sus creencias y costumbres, e involucrado en la trayectoria de su historia.

La problemática que aborda esta tesis sugiere este sentido, el sentido de identidad, de ser latinoamericanos, el saber que existimos y la causa de porque existimos. El conocer a grandes rasgos el origen de nuestra raza, de nuestra sociedad, de nuestras costumbres, del devenir de nuestra historia; o al menos de una parte de ella. Me refiero a una historia que se desenvuelve desde una perspectiva distinta a la nuestra quizás, pero igual encaminada.

De manera burda, a través de esta investigación, abordo sobre el tema de las culturas de origen africano introducidas en América. Su origen, sus costumbres, el aporte cultural con que enriquecieron a una parte de nuestra cultura Latinoamericana, geográficamente hablando: al caribe; a Cuba en lo particular; y en un sentido específico a su arte.

Para dar inicio a la tesis, y a modo de introducción, en el primer capítulo llamado "Cultura y Civilización Africana, Desde África", expongo algunos temas relacionados exclusivamente con las culturas de origen africano desde África; su sociedad, su organización, su religión, su filosofía, su arte.

La descripción de estos puntos tienen como intención el informar brevemente sobre la estrecha relación que los une. Cada uno puede describir a grandes rasgos una parte representativa de la cultura africana en África, tierra de origen donde se fundaron las bases de una religión; de un arte; de una cultura; que sin proponérselo, surcaría irremediamente el inmenso mar, hasta hallarse desprotegida ante un destino incierto que le asecho inclemente.

En el segundo capítulo, llamado "Cultura y Civilización Africana, desde América", describo a groso modo los acontecimientos que secundaron al descubrimiento, la conquista y la colonización en América. Señalo los aspectos más importantes que motivaron y alentaron la existencia de la esclavitud y la desculturación de la raza negra en el continente americano.

A través de los antecedentes históricos que se exponen, pretendo establecer las diferentes causas que consolidaron y dieron forma a la esclavitud, y como estos elementos, en diferente sentido, repercutieron en la transformación de nuestra cultura como Latinoamericanos.

También indago sobre algunos hechos desconocidos e incuestionados referente a la historia de la esclavitud en América, como por ejemplo: su propia existencia; el trato discriminado al que fueron expuestos los esclavos debido a su condición social; el pilar que represento dentro de un mecanismo de producción basado en la explotación del hombre por el hombre, un hecho que hasta nuestros días aun persiste, oculto detrás de disímiles formas y adaptaciones.

Al final de este capítulo describo una parte de la gran participación que ha tenido la religión africana en diferentes actividades culturales, entre ellas el arte, y como su aportación le consolidó como el transmisor de valores culturales de origen africano, más representativo en América Latina.

En el tercer capítulo de la Tesis indago sobre la vida y obra de Wifredo Lam, un artista Latinoamericano que demuestra con su trabajo pictórico la influencia de las culturas y la religión de origen africano en Cuba, su tierra natal. Asumiendo de esta forma una importancia ejemplar en todo el mundo, al demostrar cuan obvio y necesario representa el conocer nuestros orígenes para reconocer nuestro legado.

No es un problema de logística para posicionar una marca al estilo *Made in*, dentro de un mercado internacional, no hablo de un producto, sino de una cultura que se gestó en las entrañas del invasor colonialista y conquistador hace quinientos años; que nació en medio de un régimen de explotación esclavista, debido a las exigencias globales de producción, generado por el acelerado enriquecimiento económico por parte de las potencias europeas; y que tuvo por partera al incesante deseo de identidad y pertenencia, que habitó inexpugnable en la comunidad sometida, a pesar del yugo que imponía el intrincado proceso de desculturación.

Después de tan agotable pero exitosa procreación, es imperiosa la necesidad de conocer a los afortunados padres que concibieron al heredero cultural.



CULTURA Y CIVILIZACION AFRICANA, DESDE ÁFRICA

*"...entre pueblos que carecen de escritura
el arte representa el medio más obvio y natural de expresión,
es la lengua que todo mundo entiende..."¹*

1.1 DIVERSIDAD ARTISTICA Y CULTURAL

La historia africana, con frecuencia turbulenta, llena de continuos enfrentamientos y de numerosas guerras locales, favoreció en gran medida al desarrollo y transformación del arte como un medio de expresión y comunicación entre los diversos organismos que conforman sus distintas sociedades. Al fundarse nuevos reinos, los dirigentes fomentaron con la técnica guerrera el desarrollo y progreso cultural de sus países. De esta forma se protegieron las artes, que únicamente en los periodos de paz prolongada lograron realmente consolidarse y perfeccionarse.

A los aborígenes también se les atribuye gran parte de este logro, ya que únicamente tomaron y aceptaron de los pueblos que recorrieron sus tierras lo que era compatible con sus ideas y conceptos. Así muchos pueblos defendieron sus tradiciones ante las manifestaciones musulmanas, y posteriormente ante el cristianismo.

Las artes de África están repartidas de una manera inconstante, según las diversas regiones y latitudes. Algunas culturas manifiestan sus expresiones artísticas a través de la decoración pictórica en sus construcciones o en las cerámicas, y otras en la talla de máscaras y en los trabajos de cobre amarillo.

Al Este del continente, en las tribus de los antiguos Nigritas, las artes plásticas se consideran una manifestación rara. En contraste, las tribus bantú de régimen matriarcal², alcanzaron un gran desarrollo en sus expresiones artísticas. La perfección máxima la alcanzaron al Oeste de África donde son famosas las regiones del Sudan Occidental y las que se extienden desde la Guinea Portuguesa, hasta la desembocadura del Congo delimitado por todos los países de la Guinea. La importancia de las artes plásticas disminuye en el Sudan Central, en Ubangi-Djhari, y en el Norte del Congo y regiones aledañas.

En todos los pueblos africanos, donde el régimen se halla sujeto a un modelo matriarcal se ha demostrado un perfeccionamiento en cuanto a sus manifestaciones artísticas³.

¹ Elsy Leuzinger. *África, el Arte de los Pueblos*. Editorial Praxis, S. A.

² *Aclaración*: se denomina *Matriarcal* al régimen donde la mujer ocupa una posición social predominante. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 7).

³ Argeliers Leon. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.

En la actualidad los negros han desarrollado una industria de recuerdos para turistas, a quienes ofrecen tallas de madera inspiradas en motivos y tradiciones propias, dándoles así un carácter típico y particular.

Gran parte del arte religioso africano es inaccesible al turista ya que la talla de madera destinada a representaciones de culto y fetiches, solo se practica en determinadas regiones, fuera del alcance de personas ajenas a estas costumbres⁴.

1.2 RELIGION

El complejo religioso africano a pesar de su homogeneidad, tiene ciertas divisiones o especializaciones interrelacionadas, tales como son: *rites de passage*, adivinación, cura, protección y culto. Aquí hago un breve paréntesis para aclarar sobre el grave error en que se ha incurrido al usar la palabra "culto" para denominar una actividad tan compleja como interesante de la religión africana.

Culto: es una palabra euro cristiana que no describe verdaderamente la situación africana, en la cual la congregación no es un todo pasivo que mantiene una religión monolítica con un Dios superior, sino una comunidad activa que celebra con bailes y canciones la encarnación de poderes-espíritus (orisha loa) en uno o varios de ellos. Esto es, por lo tanto, una experiencia social (interpersonal y comunal), artística (coreografía formal-improvisada de movimientos-sonidos) y escatológica (de posesión), que en ninguna forma guarda algún sentido con la definición de "culto convencional".

Obeach (palabra usada en África y el Caribe), es un aspecto dentro de los procesos denominados como *cura* y *protección*, aunque en el Nuevo Mundo y en África colonial se le considera como "magia negra o brujería, debido a una relación mal intencionada con los actos ilusorios identificados como "abracadabra", o dicho en africano, mumbo-yumbo. Tal "magia", esta basada en el empleo y conocimiento científico de hierbas, drogas, alimentos y procedimientos simbólicos, asociativos y psicológicos (peyorativamente llamados fetichistas), al igual que de un conocimiento homeopático de la naturaleza material y divina del "Hombre" y de las formas en que este puede ser afectado.

El principio del *Obeach* es por tanto un proceso de *curación-protección* a través de la búsqueda del origen y la explicación de la causa que provoca la enfermedad o miedo, tal como ocurre en los principios médicos de todo el mundo. Esta concepción fue arbitrariamente manipulada por los conquistadores o misioneros, quienes difundieron una creencia herrada y mal intencionada.

⁴ Elsy Leuzinger. *África, el Arte de los Pueblos*. Editorial Praxis, S. A.



De esta manera, no solo la ciencia africana ha sido desacreditada, sino que la religión afro antillana ha sido negativamente fragmentada y casi públicamente destruida (con excepción en Brasil y Haití)⁵.

1.2.1 Filosofía Ontológica y Antropocéntrica del Africano

La idiosincrasia del negro africano se centra en una filosofía ontológica donde el hombre y la vida humana son el centro de la creación y origen mismo de los conceptos del bien y del mal. La base de su conciencia moral se interpreta a través de esta norma, donde los elementos buenos y malos se juzgan por la influencia y trascendencia que logran en su sociedad. Los actos que se cree favorecen la realización de la vida, su protección y su acrecentamiento vital son calificados como buenos. Por lo contrario, todo acto que perjudica la vida de los individuos o la vida de la comunidad es considerado como malo, aun en el caso de solo atentar a los intereses materiales de las personas.

Los africanos consideran la vida humana como el bien máspreciado. En esta concepción el hombre se encuentra al centro de todo y sobre el se encuentra Dios. Intermedios entre Dios y el hombre se hallan todos los antepasados, miembros ya difuntos de las familias, los antiguos héroes nacionales y todas las almas desencarnadas. En orden decreciente, después del hombre se conjugan todos los seres vivos que habitan este mundo, y fueron puestos a disposición del hombre para hacer crecer su ser y su vida. Este orden es la condición esencial de la integridad de los seres, es un orden que viene de Dios y debe ser respetado como tal.

Todo acto, comportamiento, actitud y hábito humano que atente contra el crecimiento y la perpetuidad de la fuerza vital es malo. La destrucción de la vida en general es un claro atentado al plan divino, un sacrilegio ontológico y, por consiguiente, inmoral e injusto. Por ello, la ética africana es considerada como una filosofía de participación, comunión y respeto ante los hombres y la naturaleza que lo rodea.

Los africanos atribuyen la existencia del bien a Dios y del mal al hombre, ya que esta nace de su voluntad herrada. Los males que se abaten sobre el hombre, a través de enfermedades, calamidades, miserias, y muerte se presentan en este mundo cuando el hombre abusa de sus fuerzas; cuando utiliza las fuerzas de la naturaleza para beneficio propio; cuando atrae para sí mismo o sobre otros la cólera de los difuntos, principalmente de los antepasados, descuidando con ello sus deberes y obligaciones sagradas; o cuando provoca con su mala conducta la ira del Señor de la Vida y atrae sobre sí mismo y su comunidad el castigo del todo poderoso.

Para lograr evitar estas desgracias el hombre debe cumplir con todas sus obligaciones a través de una conducta intachable. Si fracasa tendrá que asumir con recato las consecuencias de sus malas acciones.

En el seno de estas sociedades, cuando un individuo es considerado culpable de algún acontecimiento adverso o funesto se le confiere a un rito solemne y religioso donde deberá confesar su culpa ya sea frente al jefe

⁵ Edward Kamau Brathwaite. "Presencia Africana en la Literatura del Caribe", *África en América Latina*. Siglo XXI Editores, UNESCO. Paris, 1977. p. 153.

supremo, ante un jurado compuesto por los hombres más sabios o frente a toda la comunidad. A este tipo de procesión se le conoce como ritos de penitencia, purificación y ascesis, y su finalidad consiste en reconciliar para consigo mismo y con toda la sociedad al injuriado ya confeso. Para el africano, la palabra como tal lleva implícito valores mágicos y morales. Dar uso de ella requiere responsabilidad y buen juicio, ya que su poder natural puede causar la vida y la muerte; puede ser la medicina de un mal o el vehículo que anuncia y provoca una destrucción. Por ello, cuando un culpable confesa su culpa, dando así un buen uso a la palabra, es considerado capaz de recuperarse y reivindicarse para beneficio propio y de su comunidad.

De esta forma la religión africana queda integrada en el sistema general de su teoría del ser, al servicio de un Dios creador, trascendente y elevado, del que procede la vida y que salvaguarda los valores morales del hombre.

En resumen, la filosofía ontológica y antropocéntrica del africano nace por la necesidad de consolidar y justificar su organismo social, ante los individuos que la integran y regeneran con su continua participación. Esto, a través de normas morales, éticas y religiosas, sustentadas por un concepto único sobre la vida individual, colectiva y universal que rige a todos los seres vivientes de este mundo⁶.

1.2.2 La Magia

La magia se presenta ante el africano como un despliegue de fuerzas naturales que pone el Dios creador a disposición del ser humano para proporcionarle un aumento en su energía vital. Instruirse en tales conocimientos implica una gran responsabilidad ya que tales fuerzas no pueden controlarse o guiarse por si mismas, por lo que el facultado tendrá que enfocarse hacia un buen uso y aprovechamiento⁷.

1.2.3 El Hechicero

El mantenedor nato y gestor de todo el culto y vida religiosa es el sacerdote o el hechicero. El consejo de los ancianos de la tribu o del poblado o un consejo secreto, eligen para tal cargo, lleno de responsabilidad y de honor, al que cree más idóneo por sus dotes y disposiciones naturales. La investidura en el cargo va precedida de un largo periodo de aprendizaje y entrenamiento, de diversas pruebas y exámenes, bajo la dirección de un experimentado maestro que introduce al elegido en el conocimiento de los ritos y practicas sagradas, del poder curativo de las plantas y los minerales,

⁶ Argeliers Leon. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.

⁷ Argeliers León. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba



y de los recursos con que el hombre logra enlazar una comunicación entre su mundo terrenal y el ultraterrenal.

Él tiene la misión de proteger, curar y ahuyentar a los malos espíritus. Su amplio entendimiento acerca de los problemas de la aldea, su refinada sensibilidad y sus conocimientos médicos; unido a su poder de sugestión, le proporcionan los elementos necesarios con que lograra exitosamente su propósito. Como buen psicólogo y conocedor del juicio de sus conciudadanos, el hechicero realza su actuación ritual con un vestuario impresionante y se desenvuelve a la vez con un ceremonial que subraya su dignidad sacerdotal y rodea sus acciones en una atmósfera llena de misterio⁸.

1.3 ARTE ESCULTORICO

1.3.1 Padres Fundadores y Antepasados

Las representaciones de los antepasados constituyen el medio a través del cual el negro cree ponerse en contacto con ellos, platicar y poderles presentar sus deseos y aspiraciones mas intimas.

El africano nunca plasma en sus esculturas al Dios creador. Pero a los hijos de Dios, y en especial a los padres fundadores de su casta, los representa en las obras artísticas de modo que en espíritu puedan habitar en ellas dignamente. El negro se imagina que los primeros mortales, sus antepasados, gozan de una paz completa y sublime, y los representa con los brazos sobre el vientre, sobre las rodillas o sobre el pecho, y con el cuerpo extendido o en cuclillas, imitando las posturas en que se suele enterrar a los muertos.

Normalmente estas representaciones las conforman elementos exagerados, por ejemplo: debido a sus creencias, la cabeza representa el punto donde se hallan las energías espirituales que habitan en el cuerpo, por ello tienden a magnificar esta región varias veces su tamaño real: o también, algunas esculturas se representan con ombligos muy pronunciados ya que para ellos esta región significa el centro vital que une a la madre con su hijo. También los decoran con determinados peinados, tatuajes y señales para que los antepasados puedan reconocer su propia figura y habitar en ella de buen modo. En sustitución de los ojos hacen una pequeña hendidura donde el antepasado pueda observar el mundo de los vivos a través de ellos. Raramente se les representa en una forma que cause miedo o espanto.

Estas representaciones de los antepasados no son ningún fetiche, sino un símbolo, una efigie en el que reside una fuerza sobrenatural, por que, aunque ya han muerto, siguen prestando y comunicando su fuerza a los que todavía viven.

Las grandes estatuas de la divinidad, propiedad de toda la aldea, se confían al cuidado del sacerdote que las custodia y las resguarda dentro de un templo sagrado. En las grandes solemnidades y fiestas religiosas son

⁸ Argeliers León. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba

colocadas fuera de su recinto para que el pueblo pueda contemplarlas nuevamente. En contadas ocasiones, cuando el sacerdote requiere de un consejo que lo guíe a una buena dirección por parte de los antepasados, estas figuras son llevadas al cementerio⁹.

1.3.2 Héroes Mitológicos.

Además de los fundadores de la estirpe o tribu existen otras grandes personalidades del orden mitológico conformado por los héroes y fundadores de los estados y dinastías, a quienes, además de su carácter divino, se les concede y atribuye una serie de grandes hazañas y hechos sobrenaturales realizadas a favor de su linaje. Todas estas figuras tienen asignados diversos atributos que los dignifican. Tal es el caso de Odudua y Shango o de los legendarios reyes Bakuba¹⁰.

1.3.3 Fetiches

El fetiche es un objeto dotado de un mágico poder para alguna misión determinada y cuya influencia se emplea para defenderse o emprender un ataque, o para realizar una hazaña. El fetiche mantiene alejados los espíritus de las enfermedades, protege al caminante en sus viajes, a la mujer en el parto, a los hombres en la guerra y en la caza.

Los africanos recurren a estas figuras cuando se hace imposible conjurar por medios naturales algún mal o cuando se avecina algún peligro del género que sea.

Muy pocos fetiches tienen un valor artístico ya que no desempeña alguna función de tipo religioso superior. Por tal motivo se le delega su creación al hechicero, quien los dota de alguna característica peculiar. Muy pocas veces se le encomienda al artista la realización de estas figuras.

Cuando un fetiche demuestra impotencia e inutilidad para lograr el fin por el que fue creado, se le azota sin consideración hasta hacerle añicos o se le entrega a los niños para que les sirva de entretenimiento. Puede también suceder que un fetiche pierda su fuerza cuando se ha vendido a un extraño¹¹.

1.3.4 Las Máscaras

Cuando una comunidad africana se siente agredida e intimidada por malos espíritus que no ha logrado controlar o diezmar a través de métodos naturales, recurre a su invocación por medio de máscaras sagradas.

⁹ Elsy Leuzinger. *África, el Arte de los Pueblos*. Editorial Praxis, S. A.

¹⁰ Elsy Leuzinger. *África, el Arte de los Pueblos*. Editorial Praxis, S. A.

¹¹ Elsy Leuzinger. *Arte del África Negra*, Ediciones Poligrafía, S. A. Barcelona España.



Estas mascararas sirven de intermediario entre el mundo terrenal y el espiritual. Su impresionante decorado suele encabezar una procesión ritual compuesta de bailes, cantos, vestidos exóticos y música; envuelto este conjunto en una escenografía cuidadosamente montada, para causar en los espectadores la disponibilidad emocional necesaria y lograr su participación.

En Nigeria, los que toman parte en las danzas de máscaras, se someten a un proceso de purificación donde ofrecen victimas antes de disfrazarse con la vestimenta sagrada. Se cree que esta condenado a morir todo aquel que use el traje de mascara, y no este purificado, por ejemplo: entre los Mendi la danzarina que lleva la mascara del demonio Buntu debe cubrirse por completo el cuerpo, las manos y los pies, para que ninguna parte pueda tener contacto con el gran espíritu que posee una terrible fuerza destructora, muy temida por este grupo étnico.

Las mascararas se usan en las ceremonias más importantes del culto, sobre todo en los ritos de los muertos, donde interceden con los antepasados para solicitar su consejo y guía. Con ella se invoca a los espíritus en época de recolección para agradecer la cosecha o se les llama antes de la siembra para que hagan fructíferos los campos. En tiempos de gran sequía se les pide que envíen lluvias y se acude a ellos para que dicten su veredicto en los juicios de Dios.

Máscaras con pechos sobre la frente y sobre las mejillas aseguran la fecundidad. En el sur de Nigeria los miembros de las sociedades secretas representan escenas en las que toman parte las almas del reino de los muertos, corporizadas en los danzantes cubiertos de mascararas.

Hoy día, estos ritos sagrados han degenerado en una serie de representaciones de carácter grotesco. Así la mascara solo sirve para disfrazarse o para atemorizar a los niños, y las marionetas se han convertido en un elemento teatral para comedias y otras representaciones. Sin embargo la mentalidad del africano sigue aferrada a este rito, en el que todavía descubre su impresionante fuerza emotiva y de comunicación¹².

1.3.5 Espíritus Protectores y Guardianes.

Las culturas africanas representan a sus espíritus protectores o guardianes, a través de esculturas zoomorfas. Estas figuras simbolizan diversos poderes y conceptos abstractos, asociados a propiedades específicas del animal representado, por ejemplo: una escultura con características de un carnero personifica al Dios del cielo; la fuerza viene simbolizada por el bisonte, el búfalo, el cocodrilo, el elefante, el hipopótamo, el león, la pantera y el jabalí; el valor guerrero por el antílope; la agilidad y la vivacidad por la serpiente y el lagarto; y la longevidad por la tortuga.

En estas sociedades existe frecuentemente la creencia de que espíritus malignos se transforman de noche en feroces animales de rapiña. El mono representa unas veces algún difunto recién desaparecido, y hace otras el papel de bufón. El pájaro es considerado por su posibilidad de volar y moverse por el cielo, como el intermediario entre el mas allá y este mundo.

¹² Elsy Leuzinger. *Arte del África Negra*, Ediciones Poligrafía, S. A. Barcelona España.

El africano, al simbolizar una representación conformada por elementos zoomorfos, aspira a alcanzar la fuerza y el poder de toda una especie. Con frecuencia se hacen combinaciones donde se conjugan en la misma representación diferentes elementos con forma animal, donde no suelen faltar rasgos humanos, con el único fin de unir sus poderes esenciales para lograr uno más fuerte. Por ejemplo, la máscara llamada Banda, de los Baga, es una mezcla de hombre cocodrilo y antilope; o el Anor, originariamente un pájaro, tiene dientes en el pico, parecido a un cocodrilo, y su rostro es de un humano. También los Bambara completan a sus antílopes con motivos de diferentes animales, como por ejemplo, le pueden añadir una cola de camaleón.

También los motivos con forma de animales aparecen en pinturas y relieves de puertas y ventanas, e incluso en estacas, bastidores de telares, conchas para sacrificio, tambores, hachas y coberteras. En caso de enfermedad es costumbre entre los Bahuana sustituir la habitual puerta de lianas o cañas, por una puerta de madera adornada con la figura de un lagarto que simboliza la vida¹³.

1.4 SOCIOLOGIA

1.4.1 Escuela y Educación

Son los ancianos de la tribu quienes transmiten a los jóvenes sus conocimientos y experiencias a través de una educación oral y visual. Un sacerdote mago, obviamente de edad avanzada, es responsable de instruir y capacitar a sus alumnos en las obligaciones, leyes y costumbres de la tribu mediante la revelación y el esclarecimiento de esculturas, cuadros murales, máximas, proverbios y cantos propios de su tradición.

En las regiones donde aun se conservan los ritos de las máscaras y las asociaciones secretas, se celebra siempre “*La fiesta de la escuela de la selva*”. Tal festejo, envuelto en solemnes bailes, máscaras y cantos, representa la admisión de los jóvenes en la sociedad de las personas mayores. A partir de ese momento, llegados ya a su madurez sexual y aptos por tanto para el matrimonio, se les indica sus tareas y obligaciones que deberán acatar con responsabilidad y respeto. Saber desprenderse del cuidado de sus madres y asegurar la perpetuidad de la estirpe, son algunas de las tantas peticiones que les confieren.

Por su parte, los ancianos deberán ganarse el respeto y la obediencia de los jóvenes, para que en el momento apropiado puedan conseguir de los recién consagrados todo lo que convenga para el beneficio único de la comunidad¹⁴.

¹³ Elsy Leuzinger. *África, el Arte de los Pueblos*. Editorial Praxis, S. A.

¹⁴ Argeliers Leon. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.



1.4.2 Organización y Trabajo

El trabajo se encuentra perfectamente distribuido entre el hombre y la mujer, teniéndose en cuenta su diferenciación sexual. Realizar trabajos propios del sexo contrario constituye una gran falta a sus principios, por lo que los trabajos artísticos son ejecutados dentro de cada comunidad rigurosamente solo por uno de los dos sexos. En la mayoría de las regiones los hombres se ocupan de las labores de construcción, fragua, tejido y talla. La mujer tiene encomendado, sobre todo en el Oeste de África, los trabajos de cerámica, pintura e hilado fino. En el Sudan tejen los hombres, mientras en diversos lugares del Oeste y en el Congo por regla general lo hacen las mujeres¹⁵.

1.4.3 Sociedades Secretas

En la mayoría de los países africanos, el orden público es delegado a sociedades secretas conformadas en su mayoría por individuos de sexo masculino y excepcionalmente femenino. Estas asociaciones, normalmente constituidas a través de un estricto proceso de selección, canalizan al grupo más selecto de su comunidad hacia actividades de participación y cooperación que aseguran una completa estabilidad y armonía entre los integrantes de su sociedad.

La excepción de este grupo radica en el poder especial que les han otorgado los grandes espíritus. El jefe de la cofradía representa a un espíritu, que en las grandes solemnidades aparece revestido en su máscara que representa la figura de algún antepasado guardián y defensor de la tradición y el orden. El poder jerárquico de este personaje queda limitado hacia cierto sector de su comunidad, por parte de la misma sociedad secreta a la que pertenece, y con la que no disfruta de alguna autoridad. Caso contrario ocurre en las regiones donde reina la monarquía de derecho divino. Aquí las sociedades secretas están sustituidas por los nobles y los altos funcionarios de la corte.

De igual forma, sin importar como estén compuestas las sociedades secretas, su organización esta destinadas al servicio de la educación, el orden y la moral en su comunidad, que en suma significa prosperidad y felicidad para cada integrante de la tribu¹⁶.

1.4.4 Delegado del Arte

Se considera artista o artesano a todo aquel que lleva por oficio la ejecución de objetos estéticos destinados a usos diversos. Su misión responde a una necesidad social y es considerado como el conducto por el que se comunica a toda la comunidad el prestigio, la belleza y la alegría de sus costumbres.

¹⁵ Argeliers León. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.

¹⁶ Argeliers León. *Introducción al Arte Africano*, Editorial Arte y Literatura. Ciudad de la Habana, Cuba.

Sin embargo, su situación jerárquica no es la misma en todos los países y tribus. En algunos lugares, por regla general, el artista goza de la mejor consideración y respeto. En contraste, existen comunidades donde el trabajo del artesano o del artista constituye tan solo una ocupación secundaria a la del agricultor. Por ejemplo: durante la época de la sequía, cuando se suspenden las labores del campo, el agricultor en calidad de artesano se dedica a fabricar los objetos necesarios y cambiar los productos de su trabajo por otras mercancías. Existen dentro de las comunidades un grupo familiar constituido por castas enteras que guardan el secreto de sus trabajos artísticos con gran recelo y cuidado, para transmitirlos apropiadamente solo a sus sucesores. Otros se especializan únicamente en una rama del arte, por ejemplo: los Bena Mpassa son los creadores de las mascararas de todas los Basonge.

Los artistas gozan de una posición social determinada según el tipo de arte al que se haya especializado, por ejemplo: el herrero esta altamente considerado entre los africanos del Oeste y al Sur del Ecuador como un personaje selecto e importante en su sociedad. En oposición, Al Este del continente, hallamos a los Camitas, quienes consideraban al herrero con cierto desprecio como un grupo aparte de su sociedad, viéndose estos forzados a constituir un organismo o casta aislada, hasta el grado de solo contraer matrimonio entre las mismas familias de los herreros.

Los tallistas alcanzaron en las cortes reales la consideración y nivel social de la nobleza. A esta labor no se le considera producto de un pasatiempo o por mera diversión. La producción de un objeto de culto es señalada como una aspiración suprema y una ocupación santa.

Antes de comenzar su trabajo, el artista se somete a un rito de purificación, abstinencia y retiro; en el cual se aleja hacia un sitio donde se encuentre enteramente solo. En este lugar podrá entregarse por completo a la realización de la obra encomendada, lejos de las miradas de los curiosos.

A todo aquel que se le considera como un artista se le somete a diversas normas figurativas conceptuales y de elaboración, para lograr concebir trabajos afines a las necesidades de su comunidad o para quien lo halla encargado, por ejemplo, la obra no ha de ser meramente la expresión de su concepción personal, sino que ha de tener presente la tradición, usos y normas que le motivan a su realización. solo así llegara al perfeccionamiento de su fuerza creadora. Lograr su realización completa exige en el artista una vocación autentica, unida a una dedicación plena en la tarea emprendida.

Aunque, para el artista, no todo es cuestión de voluntad y fe. También es necesario forjarse un carácter indomable e infranqueable ante los peligros que le acechan por causa de la rutina y el apego enfermizo de formas tradicionales y decadentes, al igual que la avaricia y el deseo de lucro que pueden empobrecer su trabajo artístico¹⁷.

¹⁷ Elsy Leuzinger. *África, el Arte de los Pueblos*. Editorial Praxis, S. A.



CULTURA Y CIVILIZACION AFRICANA, DESDE AMÉRICA

2.1 LA LLEGADA DEL AFRICANO AL CONTINENTE AMERICANO.

2.1.1 Antes del Siglo XVI.

Sobre esta cuestión, existe un planteamiento expuesto por el profesor Leo Weiner, de la Universidad de Harvard, el cual supone que numerosas prácticas religiosas, ritos, ceremonias y palabras de los indios antillanos son de procedencia africana. Como muestra de ello señala la palabra "canoa"; las designaciones de "batata dulce", "yam" y "ñame", al igual que la costumbre de fumar. Otros autores han discutido sobre una legendaria expedición efectuada por el sultán de Guinea, Mohamed Gao, en el año 1300 de nuestra era, en donde participaron negros de procedencia africana¹.

En el siglo XV, los navegantes portugueses, genoveses y andaluces emplearon frecuentemente esclavos africanos en las tripulaciones de sus naves. También se cree que algunos caballeros que acompañaron a Colon en su segundo viaje de carácter colonizador, traían esclavos en su mesnada, y que Alonso Pietro, piloto de La Niña, era mulato. Tales referencias demuestran que la llegada del africano al Nuevo Mundo ocurrió tanto en una época precolombina, como en un periodo precolonial.

2.1.2 Después del Siglo XVI.

La referencia documental más antigua que se tiene sobre la llegada de africanos al continente americano se remonta al año 1518, según una investigación realizada por el historiador y economista cubano Manuel Moreno Friginals². En cambio, Saco sugiere que este acontecimiento se remonta al año 1501, en virtud de un Decreto Real que permitió transportar desde España a La Española negros en condición de esclavos y en propiedad de cristianos³.

¹ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*. Editado por Sep-Setentas, México, 1973. p. 19.

² Manuel Moreno Friginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. Siglo XXI Editores, UNESCO. Paris, 1977. p. 13.

³ *Aclaración*: Actualmente a esta isla se le denomina como "Santo Domingo", y su territorio comprende Haití. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 4).

³ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*, Editado por Ediciones Juncan. Madrid, España. 1974. p. 164.

Es oportuno señalar que dado el régimen de producción feudal que se hallaba aun vigente en el siglo XVI, la comercialización del ser humano en condición de esclavo o sometido estuvo legalmente autorizada, por lo que su introducción al continente americano únicamente respondió a los beneficios y las ventajas que represento en aquel periodo la esclavitud.

2.2 ESCLAVITUD.

Como definición; se denomina esclavitud a todo régimen económico-social donde un hombre puede ser propiedad personal de otro. La condición de esclavo en el ser humano se remonta desde antiguas guerras; donde los prisioneros eran obligados a trabajar en diversas actividades a cambio de no perecer como enemigo. La comercialización como tal fue mas reciente y ha marginado tanto al aborígen africano, como a una variedad de etnias y culturas en todo el mundo⁴. En Europa, mucho antes del descubrimiento de América, ya se tenía experiencia legal y administrativa sobre el comercio del negro africano en condición de esclavo, aunque el numero de esclavos introducidos, tanto en la antigüedad como en la Edad Media, fue insignificante comparado con la cantidad de esclavos traídos al Nuevo Mundo. En América, esta antigua forma de dominio del hombre por el hombre, encontró un inesperado y beneficioso impulso⁵.

2.3 ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA ESCLAVITUD EN AMERICA DESPUES DEL SIGLO XVI⁶.

Durante el proceso de la conquista del continente americano, los colonizadores realizaron subsecuentes viajes de reconocimiento dentro del territorio descubrimiento para obtener un inventario de las riquezas naturales y del tipo de civilización o comunidad aborígen que existía a su llegada. En estas primeras excursiones los colonos acostumbraron llevar dentro de su tripulación a un numero considerable de esclavos de origen africano, para realizar distintas tareas relacionadas a su condición. En muchas ocasiones, el esclavo de origen africano participo como compañero y auxiliar del conquistador, atravesando por las mismas penurias que sufrían debido a la resistencia de los aborígenes. En este caso los esclavos actuaban como invasores y conquistadores, y se les permitía usufructuar de los beneficios de su triunfo.

⁴ *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 4.

⁵ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*. p. 163.

⁶ La mayor información que abarca este punto se basa en una investigación hecha por José Antonio Saco, llamada *Historia de la Esclavitud*, Editado por Ediciones Juncan. Madrid, España. 1974. pp. 163-212.



Algunos esclavos negros que participaron en la Conquista fueron fácilmente aliados y auxiliares de los españoles, obteniendo en contados casos su libertad. En otras ocasiones obtuvieron la jerarquía de conquistadores, concediéndoles la posibilidad de adquirir y poseer esclavos. La aceptación social de estos esclavos llegó hasta el matrimonio de conquistadores, o hijos de ellos con esclavas mulatas y negras, y en casos excepcionales con hijas mestizas de conquistadores. De este modo, tales esclavos se enriquecieron a través de granjerías económicas, encomiendas de indios, u otro tipo de licencia; logrando constituir grupos importantes dentro de la aristocracia señorial, posición que los diferencio en contraste con el enorme grupo de esclavos de origen africano, que a principios del siglo XVI poblaría las nuevas colonias en condición de sublevados⁷.

El fraile Nicolás de Ovando fue el primer colonizador en introducir esclavos de origen africano a los territorios recién descubiertos del continente americano, para desempeñar tareas destinadas a la explotación de los recursos. El 3 de septiembre de 1501; los reyes católicos de España le nombraron gobernador y administrador colonial de La Española, Las Indias y Tierra Firme, recibiendo como primera encomienda el canalizar única y exclusivamente negros esclavos nacidos en poder cristiano y bautizados bajo el gremio católico, para que poblaran las nuevas tierras junto con los conquistadores fieles a la corona de España. Esta prioridad excluía sin ninguna consideración a judíos, moros y nuevos convertidos por ser vistos ante el catolicismo como sus enemigos.

Claramente se observa como el principio religioso, durante los primeros años de la conquista, influyó notablemente en las decisiones de orden político, económico y social, ya que únicamente se permitió la introducción de esclavos nacidos en propiedad de cristianos.

En cualquier otra condición, ya sea judaica o islámica, el principio religioso se presentó intolerante, inflexible y siempre superior al principio de utilidad. Tal convicción se debió sin duda al histórico enfrentamiento que sostuvieron los católicos contra los judíos e islamistas en la antigüedad.

Caso contrario ocurría con los negros de Guinea y de otras regiones de África, ya que no existía hacia ellos ninguna fricción o disputa que originara una prevención política en su contra.

Debido al repentino incremento de tratos comerciales entre América y España, el rey don Fernando mandó establecer en Sevilla, el 20 de enero de 1503, una Casa de Contratación que resolvió temporalmente todos los trámites administrativos, jurídicos, y de la recolección de impuestos, referente a la importación de esclavos. Una de las primeras diligencias que atendió esta institución ocurrió en el año de 1510, y su actividad constó en enviar urgentemente la cantidad de doscientos negros comprados en Lisboa para cubrir las demandas de trabajo esclavo que exigía la floreciente explotación minera.

Hacer productivas las nuevas colonias y remplazar con el trabajo del negro esclavo la pérdida de mano de obra que ocasionó la rápida mortandad del aborigen americano, fueron los primeros móviles que tuvo el

⁷ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*. pp. 29-33.

Balada de los dos abuelos

(...)

*África de selvas húmedas
y de gordos gongos sordos...
-¡Me muero!*

*(Dice mi abuelo negro.)
Agua prieta de caimanes,
verdes mañanas de cocos...
-¡Me canso!*

*(Dice mi abuelo blanco.)
Oh velas de amargo viento,
galeón ardiendo en oro...
-¡Me muero!*

*(Dice mi abuelo negro.)
¡Oh costas de cuello virgen
engañadas de abalorios...!
-¡Me canso!*

*(Dice mi abuelo blanco.)
¡Oh puro sol repujado,
preso en el aro del trópico;
oh luna redonda y limpia
sobre el sueño de los monos!*

*¡Que de barcos, que de barcos!
¡Que de negros, que de negros!
¡Que largo fulgor de cañas!
¡Que látigo el del negrero!
Piedra de llanto y de sangre,
venas y ojos entreabiertos,
y madrugadas vacías,
y atardeceres de ingenio,
y una gran voz, fuerte voz,
despedazando el silencio,
¡Que de barcos, que de barcos,
que de negros!*

(...)

Nicolás Guillen



gobierno español para conceder la introducción de negros de origen africano, en sus posesiones territoriales recién conquistadas.

En el año de 1517 el padre las Casas presentó al canciller algunas propuestas en donde abordaba principalmente el problema que ocasionaba para las minas y las plantaciones el numeroso deceso de los indígenas, ante el exhausto trabajo alienante al que estaban expuestos constantemente. En tal solicitud señala los medios necesarios para impedir su completa extinción. Una de estas proposiciones fue la de reemplazar urgentemente al esclavo aborigen por el esclavo negro. La proporción, en cuanto al número de esclavos negros que debían fijarse para cubrir esta necesidad, fue designada por la Casa de Contratación en cuatro mil negros, repartidos en proporciones equivalentes entre las cuatro grandes Antillas: La Española, San Juan, Cuba y Jamaica.

Otro factor que fomentó significativamente la introducción de africanos al Nuevo Mundo fue la producción de la caña dulce o de azúcar. Este cultivo se plantó por primera vez en América por el año de 1493, después del segundo viaje de Cristóbal Colón a La Española. Su elaboración proliferó en abundancia rápidamente, y en el año de 1518, en La Española, ya se contaba con cuarenta ingenios atendidos por ochenta, cien o ciento veinte negros como mínimo cada uno.

Al ir aumentando los límites territoriales colonizados en el continente americano, se fueron descubriendo nuevos yacimientos ricos en piedras y metales preciosos. Esto propició que un gran número de colonos residentes de las Antillas cambiaran sus puntos de residencia hacia el interior del continente, deshabitando cuantiosamente la población.

La despoblación representaba un serio problema, ya que la producción en los sectores minero, agrícola y ganadero, al estar desatendidos, corrían el riesgo de quedar en decadencia. También existía la posibilidad de que otros países conquistaran los territorios declarados propiedad del gobierno español. Otro gran problema lo representaba la misma población esclava, quienes podían aprovechar el debilitamiento de los españoles para sublevarse y lograr con ello su liberación, tal como ocurrió en la isla de Puerto Rico, en el año de 1527.

Esto obligó a que el rey, para fomentar una rápida población en las tierras afectadas, permitiera la introducción de familias originarias de Castilla, en compañía de seis esclavos de su propiedad cada una, trasladadas gratuitamente hacia aquella región. Sin embargo, al percatarse que esta medida no daba pronta solución al problema, se creó una reforma donde se permitía la introducción de cien varones y cien hembras en condición de esclavos, por cada familia emigrante de origen español.

Aunado a estos proyectos de población existieron diversas licencias llamadas regalías, garantías o excepciones, que constituyeron lo que se ha denominado como *sentido premial de la Conquista* y fueron expedidas por la monarquía, a diversas empresas, países o amigos íntimos del rey para permitir la introducción masiva de esclavos de origen africano. La venta de estos permisos significaba una importante fuente de ingresos para los reyes, ya que además del precio que representaba la introducción de un esclavo a colonias españolas, también se le agregaba un cobro extra por concepto de tributo a cada esclavo vendido.

Debido a nuevas solicitudes por parte de las colonias hispanas, quienes exigían al gobierno español les proveyera de un mayor número de esclavos dado los recientes descubrimientos, se desarrollaron medidas extremas que facilitaban la introducción de africanos en condición de esclavos, a través de permisos sin pago de impuesto alguno.

También las imposiciones o “tabus” generados por la religión fueron menguando y cediendo su lugar a los “principios de necesidad”, generados por la expansión de las riquezas, que imperiosamente reclamaba una pronta respuesta.

Los asentamientos de esclavos de origen africano ocurridos en el continente americano, entre 1595 y 1639, pertenecían exclusivamente a Portugal. En aquellos años, Castilla amplió su dominación sobre este territorio, y restringió los fueros y derechos que Felipe II, rey de España, había prometido a los portugueses. Debido a ello, predominó la desconfianza y los conflictos entre ambos países, hasta que en 1640 estalló la revolución de Portugal contra España. Sublevados, fueron declarados rebeldes contra la soberanía española, e inmediatamente excluidos de todo comercio efectuado dentro de sus posesiones territoriales. Después de romper tratos con Portugal, España recibió diversas propuestas por parte de Holanda e Inglaterra para continuar con sus tratados comerciales de esclavos, mismas que rechazó. Al paso del tiempo, España reconoció la independencia de Portugal, reanudando sus tratos comerciales sin ningún obstáculo con este país. El primer asiento efectuado después de su reconciliación, se efectuó el 25 de diciembre de 1674, con vigencia de cinco años y una promesa de entrega de cuatro mil negros por año.

El último asentamiento registrado por parte de Portugal en las colonias hispanas, tiene por fecha el 12 de julio de 1696, y en su contrato se establece una promesa de entrega de diez mil toneladas de esclavos, introducidas en un lapso de seis años y ocho meses.

Cada una de estas medidas refleja la enorme y creciente demanda de esclavos de origen africano que generó la conquista, la colonización y el óptimo aprovechamiento de los yacimientos y recursos naturales descubiertos. Todo ello, a través de una explotación desmedida de la mano de obra esclava y su constante aumento y sustitución, dadas las exigencias de producción, depreciación o apreciación en el mercado de esclavos, y la mortandad que presentaba la comunidad esclava en las colonias españolas.

Sin embargo, también representó que arbitrariamente se aplicaran los métodos y normas establecidas por la religión católica, el cual procuraba que sin exclusión alguna, todos los esclavos introducidos en territorio hispano fueran necesariamente católicos, ya sea antes o después de haber ingresado. Por ello, en el *sinido diocesano* celebrado en Cuba, en junio de 1680, se aprobó, a través de la Real Cédula del 9 de agosto de 1682, que los esclavos sin bautizar recibieran inmediatamente el santo bautizo y una educación donde se inculcara la doctrina cristiana.

A comienzos del siglo XVIII, después de relevado el contrato comercial de esclavos con Portugal en América, España cedió la concesión a una empresa de origen francés llamada *Real de Guinea*, el 27 de agosto de 1701.



Debido a la guerra de sucesión española, iniciado en 1701 y concluido a través del tratado de paz Utrecht en 1713, Felipe V, nieto del rey Luis XIV, propuso al reinado de Inglaterra otorgarles el privilegio exclusivo de comercializar y traficar esclavos en toda Hispanoamérica, siempre y cuando imperara la paz entre ambas naciones. Después de negociaciones, la compañía inglesa a cual se delego la autorización de comercializar esclavos en territorio español, y con ello sustituir por completo a la compañía francesa, se llamo *Compañía Inglesa del Mar del Sur*, quienes habían nacido durante el enfrentamiento bélico.

Posterior a un periodo fructuoso de comercialización por parte de la compañía inglesa, esta tuvo que interrumpir sus importaciones debido a la guerra que estallo temporalmente entre Inglaterra y España. Acordada nuevamente la paz en 1720, la compañía inglesa renovó sus operaciones, logrando en corto tiempo acrecentar el numero de navíos destinados a esta labor.

El monopolio del comercio esclavo que había fundado el gobierno español desde el descubrimiento de América, se vio amenazado por lo estricto de sus restricciones e imposiciones hacia los colonos y las compañías procedentes de otros países, destinadas al trafico de negros.

España sabia que ninguna restricción, por severa que esta fuera, impediría el contrabando de esclavos. También comprendía la impotencia que representaba para su diligencia el intentar proveer de suficiente mano de obra esclava a las colonias en constante expansión. Ello aunado a un proselitismo antiesclavitud por parte del pueblo ingles, con el que pretendían abolir este sistema desde 1787. Todo ello cimentó los medios necesarios para que el gobierno español cediera definitivamente su control totalitario, refugiándose únicamente en las colonias que aun preservaba y por cuales lucho en contra de una posible abolición, a través de cédulas y prorrogas que posponían temporalmente la inminente derogación de la esclavitud.

2.3.1 Abolición de la Esclavitud⁸.

Posterior a su guerra de independencia, Norteamérica fue el primer país en declarar la abolición del comercio de esclavos en América y el resto del mundo, en 1780.

Anteriormente existieron manifiestos en donde se exhibía un rechazo en contra del comercio de esclavos, solicitando una pronta solución ante el trato inhumano que recibía esta comunidad, durante su transportación, y tras su estadía en territorio americano. Un ejemplo de ello lo constata un escrito hecho por el Papa Urbano VIII, el 22 de abril de 1639, en donde deroga contundentemente la esclavitud del aborigen africano y su comercialización por parte de los católicos. Tal documento no influyó en el comercio a futuro, aunque, respecto a las acciones tomadas dentro del clero religioso por parte del cardenal Cibo, la Congregación de la Propaganda

⁸ La mayor información que abarca este punto se basa de una investigación hecha por José Antonio Saco, llamada *Historia de la Esclavitud*, Editado por Ediciones Juncan. Madrid, España. 1974. pp. 213-229.

mando en 1689 a los misioneros de África que predicasen contra la venta de seres humanos. En 1641, Benedicto XVI repitió las prohibiciones dadas por Urbano VIII, encargando su cumplimiento a los obispos del Brasil⁹.

Los factores que motivaron estas reacciones, fueron las mismas que promovieron las constantes disputas sobre el tema de la esclavitud en las colonias americanas, hasta acaecido el régimen que le procuraba: *“El maltrato al que estaban expuestos durante su transportación”, “La condición precaria e insalubre de los navíos”, “El trabajo alienante en las plantaciones y minas”, “Las continuas injusticias a que eran víctimas dada su índole de sublevados”*. Todas y cada una de estas exposiciones fueron planteadas dentro del marco jurídico vigente, a modo de tentativas que intentaban imponer una resolución tajante, al problema que representaba el comercio de esclavos; ya sea por cuestiones éticas y filantrópicas, por intereses políticos y/o económicos, por diversas posturas idealistas y religiosas, o sencillamente por oposición.

Supuestamente, en el caso de Norteamérica, la abolición cumplió con las demandas que exigía su propia soberanía. Era imposible seguir manteniendo un régimen que entorpecía gravemente los proyectos de independencia de toda una nación.

El día 2 de abril de 1791, en la Cámara a instancias de Wilberforce, se examinó por segunda vez las cuestiones referidas al problema de la esclavitud y su comercio. A través de votación, se aprobó una cláusula que proponía la abolición del tráfico de esclavos en forma gradual o paulatina, misma que fue secundada por un acuerdo preestablecido para el año de 1807, en donde se dio por terminada la importación de negros en las islas inglesas. En lo sucesivo, Dinamarca, Portugal, Chile, Suecia y Holanda adoptaron esta medida, dando por terminado el tráfico de esclavos definitivamente.

España fue el único país que demoró en abolir el tráfico de esclavos, dentro de su margen territorial y en sus colonias más importantes de América. Aun con la presión política que ejercía Inglaterra y su labor proselitista en otros países, España insistió en mantenerse renuente ante cualquier postura ajena a sus intereses.

El 23 de septiembre de 1817, en la ciudad de Madrid; Inglaterra y España firmaron un tratado en donde acordaron abolir rotundamente el tráfico de esclavos en ambas naciones. Este convenio fue recibido por el gobierno español con desprecio y de manera forzada, ya que por razones obvias entorpecía gravemente la producción azucarera que generaba el régimen esclavista impuesto en sus colonias, especialmente en Cuba. Los ministros de Fernando VII opusieron toda la resistencia que les fue posible, y si sancionaron la proscripción del tráfico, se debió a los esfuerzos del gabinete inglés.

En lo sucesivo, sobre este convenio reino la impunidad por parte del gobierno español, quienes no solo toleraban sino alentaban a los traficantes de esclavos.

Cuba, que entre las colonias hispanas fue la más afectada, pidió a España abogar por sus intereses ante el gobierno inglés. Mientras tanto, los barcos negreros entraban y salían sin ninguna resistencia de sus puertos.

⁹ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*. p. 193.



Soldado muerto

-¿Qué bala lo mataría?
-Nadie lo sabe.
-¿En que pueblo nacería?
-En jovellanos, dijeron
¿Cómo fue que lo trajeron?
-Estaba muerto en la vía,
y otros soldados lo vieron.
¡Que bala lo mataría!

La novia viene y lo besa;
llorando, la madre viene.
Cuando llega el coronel
solo dice:
-¡Que lo entierren!...

¡Chin!, ¡Chin!, ¡Chin!
Aquí va el soldado muerto.
¡Chin!, ¡Chin!, ¡Chin!
De la calle lo trajeron.
¡Chin!, ¡Chin!, ¡Chin!
El soldado es lo de menos.
¡Chin!, ¡Chin!, ¡Chin!
que mas soldados tenemos...

Nicolás Guillen

Al ver que el tráfico continuaba con más actividad que antes de su abolición, Inglaterra se quejó varias veces de las continuas infracciones en que incurría España al no acatar con lo pactado. Pese a ello, el comercio de negros no solo continuó sino aumentó día con día. El gobierno de Madrid opuso toda la resistencia que pudo porque creyó que la agricultura perecería sin el comercio de esclavos.

Esta idea fue la única que por largo tiempo rigió su conducta, pero cuando las posesiones de España en América quedaron reducidas únicamente a los territorios comprendidos por Cuba y Puerto Rico, se temió que de un día a otro también Cuba proclamaría su independencia. Para impedir tal atrocidad, España permitió la entrada masiva de negros, como último intento desesperado por imponer su completa dominación.

Dado que la economía representó el origen, la razón, el motivo y la fuente misma de la esclavitud en América, puedo concluir que la abolición, emancipación o derogación de este régimen administrativo y comercial, cumplió únicamente con las nuevas exigencias y expectativas que reclamaba y contemplaba a corto, mediano y largo plazo, la misma institución que le implanto y le fomento por casi cuatro centurias: La economía misma.

Ello se aprecia y se demuestra claramente en el trasfondo histórico que enmarca el periodo de la esclavitud en América, ya señalado anteriormente en esta investigación. Sin embargo, a modo de recapitular comento: *Los factores que hicieron imprescindible el comercio y régimen esclavista, tuvieron por norma la necesidad de generar y producir bienes a través de una mano de obra barata. Cuando la mantención de la esclavitud implicó un mayor costo, en comparación al trabajo asalariado o por destajo, que ofrecía un gran sector de la población, conformado en su mayoría por mestizos, tal régimen representó al fin de cuentas un obstáculo para los empresarios que le usufructuaban. Por ello, la esclavitud como régimen, lejos de ceder, busco delegar a otras formas de dominio un sistema de producción basado en la explotación del hombre por el hombre, para beneficio único y enriquecimiento de un sector mínimo en cual recae todo el poder económico. En otras palabras, la esclavitud únicamente sufrió desde su coraza una metamorfosis que lo hizo más compatible a las nuevas circunstancias que se generaban.*

Debido a ello, en la actualidad la esclavitud representa los cimientos de nuestra herencia y los maderos de nuestra cruz. Es el legado cultural que construye, evoluciona y da forma a una Latinoamérica procedente del esclavo, el esclavista y el mismo régimen como tal.

2.3.2 Origen Africano del Esclavo Americano.

El territorio que poblaron en un comienzo los esclavos de origen africano, comprende desde el litoral del sur de América del Norte extendiéndose a las indias Occidentales, al litoral de Tierra Firme (Venezuela y Colombia) y de las Guayanas, interrumpiéndose allí para continuar con las costas brasileñas, desde Maranhao hasta Río de Janeiro. Los pocos esclavos introducidos en la zona central y occidental del continente americano fueron



rápidamente absorbidos por las poblaciones indígenas (zambos de México y de Venezuela, etc.) quedando algunos pocos en el litoral.

Estos esclavos provenían de todas las regiones africanas, no solo de la costa occidental sino también de la oriental y de Madagascar, sin excluir el África del Norte. El tráfico inglés escogió a Sierra Leona como centro principal de sus esclavos. Pero también vinieron estos de todos los puntos de la costa occidental, del alto Níger, de la región de los desiertos del Sahara, del Senegal, del Lago Chad, del Sudoeste Africano, del delta del Zambeze y de la costa del sudeste. El misionero alemán Ollendorp descubrió que los esclavos venidos al Nuevo Mundo pertenecían a tribus que se extendían desde el río Gambia hasta las cuencas del Níger.

Los negros eran capturados en cualquier región territorial del continente africano, y eran embarcados en puertos de la costa, donde se reunían así individuos integrantes de diversas tribus y de regiones a veces muy diferentes entre si.

En el Brasil, Nina Rodríguez había deducido el predominio de la cultura Yoruba, a las que siguieron en importancia las culturas gere (ewe) y otras del Sudan occidental. Otros investigadores, tales como Fernando Ortiz en Cuba, Price Mars en Haití, Herskovits en las Guayanas y en América del Norte, mostraron respectivamente los patrones culturales africanos supervivientes en estas regiones.

Para hallar un enfoque más preciso en cuanto a que región territorial provenían los esclavos negros, el profesor Nina Rodríguez basó sus indagaciones utilizando un criterio completamente inverso al común. Para deducir a que tipos africanos pertenecían los esclavos importados a la América continental, estudió sus formas culturales actualmente establecidas (religiones, folklore, organización social y cultural). Así, contando ya con información recabada directamente de la zona cultural de origen, estableció una relación comparando similitudes.

La zona del África Occidental, principalmente el área del golfo de Guinea, fue la que suministro el mayor contingente al comercio de esclavos, como puede deducirse por el rasgo de las culturas supervivientes. Se comprobó que pertenecían a estas culturas los pueblos de la Costa de los Esclavos (Nigeria y Dahomey) y de la Costa de Oro (fanti-ashanti). En menor proporción se hallaban las culturas del Congo y del Sudan mahometano (Senegal).

Herskovits¹⁰ establece una distinción cultural y divide en tres grandes grupos los elementos de origen africano presentes en el continente americano:

- a) En las posesiones antillanas inglesas, principalmente en Jamaica y Bahamas, en la Guayana Inglesa y en la costa oriental de los Estados Unidos en una primera época, principalmente en las islas de Gulla y en Virginia, la cultura negra procede de la Costa de Oro (cultura fanti-ashanti).
- b) En las Antillas francesas, principalmente en Haití y entre los negros de la Luisiana, que fueron llevados desde Haití a fines del siglo XVIII, la cultura negra tiene una gran parte de elementos dahomeyanos (culto vodu, e instituciones rituales y mágicas que lo acompañan), como se deduce de los trabajos de Price-Mars, Dorsainvil y otros investigadores.

¹⁰ El Negro en el Nuevo Mundo, p. 75

- c) Una tercera división se refiere a las antiguas posesiones españolas y portuguesas, principalmente a Cuba y el Brasil, donde la influencia cultural yoruba es evidente y preponderante ante elementos de otras culturas.

2.3.3 Una Cuantificación Aproximada en América.

Hasta la fecha no es posible llegar a una cuantificación segura en cuanto al número de esclavos ingresados al Nuevo Mundo, debido especialmente al problema que generó el contrabando, al sub-registro de navíos y, en el caso de las colonias españolas, al fenómeno económico de los juros, regalías, garantías o excepciones. No obstante, se considera de increíbles proporciones el tráfico de esclavos ocurrido en el continente americano después de su descubrimiento. La Enciclopedia Católica hace llegar a 12 millones tal estimación. Respecto a los resultados que arrojan las investigaciones hechas por Manuel Moreno F.¹¹, el total de negros africanos traídos al continente americano, iniciada legalmente su comercialización desde el año 1518 hasta abolido este sistema en 1873, revela un porcentaje menor a 9.5 millones, sin tomar en cuenta el supuesto de una posible importación ilegal años después.

2.4 ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA ESCLAVITUD EN CUBA DESPUES DEL SIGLO XVI.

Respecto a la llegada de africanos en condición de esclavos a Cuba, existen diversas indagaciones. En general muchos historiadores inquieran sobre una misma dicotomía que revela dos constantes: unos sitúan la llegada del africano a Cuba mucho antes del arribo de Diego Velásquez a este país; y otros aseguran que tal acontecimiento ocurrió después de la muerte de este importante personaje.

Históricamente está comprobado que los primeros esclavos llegaron de La Española en forma ilegal, hasta 1517, cuando el rey Carlos I de España permitió la introducción de esclavos negros a las Antillas.

Alejandro de Humboldt divide en tres periodos relevantes la historia de la esclavitud en Cuba: el primero va del inicio de la colonización en el siglo XVI hasta 1762, cuando el esclavo forma parte importante de la economía, aunque todavía es empleado con ciertas limitaciones, como corresponde al momento del ingenio azucarero, donde el trabajo aun no es alienante; el segundo inicia con la toma de La Habana por los ingleses que abre la gran inmigración de esclavos africanos por la vía legal. Este periodo se extiende hasta 1820, cuando el convenio entre Inglaterra y España contra la trata de

¹¹ Manuel Moreno Fraguas. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*, p. 13.

Aclaración: Diego de Velásquez de Cuellar (1465?-1523). Capitán y navegante español, Enviado por Bartolomé Colón a la conquista de Cuba (1511). Fundó Santiago (1514) y La Habana (1515). (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 12).



esclavos se legaliza formalmente; y por ultimo, el tercero, que inicia después de abolido por completo el sistema esclavista y su actividad comercial, hasta 1886. En este período se comprende la época de mayor barbarie hacia la trata de esclavos, ya que al ser ilegal y clandestino su comercio tendió a encarecer súbitamente¹².

2.4.1 Origen Africano del Esclavo en Cuba.

El origen africano de esta población esclava tiene diversas procedencias. Pero la cultura que predominó ante las demás la conforma la cultura *yoruba*. Existe evidencia respecto a la influencia de otras culturas como los negros sudaneses y bantú que en menor proporción se mezclaron también en Cuba. Actualmente este hecho es imposible de reconocer a simple vista, ya que la cultura *yoruba*, por ser la más adelantada en comparación con las otras culturas, acabó absorbiendo a estas últimas e imponiéndoles sus rasgos dominantes. Este fenómeno se aprecia con claridad en las expresiones religiosas y de culto, donde ingeniosamente, los nombres de divinidades y practicas mágicas se hallan encubiertas o superpuestas por otros nombres y/o connotaciones distintas a su género¹³.

2.4.2 Una Cuantificación Aproximada en Cuba

La estimación que se tiene en cuanto a la cifra total de esclavos importados en esta región es de 830,000 negros, desde comienzos del siglo XVI hasta abolido el sistema esclavista en el siglo XIX.

2.5 MOTIVANTES QUE ORIGINARON LA LLEGADA DE AFRICANOS AL CONTINENTE AMERICANO DESPUES DEL SIGLO XVI.

Puedo concluir que debido a cuatro problemas fundamentales que enfrentaron los colonizadores después de su arribo al continente americano se encuentran las causas que originaron la introducción masiva de africanos al Nuevo Mundo. La primera causa fue el enfrentamiento entre los invasores y los aborígenes que sucumbió en una conquista. La segunda fue la colonización, lograda por el rápido asentamiento poblacional de los territorios conquistados. La tercera causa respondió a la optima explotación de las tierras con fines productivos y económicos, aunada a tareas de servidumbre o de cualquier otra índole, dentro de los núcleos de trabajo que formaban las haciendas, los puertos y las ciudades. Por ultimo, la cuarta razón surge de la necesidad que se origino cuando la población indígena

¹² Javier Rodríguez. *Cuba I, Textos de la Historia de Centroamérica y el Caribe*. Editorial Patria, S. A. de C. V., Primera Edición. p. 335.

¹³ Fernando Ortiz. Ob. cit., p. 56

comenzó a menguar debido principalmente al exhaustivo trabajo alienante al que estaban expuestos, al maltrato por parte de los colonizadores y a nuevas enfermedades introducidas por los europeos. El endeble rendimiento productivo que presentaron los indígenas fomentó una teoría económica que alentó aun más el comercio y la importación de esclavos de origen africano, ya que se afirmó que el trabajo de cuatro u ocho indígenas equivalía al trabajo de un esclavo negro, atribuyéndole así un valor comercial, dentro de un contexto mercantil, como inversión de bajo riesgo y de mayor rentabilidad.

2.6 DESCULTURACION: LA OPTIMIZACION DEL TRABAJO ESCLAVO O EL DETONANTE DE UNA NUEVA CULTURA.

La desculturación es un proceso consiente por el cual se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que esta asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barato no calificado. Este mecanismo se emplea para lograr la explotación de un recurso con fines puramente económicos¹⁴.

En el caso de la esclavitud de los africanos en el continente americano, la desculturación se aplicó como un recurso técnico para lograr la optimización del trabajo. Su total eficacia, dentro de este sistema y de cualquier otro, es por naturaleza un hecho imposible, ya que el grupo dominado tiende a refugiarse en su cultura como un recurso de supervivencia e identidad. Además a la clase dominante no le interesó en aquella época arrasar con todos los valores culturales de la clase explotada, sino solo de aquellos elementos que obstaculizaron el sistema de explotación establecido.

Para la clase dominante, el esclavo representaba un factor económico y de producción, el cual, con su trabajo, generaba una cantidad de mercancías que colocadas en el mercado internacional proporcionaban un ingreso acorde a la inversión. En términos más específicos, la adquisición de un esclavo era una inversión que generaba dividendos, y como tal, era colocado en un sistema apto para producir y generar ganancias en base a su trabajo. Los mecanismos de desculturación que se originaron surgieron única y sencillamente por la necesidad de hallar un nivel óptimo de producción.

Sin embargo, la interpretación dada a estos mecanismos de desculturación reflejó en innumerables connotaciones cuando su interpretación se desarrolló sobre un contexto moral, ético o idílico. Dentro de este sentido, gran parte de la literatura de negros y esclavos está plagada de lirismos en donde se expresa constantemente la bondad o crueldad de los amos. Tales expresiones son el resultado de la subyugación que enfrentó una cultura ávida en lograr su emancipación, ya sea física y/o ideológica.

¹⁴ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 14-16.



El proceso de desculturación originó accidentalmente la transformación de una cultura que asimilaba por necesidad los grandes cambios, para evitar con ello una transmutación arrasadora que menguara hasta la extinción su propia identidad. Es por esto, que tal mecanismo o herramienta anticultural fuese al final, uno de los factores más importantes que originaron y dieron forma a nuestra cultura Latinoamericana, hasta finales del siglo XIX.

Para dar una idea más amplia y apropiada en cuanto a los mecanismos de desculturación que sistemáticamente fueron aplicados en la población esclava de origen africano en América, para provocar su derrumbe cultural, y en consecuencia su fácil manipulación, describiré a continuación los más usuales y representativos.

a) Edad y Nivel Cultural.

La edad física de un esclavo representó un factor que condicionaba directamente su nivel cultural y su rendimiento productivo. Traer esclavos en edad avanzada significó mayores dificultades de adaptación al trabajo, más laborioso el proceso de desculturación, menor esperanza de vida, inferior productividad y superior amortización del capital. Traerlos más jóvenes implicaba una menor productividad ante un mismo riesgo de muerte. Estos datos, meramente estadísticos, proporcionaron un valor estándar que optimizaba en mayor medida la elección del capital esclavo. Además, el sistema de trabajo extensivo de plantaciones y minas exigía hombres jóvenes, sanos y fuertes.

Debido a tales resultados, se procuró desde un comienzo, hasta principios del siglo XIX, traer esclavos en edad de 15 a 20 años. La juventud aseguraba teóricamente la vida del esclavo durante un largo periodo, lo cual redundaba en mayor adiestramiento, mayor productividad, menor tasa de amortización y, en resumen, mayor rentabilidad.

Los africanos importados al continente Americano, provenían de culturas cimentadas en la tradición oral donde el saber, es decir, la formación integral, era privilegio de los más viejos; especialmente de los más ancianos. Traer a los más jóvenes representó una menor posibilidad de transmitir conocimientos de origen a otros congéneres. También significó una menor resistencia al proceso de desculturación y una mayor asimilación respecto a los patrones de trabajo y producción impuestos por las plantaciones o minas. Por ello, los ancianos sabios jamás llegaron a América o lo hicieron por excepción.

Solo hasta 1830, cuando es evidente la próxima abolición de la esclavitud y por consiguiente al cese del libre tráfico y comercio de esclavos, se inicia la importación de niños, entre los 9 y 12 años de edad, como último recurso de supervivencia de las plantaciones y del propio sistema.¹⁵

¹⁵ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 17-19.

b) Etnias.

Las grandes concentraciones esclavas jamás se integraron con africanos de origen común tribal o cultural. Estos grupos fueron constituidos por hombres de diversas regiones de África, con distintos idiomas o formas dialectales, creencias religiosas y en ocasiones con mutuos sentimientos de hostilidad entre si. En diversas ocasiones, tales enfrentamientos eran provocados por los traficantes de esclavos para facilitar la labor divisionista. Estos métodos fueron adoptados por los dueños de los esclavos para obstaculizar la formación de una conciencia de clases frente a la explotación común. En Cuba el gobierno colonial, representante de los gobiernos esclavistas, legalizo formalmente la constitución de *Cabildos* donde se agrupaban hombres originarios de una misma tribu o nación. Las autoridades urbanas se preocuparon siempre por tener cabildos de distintas etnias, y que ninguno de ellos fuese lo suficientemente poderoso, o numeroso, que opacase a los demás.

Los Cabildos urbanos permitieron la supervivencia de ciertas manifestaciones culturales de origen africano, incluyendo el idioma, que adquirió una categoría ritual¹⁶.

c) Sexo.

Dadas las exigencias de trabajo físico y el nivel de producción que se requería en las plantaciones y minas; el comercio de esclavos en América estuvo influenciado por un factor de tipo sexual. Este, determinaba el porcentaje de hombres y mujeres de origen africano que ingresaban al continente en condición de esclavos. Tal norma incremento el numero de esclavos de sexo masculino ante un mínimo porcentaje de sexo femenino, ya que a este ultimo se le consideraba como improductivo y conflictivo, ante los intereses económicos y la estructura social existente en las plantaciones y minas. Su única ventaja sobre el hombre era la posibilidad de incrementar el numero de esclavos mediante la procreación. Sin embargo esta cualidad presento muchas anomalías, ya que además de exhibir un alto índice de muertes por parto, resulto insuficientemente fértil. Aunado a ello, la mujer esclava se impuso un rígido control de la natalidad reviviendo y generando practicas maltusianas y abortivas, como reacción ante su condición como esclavo y ante un sistema basado en la desintegración de los núcleos familiares a favor de la producción.

* *Aclaración:* Ayuntamiento o concejo Municipal. En la América colonial los cabildos fueron las primeras formas de gobierno civil local y popular, y estaban constituidos por varios regidores y dos alcaldes. Administraban los intereses de cada población que se fundaba; provenian a su conservacion, aseo y sanidad, y al abastecimiento de agua y viveres; Cuidaban de los bosques y caminos, fijaban el precio de los articulos de consumo, reglamentaban las artes y oficios, distribuian los terrenos, etc. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 2).

¹⁶ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 16-17.



A modo de ejemplificar esta cuestión comento: En la zona esclavista del occidente de Cuba las mujeres preparaban pócimas con el fruto y las hojas de la papaya, para impedir su posibilidad de procrear, aun conociendo los problemas de salud que la persistencia de estas prácticas producía. Sumado a lo anterior, la mortalidad infantil resulto tan alta en las plantaciones que solo un 10%, aproximadamente, de las crías llegaban a la edad adulta.

Debido a estos factores, y no por cuestiones morales o éticas, en un principio resultó innecesaria la introducción de esclavos de sexo femenino al continente americano. Cuando el comercio de esclavos quedo abolido, se inició su importación masiva observándose en la tabla porcentual una tendencia a equiparar ambos sexos. Sin embargo, ni aun en la década de 1860, casi extinto el trafico negrero, se equilibrio la proporción entre hombres y mujeres en las plantaciones¹⁷.

d) Trabajo.

El trabajo alienante funcionó, ya sea en forma deliberada o accidental, como un factor destinado a socavar toda conciencia social y cultural preconcebida por el esclavo de origen africano, para desorientar su percepción, dentro de la plantación, como individuo segregado de una comunidad igualmente marginada.

Debido a su extensa jornada de trabajo, el tiempo necesario que empleaba para realizar únicamente algunas funciones imprescindibles de supervivencia, fue suprimido hasta el mínimo, despojándole así toda posibilidad de realizar actividades concretas a sus costumbres culturales, de recreación, esparcimiento y aprendizaje.

No obstante, todos los esfuerzos realizados para liquidar el ancestro cultural y las relaciones sociales entre esclavos fue insuficiente, ya que en estos grupos a la larga se produjo una acción solidaria debido a que compartían entre si una misma explotación y subyugación frente a un grupo que usufructuaba de los beneficios que generaba su condición como esclavos¹⁸.

e) Alimentación.

El esclavo era considerado, desde un punto de vista nutricional, como un mecanismo que requería una determinada cantidad diaria de fuente de energía para cumplir con su trabajo y asegurar su existencia útil durante un tiempo calculado de depreciación. Para ello la comida cumplía con requerimientos dietéticos, administrativos y aun psicológicos, pues su abundancia procuraba una cierta sensación de hartazgo.

¹⁷ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 19-24.

¹⁸ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. p. 27.

Dentro de este sistema se eliminaron las costumbres rituales que precedían a las comidas, y su sazón se alejó de los gustos y sabores africanos, caracterizándose una persistente monotonía. Muy poco del arte culinario de origen africano llega al continente americano. Sin embargo, en las zonas de influencia de las plantaciones azucareras se origina un verdadero gusto por el dulce, que desarrollo en una rica variedad de comidas con base azucarera. El excesivo gusto por el dulce corrió paralelo al gusto por la sal en la población esclava de las plantaciones.¹⁹

f) *Vivienda.*

Tras su llegada, el negro africano en condición de esclavo, era trasladado a zonas deshabitadas donde se construyo con ellos organismos basados en un sistema carcelario.

Estos organismos estaban constituidos por Bohíos en donde se albergaba a los esclavos en grupos numerosos. Tales elementos arquitectónicos estaban cuidadosamente diseñados para lograr la incomunicación entre sus miembros y mantener una estrecha vigilancia, además de lograr ante todo una mejor funcionalidad en las actividades productivas. En Cuba, dentro de las grandes plantaciones, se construyeron edificios de piedra con forma rectangular, en donde la única entrada y salida la constituía una gran puerta colocada al centro de uno de los lados del rectángulo y cual daba acceso al único patio constituido por dimensiones amplias.

Comúnmente se puede hallar en las viviendas o templos africanos adornos o fetiches sagrados que distinguen a modo de jerarquía el cargo o posición de cualquier miembro dentro de su sociedad. En las comunidades esclavas del continente americano tales adornos o símbolos dentro o fuera de las edificaciones fueron excluidos completamente²⁰.

g) *Vestimenta.*

Toda la tradición artesanal del vestido y el adorno de origen africano se perdió en las plantaciones. Los factores: seguridad y economía, en las plantaciones y minas, exigió la uniformidad y la reducción de costos en la vestimenta de sus esclavos. Por ello la construcción de las nuevas prendas debía ser practica, obedeciendo mas a funciones de durabilidad, costos, y en un sentido ideológico, a estados psicológicos de conciencia social, ya que no se les permitía realizarles algún cambio o modificación que alterase su posición ante los demás esclavos.

Cuando un esclavo agregaba a su prenda algún elemento que lo distinguiera de los demás, era castigado.

¹⁹ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 24-25.

²⁰ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 26-27



Los tatuajes o los dientes limados fueron las únicas costumbres tribales de origen africano que sobrevivieron al proceso de desculturación, ya que estos inevitablemente eran indelebles e irreversibles²¹.

2.6.1 Discriminación Racial

Durante el periodo de la esclavitud los grupos blancos adoptaron distintas posturas defensivas ante la constante fricción que generaban sus relaciones con la raza negra y sus descendientes. Estas reacciones se manifestaron en forma inconsciente o deliberadamente pensadas y puestas en práctica. Un claro ejemplo de ello se observa en las pretensiones segregacionistas que intento alcanzar el gobierno español, dentro de sus colonias americanas, para distinguir una clase social de otra, usando como medida la misma casta u origen étnico de cada individuo en su población. Ello significaba que dependiendo la raza u origen biológico de una persona, consecuentemente sería reconocible su posición social, sus derechos y obligaciones en la comunidad, dividiendo así las clases sociales, en tres grupos perfectamente reconocibles: una minoría blanca española, que sustentaría el poder político y económico, un gran sustrato indígena en un segundo plano, y un extenso grupo de esclavos negros que constituirían la capa social más baja.

La incontrollable proliferación de nuevas castas poliginias, en donde la raza negra aportó significativamente descendencia, y su inevitable ascendencia dentro del sistema de clases sociales desarrollado por el mismo grupo social que intento marginarle, todo ello propicio que se intensificara las medidas discriminatorias y segregacionistas, impuestas exclusivamente a los negros y mestizos de color, e indirectamente a los individuos que no fueran europeos, afectando así su posición dentro de los núcleos sociales, los medios de producción, los centros culturales y los grupos eclesiásticos.

La presencia de ordenanzas y leyes prohibitivas aumento aun más el grado de marginación. Algunas limitaciones llegaban a imponer el tipo de vestimenta y alimentación, a negar la mayoría de los oficios en el grado de maestros y hasta prohibir que los negros y sus descendientes de color fueran enterrados en ataúdes, pues estos solo debían ser usados por españoles. El grupo mas afectado fue el constituido por negros de raza pura o *malas castas*, como peyorativamente fueron señalados²².

Debido también a los distintos patrones de conducta, que se gestaron dentro de la comunidad esclava de origen africano, como medida compensatoria ante la tensión que generaba su frustración de origen sexual, originó el mito de la sexualidad sádica del negro, la inmoralidad de la negra y la lujuria de la mulata; inventado y manipulado por los grupos racistas para justificar su postura discriminatoria²³.

²¹ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. p. 26.

Sobre esta clase de racismo, el punto 2.7 (p.33) de esta investigación le retoma desde un cuestionamiento aplicado a la confrontación de etnias, razas y castas en América.

²² Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*. pp. 127-130.

²³ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 20-21.

2.6.2 Desintegración de la Vida Sexual.

La falta de vida sexual, o su desviación hacia la masturbación o sodomía, como costumbres adoptadas dentro de la comunidad esclava debido, entre diversas causas, a la desproporción entre hombres y mujeres; genero un tenso estado de depresión en la población y una obsesión sexual sobre estos temas, reflejándose notablemente en sus expresiones culturales y artísticas.

Por dar un ejemplo, determinados bailes y cantos de origen africano que no tenían connotación sexual o esta se presentaba sublimizada, adquirieron un sentido casi lascivo bajo la presión que generaba la esclavitud²⁴.

2.6.3 Núcleos Familiares

Después de la abolición, los amos trataron de formar obligatoriamente núcleos familiares que respondían a los patrones ético-culturales de procedencia europea, obteniendo malos resultados.

No bastaba con sacramentar y legalizar las uniones sexuales creadas espontáneamente o por coacción. La legalización y la ceremonia que justifican a la unión en matrimonio era solo el aspecto externo de un posible núcleo familiar. La estabilidad e integración del núcleo familiar requería de condiciones socioeconómicas que no se daban en las plantaciones. Sumado a ello, el significado burgués-europeo del concepto "familia", con su complejo mundo de relaciones de dependencia y jerarquía, no correspondían en lo absoluto con los patrones culturales de origen africano, ni con el sistema esclavista, donde los miembros carecían de los más elementales derechos de auto-determinación, de propiedad sobre sus bienes y de mando sobre sus hijos.

Los esclavos no conocían la responsabilidad económica, personal o familiar porque carecían completamente de ella. No tenían obligaciones sociales ni familiares, ya que toda la actividad estaba reglamentada por el esclavista en función de la producción.

Actualmente, esta situación conforma los patrones de comportamiento de tipo sexual, de las comunidades campesinas descendientes de esclavos. En muchas zonas del caribe se mantienen aun situaciones masivas de poligamia, donde tanto los hombres como las mujeres cambian frecuentemente de pareja o tienen mas de un cónyuge.

La abolición de la esclavitud opero traumáticamente en un numero considerable de negros africanos y criollos. Sin familia, sin propiedad, sin concepto de economía personal; incapaces de adaptarse al trabajo asalariado; ineptos para entender las nuevas relaciones de dependencia económica y reducida su percepción del mundo debido al confinamiento en las labores productivas de las plantaciones desde muy temprana edad; estos negros, especialmente los de mayor longevidad, quedaron en un

²⁴ Manuel Moreno Fragonals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 20-21.



estado de desamparo absoluto, faltándoles la comida la ropa y el techo que desde la infancia habían tenido en las plantaciones²⁵.

2.6.4 Manumisión, Cimarroage, Sublevación y Suicidio: Una Lucha por la Libertad en Tiempos de Esclavitud.

La elaboración del azúcar, tabaco y algodón en los ingenios y plantaciones; la extracción de piedras y metales preciosos en las minas y cuevas; el máximo aprovechamiento de los inagotables recursos naturales hallados en los territorios conquistados y colonizados del continente americano, todo ello generó un sistema de producción basado en la rápida amortización del capital invertido a través de un aumento en la explotación de trabajo esclavo. Esto se tradujo en una vida alienante e insostenible para los esclavos y en un porcentaje de mortandad creciente en su comunidad. Debido a ello se crearon tensas reacciones, que en diversas ocasiones propiciaron una sublevación masiva de esclavos.

Al principio estas demostraciones no sobrepasaban una queja o una actitud vengativa hacia sus opresores. Otras veces, solo se observó muestras de rebeldía organizada. Dentro de un contexto general, puede dividirse en cuatro las alternativas que tomaron los esclavos para enfrentar su insostenible situación, ya sea en forma legal como lo demostró la manumisión, o en forma ilegal como se presentó con el cimarroage, la sublevación y el suicidio.

a) *Manumisión.*

Debido a los continuos enfrentamientos y altercados que sufrían los colonos por parte de los esclavos, se concibieron diferentes proyectos destinados a restar hasta cierto límite la presión constante de la comunidad esclava. Uno de ellos consistía en reglamentar el derecho al matrimonio y otro otorgaba algunas facilidades para que el esclavo, a través de la manumisión, lograran comprar su libertad.

La manumisión, o *ahorramiento*, fue un procedimiento legal, por el cual el esclavo obtenía su libertad, ya sea pagando al amo un precio proporcional que compensara su pérdida, o que existiera una disposición testamentaria en donde se le otorgaba tal derecho.

En el primer caso existía un acuerdo previo entre el amo o su representante legal y el esclavo. En tal resolución, la condición a que estuvo supeditado el esclavo para lograr su libertad, no dependió precisamente de su compra a través de una transacción monetaria con el amo. Hubo otros acuerdos en donde se estipuló que el esclavo debía emprender labores especiales, algunas veces de carácter extremo. En estos casos se extendía un documento notarial llamado *compromiso de ahorramiento*, en donde los interesados daban por aceptada su obligación legal.

²⁵ Manuel Moreno Fraginals. "Aportes Culturales y Desculturación", *África en América Latina*. pp. 19-24.

La disposición testamentaria, fue el procedimiento más recurrente por el cual el esclavo obtuvo su libertad. Es frecuente encontrar en los testamentos de mujeres y hombres ricos, que poseían muchos esclavos, las instrucciones necesarias para dar libertad a uno o varios de ellos. Las razones provenían de diversa índole: ya sea por que el esclavo halla sido leal servidor, por motivos filantrópicos o religiosos, o por que el esclavo tenía un parentesco familiar con el benefactor²⁶.

En la Isla de Cuba el derecho a la manumisión se aplicó sin restricciones ni obstáculos, tras el periodo que cubrió en un principio la legislación española, contraria enteramente a las legislaciones francesas e inglesas. El derecho que tenían los esclavos de buscar amo, o comprar su libertad si podían costear su importe, el sentimiento religioso que inspiraba a muchos amos bien acomodados de conceder la libertad en su testamento a un determinado número de esclavos, el hábito de tener una porción de ellos de ambos sexos para el servicio doméstico, la facilidad que tenían los obreros esclavos de trabajar por su cuenta pagando cierta cantidad diaria a sus amos; Estas fueron las principales causas que propiciaron un aumento en el número de población libre de origen esclavo, dentro de las ciudades.²⁷

Ya en el siglo XVIII, apareció en Cuba otra forma de ahorro llamada *coartación*, en donde se obligó al esclavo a comprar su libertad. Este procedimiento prolongaba en forma dolosa el cautiverio del esclavo, a través de categorías de semiesclavitud²⁸.

b) *Cimarrage*.

A los esclavos que habían obtenido su libertad en forma ilegal y sin violencia hacia sus amos o custodios, se les llamo *cimarrones*, y a los lugares donde se crearon pequeños pueblos y comunidades conformados en su mayoría por cimarrones se les denominó *palenques*, *quilombos* o *repúblicas*.

Este fenómeno social persistió a lo largo de todo el periodo colonial. Entre las circunstancias que le fomentaron se hallan algunos naufragios de barcos negreros, fugas individuales o masivas, y la ocupación desorganizada de islas y costas por parte de los europeos. Las plantaciones tropicales, con sus grandes espacios abiertos de cultivos, fueron especialmente propicias al cimarraje.

Al no formar parte de la sociedad ni de la economía que constituían las colonias en propiedad de distintos países, estos grupos fueron consecuentemente marginados. Algunos quilombos eran atacados constantemente por las colonias adyacentes. En otros casos, debido a su posición geográfica de difícil acceso, la impugnación por parte de las colonias europeas fue casi nulo. Por tal motivo algunos grupos de cimarrones lograron subsistir hasta por más de un siglo sin mayores contactos con las autoridades ni con las corrientes comerciales de carácter oficial en las colonias.

²⁶ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, pp. 132-135.

²⁷ Javier Rodríguez. *Cuba I, Textos de la Historia de Centroamérica y el Caribe*, p. 335

²⁸ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, p. 136.



Este fenómeno represento un serio problema para algunos colonizadores, ya que constantemente fueron victima de los atracos vandálicos que provocaban los esclavos cimarrones en los alrededores. Debido a ello, se crearon leyes e imposiciones que castigaban severamente una acción de esta índole. En Cuba, por ejemplo, en el año de 1611, el ayuntamiento de la Habana mando se informara a toda la población, sobre las medidas que se aplicarían en contra de cualquier cimarrón. Según el aviso, entre un lapso de quince días, si un cimarrón aceptaba entregarse voluntariamente a las autoridades quedaría libre de toda pena. Caso contrario, todo aquel que fuera capturado, sin importar su tipo de sexo, le seria mutilada su nariz. También se les faculto a los buscadores el permiso de matar a todo cimarrón que opusiera resistencia²⁹.

Los castigos que se aplicaban a los cimarrones que habían delinquido ya sea por robo, violación o asesinato, merecían durísimas penas que fluctuaban y variaban según la región y la época. El castigo de la castración se acostumbro hasta mediados del siglo XVI y subsistieron las mutilaciones de miembros y la muerte lenta en diferentes formas³⁰.

Otro caso documentado, propuso una medida en contra de los cimarrones o desertores alojados en un territorio de distinta colonia y nacionalidad. Este convenio fue pactado entre el gobierno de España y Dinamarca, y en él se expresa claramente la responsabilidad y las facultades que adquieren ambas naciones ante esta eventualidad. El acuerdo en si fue creado para que ambos países recuperaran en el menor tiempo posible los esclavos o desertores que habían escapado de sus propiedades. En ella se establecieron las condiciones y los procedimientos en que se hallaron supeditados tanto las naciones, los colonos, y los esclavos en condición de prófugos, para llegar a una solución pronta y adecuada³¹.

Los *palenques* y *quilombos* que surgieron en los siglos XVIII y XIX fueron completamente diferentes a los que existieron en épocas anteriores, ya que lograron constituir pueblos con extensas empalizadas y murallas, en un complejo urbano defensivo mucho más eficaz. El conjunto sublevado contó con representación étnica completa, incluyendo muchas veces unos cuantos blancos y hasta europeos. Mas que grupos tribales que trataban de reproducir sus orígenes africanos, formaron también organizaciones político-militares sofisticadas imitando las formas de gobierno urbanos de las ciudades coloniales. Hubo también un fuerte sincretismo religioso dentro de estos grupos, combinado con formas mesiánicas cada vez mas claras³².

c) Sublevación

La primera sublevación documentada de esclavos negros estallo el 26 de diciembre de 1522, en el ingenio del Almirante Gobernador don Diego Colon, de la isla de Santo Domingo. En la fuga, participaron veinte esclavos,

²⁹ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*. p. 191.

³⁰ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, p. 120.

³¹ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*, p. 201.

³² Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, p. 123.

Sensemayá
(Canto para matar a una culebra).

iMayombe-bombe-mayombé!
iMayombe-bombe-mayombé!
iMayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene ojos de vidrio;
La culebra viene y se enreda en un palo;
Con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
La culebra se esconde en la yerba;
Caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

iMayombe-bombe-mayombé!
iMayombe-bombe-mayombé!
iMayombe-bombe-mayombé!

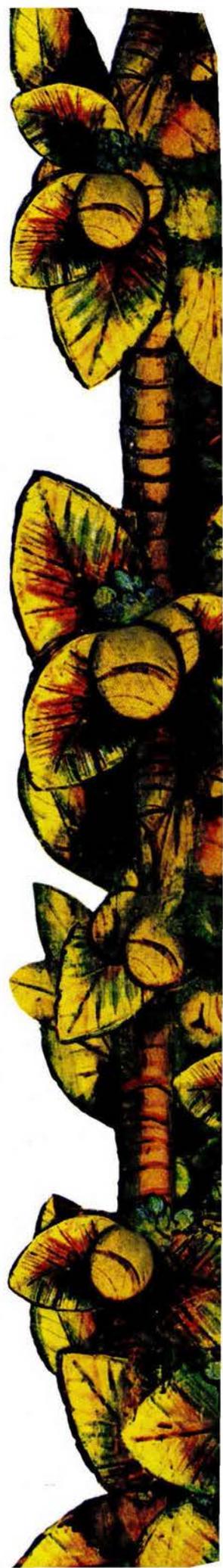
Tu le das con un hacha y se muere:
idale ya!
iNo le des con el pie, que te muerde!
no le des con el pie, que se va.

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
la culebra muerta no puede silbar,
no puede caminar,
no puede correr.
La culebra muerta no puede mirar,
la culebra muerta no puede beber,
no puede respirar,
no puede morder.

iMayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
iMayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
iMayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
iMayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, se murió.

Nicolás Guillen



y después de una afanosa búsqueda que termino en un aguerrido enfrentamiento, se capturaron todos los sobrevivientes, los cuales en su mayoría fueron mandados a la horca³³. Durante los siguientes años, la frecuencia y complejidad que presentaron estos enfrentamientos en todas las colonias, generaron gran controversia dentro del grupo explotador, ya que ello predecía una confrontación de mayores proporciones, muy cercano a una revolución.

Estos levantamientos diferían en contraste con las sublevaciones hechas por los cimarrones. Sin embargo, en ninguno de los dos casos nunca se llegó a unificar en toda la comunidad esclava, una conciencia racial que sirviera de motivante para detonar una confrontación de origen idealista.

Las conspiraciones, sublevaciones y revoluciones organizadas y desarrolladas en un territorio, influían significativamente en otro, tal como sucedió en Cuba y Santo Domingo, al ocurrir la revolución haitiana.

Las guerras que precedieron la independencia en todas las colonias del continente americano, representan un claro ejemplo de sublevación esclava. En tales hostilidades, la población sublevada de origen africano y sus descendientes aportaron el mayor número de insurrectos que lucharon en contra de su subyugación, tal como lo evidencio los movimientos realizados en Río de la Plata y en Gran Colombia, repitiéndose similarmente muchos años después en Cuba.

d) *Suicidio.*

Los esclavos bajo la común creencia de que resucitarían en sus lugares de origen, se quitaban la vida, casi siempre ahorcándose.

Frente a estos hechos por sí trágicos, los amos optaban por mutilar o descuartizar a los suicidas para así atemorizar y desalentar a los esclavos restantes, fomentando la creencia de que resucitarían físicamente de la misma forma³⁴. Tal acción tenía un fundamento estratégico, y se basaba en el principio del africano sobre la reencarnación.

Un suceso que ejemplifica tal fenómeno ocurrido en la Plaza Mayor de la Ciudad de México, antes Nueva España, en el año de 1612, por el periodo de Semana Santa. Ahí tuvo lugar una conspiración hecha por un grupo de esclavos quienes habían fraguado contra su propia vida. Tal vicisitud en la historia de la esclavitud de Hispanoamérica termino en una fatalidad, ya que, a pesar del despliegue de soldados que resguardaron la ciudad, fueron treinta y seis esclavos que se ahorcaron en medio de la Plaza, de los cuales veintinueve eran varones y las restantes hembras.

Tal acontecimiento ensombreció y atemorizó a toda la ciudad, por lo que las autoridades, como medida represiva y preventiva, descuartizaron los cuerpos y expusieron las cabezas clavadas sobre una lanza, exactamente en el lugar donde fueron encontrados.³⁵

³³ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*, pp. 175-177.

³⁴ Javier Rodríguez. *Cuba I, Textos de la Historia de Centroamérica y el Caribe*. p. 359.

³⁵ José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud*, p. 190.

2.7 CONFRONTACION ETNICA, COMO PRINCIPIO DE LAS CULTURAS AMERICANAS, Y FIN DE LAS CASTAS EUROAFROINDOAMERICANAS.

Dentro de sus colonias, el gobierno español intento conservar integras las castas de los diferentes grupos étnicos que conformaban el total de su población en las distintas comunidades. Estas medidas tuvieron implícitas valores de tipo religioso, político, económico y moral, para sustentantar las clases sociales en que se basaba su mecanismo de producción y prevenir una integración racial caótica.

El ideal, en cuanto al organismo social y político, que pretendían alcanzar los españoles, se puede comparar a un sistema utópico de relaciones donde las clases sociales serian claramente tipificadas y diferenciadas a través de su casta u origen étnico. Esto significaba que dependiendo la raza, seria la posición social que ocuparía un individuo dentro de su comunidad. En un aspecto legal, el origen biológico de una persona determinaba por antonomasia sus derechos y obligaciones, y en consecuencia su nivel de marginación.

De este modo habría resultado un perfil social dividido en tres grupos perfectamente reconocibles: una minoría blanca española, que sustentaría el poder político y económico, un gran sustrato indígena en un segundo plano, y un extenso grupo de esclavos negros que constituirían la capa social más baja.

Sin embargo, esto no fue posible debido a que los tres grupos étnicos fundaménteles se mezclaron profusamente, sin importar la capa social a la que se hallaran confinados en un principio. Las uniones sexuales que existieron, ya sean legitimadas a través del indulto matrimonial o no, tendieron a ser en el siglo XVI de españoles con indias y negras; en el siglo XVII, con mestizas de indios, negros y españoles, y en el siglo XVIII, casi exclusivamente con euro mestizas, es decir, con criollas y mestizas predominantemente blancas³⁶.

En el siglo XVI, en el lapso que ocupa la Conquista, se pudo mantener una separación de estratos sociales y de grupos étnicos. Las únicas excepciones fueron las prerrogativas y privilegios de blancos concedidos a los grupos indios nobles, bajo la denominación general de caciques, y las otorgadas a los negros que habían actuado a favor de la Conquista.

En algunos lugares de Colombia, Venezuela, Cuba y santo Domingo, se observo que los cimarrones se mezclaron con indios que representaban los últimos vestigios de culturas autóctonas. Las mezclas raciales que produjeron se les denominó con nombres especiales, como en el caso de algunas pequeñas islas del Caribe, donde se les llamo *Caribes Negros*. Cuando estos contactos se realizaron antes que el trafico negrero fuera constante, se crearon aportes culturales entre los negros de origen africano y los aborígenes del continente americano³⁷.

³⁶ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, p. 127.

³⁷ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, pp. 37-38.



Para conocer, en forma general, la variedad de descendientes que presentaron los esclavos negros de origen africano, a causa de su unión de tipo sexual con otras razas en el continente americano; agrupare en categorías los más sobresalientes.

Los dos primeros grupos mas importantes fueron los *mulatos* y los *pardos* o *zambos*; el primero implico un porcentaje variable de mezcla con blanco, y el segundo con indio. Estos dos grupos se ramifican a su vez de la siguiente forma:

- 1) *Mulato*, o también llamado mulato blanco, es resultado del cruce de europeo y negro.
- 2) Mulato *morisco*, o morisco, es resultado de la mezcla de blanco con mulata blanca.
- 3) *Mulato prieto*, es resultado de negro y mulata parda, y debido a su color bastante oscuro tendía a pasar por negro.
- 4) Los *pardos* o *zambos*, fueron resultado de la unión de negros con indias. Dentro de las propiedades hispanas esta comunidad represento el mayor porcentaje de población mestiza. Según el tono de piel, esta casta sufrió una frondosa subdivisión, que incluso vario bastante dependiendo las provincias indianas donde se desarrollo. Todos los llamados *cochos*, *cambujos*, *chinos*, *jorochos*, *loros*, etc., pertenecen a este grupo. Los subgrupos más importantes dentro de este genero fueron los *mulatos lobos* o *lobos*, del cruce de pardo con indio y el *alobado* o *indio alobado*, en que prevalecían las características indígenas y que pasaban a menudo por tales. Dependiendo la región, a este grupo también se le llamo como *cabare*, *cafuso*, *cariboca* o *curiboca*, o sencillamente *cabra*, nombre que también indicaba una vaga proporción de sangre blanca en la descendencia del individuo.
- 5) *Mestizo*, es resultado de blanco e indio. La combinación de este extenso sector social con negros y mulatos dio origen a otra serie de subgrupos. Los más conocidos fueron: el *mestizo prieto*, que resulto de la unión de mestizo y negra, y llego a confundirse con *mulato*; el *mestizo pardo*, llamado *coyote* en México, fue resultado de la unión de mestizo blanco con mulata parda.

Los grupos étnicos de origen africano que habían conservado intacto su descendencia en el continente americano, fueron denominados como *malas razas* o *malas castas*, asociando la pureza de su estirpe con una sociedad decadente. Al paso de los años, el grupo más importante, en cuanto a su importancia numérica, no fueron los negros, ni los mulatos y pardos, sino los subgrupos que integran estas grandes divisiones. En otras palabras, la tendencia de los negros era dejar de ser negros.³⁸

* *Aclaración*: La expresión *zambo*, a diferencia de la misma palabra en las colonias inglesas de Norteamérica, no involucra ninguna clasificación psicológica en Latinoamérica. Por otra parte la palabra *pardo* fue usada en forma vaga tanto por los españoles como por lusitanos, cuando solían emplearla también para designar al grupo llamado *mulato*. Entre los portugueses solía usarse el vocablo *mamulesco* indistintamente para designar a una persona descendiente de negro e indio o de blanco e indio (Referencia: Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina* p. 131).

³⁸ Rolando Mellafe. *Breve Historia de la Esclavitud en América Latina*, pp. 127-132.

2.8 PRESERVACION CULTURAL AFRICANA EN AMERICA PRINCIPALMENTE EN CUBA.

El negro pudo desarrollar complejos religiosos-culturales de raíz africana, debido a que algunas etnias, en especial aquellas con mayor numero de integrantes, consiguieron mantener disimuladamente sus religiones tradicionales, adaptándolas a las nuevas circunstancias. Por ello se conservaron sus sistemas de música, danza, cantos, literatura oral y expresiones visuales, aunque en diferente grado, dependiendo la potencia colonial apoderada, ya que estaba supeditado a las normas que aplicaban sus legisladores a través de leyes y prohibiciones.

En Cuba, los afrocubanos constituían la mayoría de la población. Provenían de diversas partes de África, pero en 1890 la mayoría ya era yoruba, conocidos en Cuba como *lucumies*^a. La religión, la música, el baile, el lenguaje y el folklore lucumies sobrevivieron al proceso de transculturación y se hicieron principalmente prominentes en casi todos los aspectos de la vida hispano cubana. A pesar de la misión que fue delegada a la iglesia católica de cristianizarlos, los afrocubanos mantuvieron viva la religión conocida como santería, mediante el sincretismo de sus deidades africanas con los santos cristianos.

Estas expresiones fueron el vehículo principal para mantener los elementos etnoculturales en su estado más puro. Pero aunque la religión de origen africano ha experimentado acriollamientos, transformaciones y prestamos por parte de otras doctrinas religiosas; Su filosofía, estructura y liturgia se han mantenido similares a los orígenes africanos. Un ejemplo de ello se demuestra ampliamente en los diversos complejos religiosos y culturales afro americanos hallados en nuestra actualidad. Los principales en Cuba son: "El Palo Monte" de origen congo, "La Santería o Regla de Ocha" derivado del culto a los orichas yorubas, "La Regla Arara" proveniente de la religión de los ewe-fon, "La Sociedad Secreta Abakua", única reconstitución de una sociedad secreta masculina integrada por los hombres-leopardo ejagham, efik, efut y de otras etnias del Calabar.

2.8.1 La Palabra, como Herramienta Transmisora de Poder.

La transmisión oral es una técnica al servicio de un sistema dinámico y es otra característica fundamental que distingue a todas las variables de la religión negro africana.

El conocimiento pasa directamente de un ser a otro. No se adquiere por lectura, por explicación o por raciocinio lógico, a un nivel conciente e intelectual, sino por la transferencia de un complejo código de símbolos en la que la presencia real de las personas y su interrelación dinámica, constituyen el mecanismo más importante.

^a Aclaración: Los yorubas llegaron a llamarse lucumies por su saludo, *oluku-mi*, que significa "mi amigo". Fernando Ortiz documento alrededor de cien grupos étnicos africanos en Cuba. (Referencia: Joseph M. Murphi. Santerías: An African Religion in America. Boston, 1988, p. 28.).



La transmisión se efectúa a través de la utilización de símbolos materiales y de palabras proferidas, pronunciadas o sopladadas, acompañadas con modulaciones o cargas emotivas, para traspasar su contenido semántico racional y convertirse en instrumento conductor de poder y conocimiento.

2.8.2 Representaciones Simbólicas

La religión africana heredó y transmitió a las comunidades de Latinoamérica un complejo mundo de elementos identificados como sagrados. Estos elementos no son autónomos, forman parte de un todo y adquieren su significado por participar en un sistema litúrgico. La interpretación simbólica de estas representaciones es la parte menos estudiada de la religión negra; sin embargo es la que nos permite percibir las secuencias rituales y darles una estructura consecuente, desde nuestra perspectiva.

Existen traducciones que atentan contra la comprensión y la propia estructura de estos sistemas. Por ejemplo, *fetiché*, como designación, proviene de la palabra de origen portugués "feticio", que significa: "cosa hecha" o "cosa preparada", y fue aplicada por los primeros navegantes portugueses a los objetos e imágenes rituales. De esta forma atribuyeron a los africanos la creencia errada de rendir culto a los objetos.

Los fetiches no son objetos-divinidades, son emblemas deificados a través de ceremonias especiales y aceptados como seres y fuerzas espirituales, son representaciones simbólicas debidamente consagradas, formando parte de un complejo sistema de relaciones altamente abstractas y místicas. Por ello se debe considerar que el adepto no se inclina frente a la piedra, madera, barro o porcelana, sino a lo abstracto-sagrado; del mismo modo que el católico no adora la imagen material de santos y crucifijos, sino al espíritu místico que simbolizan.

También la propia palabra *mascara*, de uso común en prestigiosos libros de arte, proviene de una desfigurante traducción foránea que altera el significado cultural de los objetos que pretende definir y nada tiene que ver con las palabras con que esos objetos son identificados en sus respectivas comunidades.

Otra interpretación errada también ocurre frente a las restricciones de acceso a ceremonias africanas, en particular las ceremonias con ofrendas. Tales restricciones son atribuidas a un fin bárbaro, como actitud defensiva frente a la curiosidad científica o de cualquier otro orden.

Estas prohibiciones se aplican únicamente a cierta categoría de individuos, los cuales son evaluados dependiendo a su grado de iniciación, su capacitación física y espiritual, y su experiencia dentro de las ceremonias litúrgicas donde se presume son liberados e invocados poderes de difícil manejo y profundo significado. La precaución de mantener estas ceremonias privadas proviene de la propia estructura religiosa y nada tiene que ver con algún precepto moral, una acción bárbara o cualquier otra proyección de valores inculcada por un sistema cultural distinto.³⁹

³⁹ Manuel Moreno Fraginals. "Religión y Cultura Negra", Juana Elbein Dos Santos, *África en América Latina*. pp. 118-120.

2.8.3 La Posesión como Proceso Litúrgico.

La posesión institucionaliza un complejo sistema de mecanismos de identificación y recreación, actualizando y elaborando, individual y colectivamente, los valores culturales africanos en Latinoamérica.

La dinámica de la posesión mantiene vivo el culto de las entidades sobrenaturales. A través del cuerpo de la sacerdotisa o iniciados, las entidades se manifiestan, están presentes, hablan, danzan, bendicen, aconsejan, usan sus emblemas y parámetros, comunicando sobre su origen, historia y significado. No se trata de recordar un mito, un pasado, o la existencia de prototipos y de fuerzas y elementos cósmicos, sino de realimentar, a través de una experiencia dinámica, la comunicación e identificación con las entidades sobrenaturales transmisoras de un orden, disciplina moral y portadores de formas y valores culturales que sobrepasan el plano litúrgico y la experiencia individual, para convertirse en una manera de vida comunitaria.⁴⁰

2.9 LA RELIGIÓN, COMO EL TRANSMISOR DE VALORES CULTURALES DE ORIGEN AFRICANO, MÁS REPRESENTATIVO EN AMERICA LATINA.

La religión representa el más valioso transmisor de valores culturales de origen africano. Es el resultado de un largo proceso de selecciones, asociaciones, síntesis, reinterpretación de elementos arcaicos, absorción y reelaboración de otros nuevos, cuyas variaciones se fueron estructurando de acuerdo con los elementos culturales propios de las etnias locales y los fenómenos socioeconómicos existente en cada región.

Dentro de su formación existen otras variables que constantemente le reestructuran y recrean, aportando o eliminando nuevas y más complejas variables. Esto lo demuestra un numeroso grupo de personas que iniciadas en cultos ya formalizados ejercen a la par otras formas de culto. Estas personas crean variables al combinar sus practicas individuales con las compartidas en sus grupos. También varia su interpretación sobre numerosos conocimientos oraculares y en el manejo de la herbología. En otros casos, normalmente encontrados en locales apartados de los centros urbanos, se elaboran normas personales de culto con diversas combinaciones, adiciones y recreaciones de elementos heterogéneos. Otros presentan innovaciones más complejas o extremas, hasta el grado de no ser compatibles dentro de los grupos preexistentes.

En América, la religión de origen africano ha sido influida en una mayor proporción por la religión cristiana, variando el grado de influencia dependiendo la legislación vigente. Pero así como el cristianismo afecto de una forma u otra a la religión africana, esta misma influyó recíprocamente a la primera. Tal influencia no se demuestra en la liturgia o en los dogmas de la iglesia cristiana, sino en su asociación conceptual con los elementos más ecuménicos y sincréticos existentes en el propio cristianismo.

⁴⁰ Manuel Moreno Fragnals. "Religión y Cultura Negra", Juana Elbein Dos Santos, *África en América Latina*. pp. 122-123.



Esto se demuestra cuando el adepto rinde culto a sus divinidades, asociándolas a determinados santos y festividades de origen católico, encubriendo de esta forma sus creencias y adaptándolas ante la imposición.

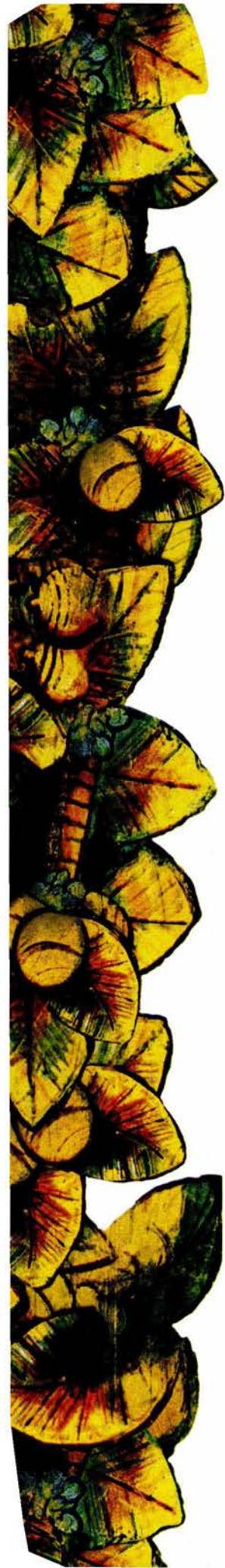
Con lo ya escrito no intento demostrar que la religión africana es o pretende ser una copia de otras religiones. Tampoco se presenta frente al cristianismo como una nueva religión en América Latina. Cada una de estas religiones son una alteración o adición de creencias, desarrolladas para inculcar sus propios valores, y practicadas por separado en locales adecuados debidamente identificados.

A través de la practica continua de la religión el negro conservo un sentido profundo de la comunidad. En Latinoamérica se importo, implanto y reformulo un complejo cultural que se expresa a través de asociaciones religiosas, en las que se mantiene y revela lo mas especifico de sus sistemas de origen.

La religión africana regulo, impregno y marco todas las actividades del negro, fue el factor preponderante que permitió la unión de los africanos y sus descendientes. Como elemento de cohesión dio lugar a la formación de grupos y asociaciones cuyos sistemas de creencias étnicas, vinculan maneras particulares de interrelacionamiento, normas, acciones y valores que convierten a sus adeptos en verdaderas comunidades claramente identificables. Terreiro, Tenda, Casa, Cabildo, Hunfort, Secta, Centro, o cualquier otra denominación de estos grupos, son comunidades que a través de las practicas religiosas mantienen cohesionada una conciencia colectiva de pertenencia.

También se constituyo un extraordinario sistema de alianzas. Este complejo de relaciones varia desde la simple "hermandad" hasta la más compleja organización jerárquica. Los lazos de sangre son remplazados por los de pertenencia a la comunidad de acuerdo a la antigüedad del individuo, sus obligaciones y linaje. Por dar un ejemplo, cualquiera que sea la entidad sobrenatural a que este consagrada una sacerdotisa, ella es parte de un todo, esta unida por lazos de iniciación a las divinidades veneradas, a los antepasados y ancestros de la comunidad, a las autoridades y a los iniciados en sus creencias. Ella participa como receptora y transmisora de conocimientos, los cuales se van acumulando a través de practicas rituales y a su vez realimentan permanentemente a toda la comunidad.

Ese poder de realización, que con diversos nombres y símbolos, de manera mas o menos manifiesta, aparece en todas las variables de la religión negro africana, constituye en definitiva el pilar que asegura su existencia dinámica y procesa la alianza mística entre todas las partes abstractas y concretas, pasadas y presentes, de la comunidad.



Elegguá

El Santo Niño de Atoche

Rezo para saludar a Elegguá

*Elegguá Laroye a su camaché
Ichá fofaguara o mi tuto
Ana tuto, tuto baba mi, cosi
Ikú cosi ando, cosi arayé, cosi achelú
Cosi eun, afonfó molei, daló omo dei.*

Canto a Elegguá

*Elegguá awó, Elegguá awó, ñaña
Elegguá awó, Elegguá awó, ñaña
Alaroye masoquio, Elegguá awó ñaña.*

Coro:

Elegguá awó ñaña.



LA INFLUENCIA CULTURAL Y ARTISTICA DE ORIGEN AFRICANO EN LATINOAMERICA

En Cuba, la visión de lo africano desde Latinoamérica ante el mundo, encuentra una de sus sedes más importantes. Ello lo demuestra el perenne trabajo de un grupo selecto conformado por intelectuales y artistas de diversa índole, quienes desde principios hasta finales del siglo XX se han evocado en revelar su permanencia e identidad cultural, ante la extensa muralla utópica de conceptos estéticos euro centristas, que ha levantado el imperialismo occidental, cada vez mas socavado y tambaleante.

Entre estos artistas se hallan escritores como Carpertier, Nicolás Guillen, Ramón Guirao y Fernando Ortiz; los músicos Amadeo Roldan y Alejandro García Caturla entre otros, y los pintores Manuel Mendivel, Agustín Cárdenas, Roberto Diego, Amelia Peláez y Wifredo Lam.

Su incursión reflexiva sobre la problemática en Cuba y en todo el mundo ha generado una gama importante de producciones artísticas ejemplares, que tienen por común la intención de adentrarnos al mundo de Latinoamérica, desde su universo cultural y artístico.

Un ejemplo claro lo representa el pintor y artista Wifredo Lam, a quien enfocare en el tema del tercer capitulo de esta tesis profesional, para mostrar el grado de influencia figurativa y cognoscitiva que contienen los elementos culturales de origen africano, presentes en las culturas Latinoamericanas, y especialmente en Cuba.

¿Por qué Lam?, Wifredo Lam figuro en la pintura contemporánea a nivel internacional como un verdadero precursor y difusor del arte, influenciado por las culturas africanas. El mismo formaba parte de una cultura heredada por el enfrentamiento de varias culturas, entre ellas la africana, cuales fueron despojadas de sus orígenes para formar parte del contingente que conquistaría una tierra extraña y ajena a sus dioses y a sus costumbres.

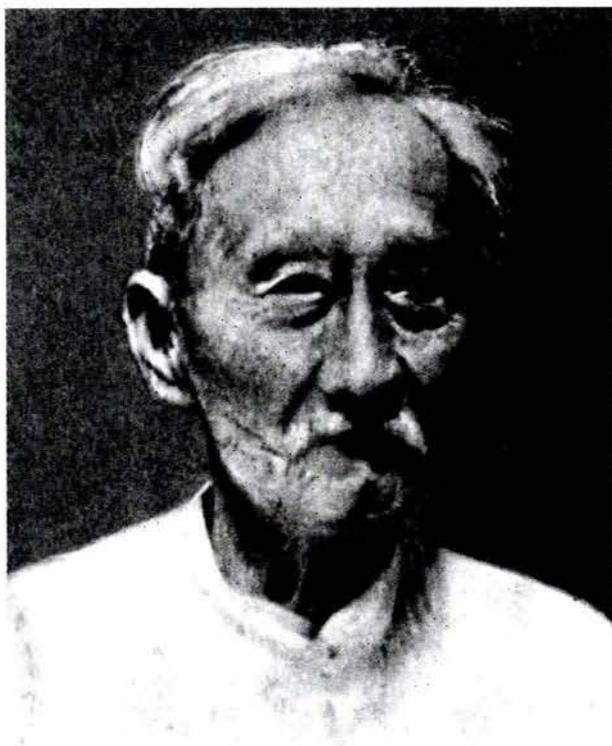
Aunque Lam fue un pintor que no dejo escuela, influyo de modo notable sobre varios pintores, escritores, poetas y otros artistas durante los años cuarenta, y propicio una atracción hacia los temas afrocubanos, tanto en su tierra natal como en todo el mundo. Por ello, en los siguientes puntos (3.1 y 3.2), abordo con detalle sobre la formación académica y profesional de tan extraordinario artista cubano.

3.1 WIFREDO LAM: SU VIDA Y OBRA, 1902-1982

3.1.1 1902-1923

CUBA: SUS RAICES

El 8 de diciembre de 1902, nace Wifredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla, en la calle Carmen Ribalta de la pequeña ciudad de Sagua la Grande, ubicada en el centro de la isla y muy próxima a su costa norte, en la antigua providencia de las Villas. El acontecimiento se produce a escasos



Una fotografía del escribano chino Lam Yam, padre de Wifredo Lam, tomada en Sagua la Grande en 1920, cuando contaba ciento dos años.



Wifredo Lam, con apenas doce años de edad, en su aldea natal de Sagua la Grande.



meses de haberse proclamado el país República de Cuba, y a solo veintidós años de emancipada la esclavitud en la isla.

Cuando nació Lam, su padre Lam Yam, contaba con ochenta años de edad. Era un inmigrante cantones dedicado al comercio. Su madre era una mulata cubana llamada Ana Serafina Castilla, quien influiría notablemente en la infancia de su hijo a través de leyendas atávicas de sus antepasados. Una de ellas cuenta la historia de un bisabuelo llamado José Castilla, mejor conocido como "Mano Cortada", a quien le mutilaron la mano, después de vengar una injusticia de que fuera víctima por parte de las autoridades, cuando dio fin a la vida de un español que había cometido un acto doloso en su contra. Tiempo después la acción de su familiar representaría para Lam un acto de valor ejemplar.

En 1913 asiste a una escuela estatal nocturna situada cerca del puente de El Triunfo. Por esos años se dedicaba ya al dibujo y la pintura. Realizó frecuentes visitas a la iglesia de los jesuitas en Sagua la Grande. En 1914 realiza un retrato de su padre a lápiz (figura no. 1, p. 50), empeño considerable dada su corta experiencia en la plástica. De aquellos días el pintor Manolo Mesa y el fotógrafo Sotera, le despiertan la esperanza de estudiar en París.

Sus primeros años de vida transcurren en un ambiente de fuerte religiosidad. Su madrina Montoñica Wilson, practicante de la santería lo introduce por primera vez dentro del complejo universo de la mitología y las creencias de origen africano. La sacerdotisa encontraba en Lam a un heredero de su conocimiento y su ciencia sobre los métodos de adivinación y curación tradicionales. Un futuro que se vería frustrado dada la inclinación artística que comenzaba a acrecentarse en las aptitudes de Lam.

En 1916 se traslada a La Habana con algunos integrantes de su familia. Al poco tiempo realiza su primer trabajo asalariado haciendo tornillos en una empresa ferroviaria. En 1920 entra en la Academia de San Alejandro. Su familia desea que estudie derecho, pero él se decide por las artes. Aquí recibe clases del profesor Sulroca y conoce a los pintores Leopoldo Romañach y Víctor Manuel. Sus primeros trabajos en la plástica fueron algunos carteles y la decoración de varios muebles.

Debido a su constancia le permiten ingresar el 29 de Junio de 1920 a la Asociación de Pintores y Escultores de la Habana.

Por lo regular su trabajo se concentra exclusivamente en copiar las obras de algunos maestros, hacer bocetos, pintar escenas de retablos renacentistas y paisajes. En este periodo insiste mucho en el tema de paisaje. Sus próximas exhibiciones lo demostrarían. Participo en los Salones de Bellas Artes, de la Asociación de Pintores y Escultores de la Habana, en las exposiciones *Quinta de los Molinos*, 1923; *Puerta del Castillo del Príncipe*, 1923; *La Habana desde la Universidad*, 1923 y en *Niño al Sol*, 1924.

En 1923, Lam obtiene una beca para estudiar pintura en Europa. El ayuntamiento de su pueblo natal le otorga una pensión de 40 dólares mensuales, sin boleto de viaje, y el director del Museo de la Habana, Antonio Rodríguez Morey, le da una carta de presentación dirigida a Don Fernando Álvarez de Sotomayor, nombrado hacia un año director del Museo



1

Lam Yam, 1914.
*Un retrato de Lam Yam
hecho por su hijo Wifredo*



del Prado en Madrid. Por su parte, sus padres le provén de una bolsa con monedas de oro, mismas que protege cocidas en su cinturón, para futuras eventualidades.

Lam nunca imagino que su viaje duraría dieciocho años, alejado completamente de su familia, de Cuba y sus costumbres.

3.1.2 1923 - 1938

ESPAÑA: SU ETAPA COMO ACADEMICO EN EUROPA

En el año de 1923, y a la edad de veintiún años, Wifredo Lam llega a las costas de España, para encaminarse hacia la ciudad de Madrid donde completaría sus estudios como pintor y artista plástico. En aquellos años, el academicismo en Europa, dentro y fuera de sus escuelas, perseguía un completo control ideológico sobre los estudiantes. Esto, aunado a una idea euro-centralista del arte, donde los conceptos más importantes, las nuevas tendencias, sus raíces, tenían residencia única en Europa. Todo ello creaba un tenso hermetismo en contra de las nuevas ideas que se desarrollaban en los círculos académicos. Sin embargo para Lam, lo importante nunca fue lo que se mostrara o se dejara ver sobre el escenario de una Europa clásica e imponente, sino lo que él podría descubrir tras sus viejas y desgarradas bambalinas.

Por las noches, trabajaba en la Academia Libre, en el pasaje de la Alhambra, donde se reunían pintores inconformes de la vieja escuela. En las mañanas, Lam estudiaba con el profesor Fernando Álvarez de Sotomayor, quien fuera instructor de Salvador Dalí. Su doctrina conservadora y tradicional friccionaba regularmente con las enseñanzas que Lam encontraba como autodidacta en las obras antiguas y contemporáneas expuestas en el museo del Prado. Aquí, a través de su libre albedrío, Lam aprendía directamente de los maestros que habían creado las bases en donde se fundaba y fundamentaba todo el conocimiento académico.

Valoro a los grandes artistas, particularmente a Velásquez y a Goya, donde conoció la importancia de la luz sobre los elementos representados. Sin embargo solo encontraba un gusto estético y técnico en cada una de las obras que admiraba. Desilusionado las hallaba ajenas e indiferentes a sus ambiciones como pintor y artista, incompatibles a su filosofía. Solo en las pinturas de Hieronymus Bosch "El Bosco" y Pieter Brueghel "El Viejo", encontraba acusadoras declaraciones que se asimilaban fraternalmente a sus inquietudes. En ellas se denunciaban los horrores de la historia ocasionados por la crueldad humana; un tema que Lam conocía vivencialmente y repudiaba por convicción.

Junto a la Escuela de Arte y el Museo del Prado, Lam halló en el Museo Arqueológico de Madrid, otra fuente de conocimientos que lo acercaría inevitablemente a sus orígenes, tanto por nacionalidad, refiriéndome a Cuba su ciudad natal; como por herencia cultural, remitiéndome a sus antepasados de linaje africano.

En este lugar, a través de objetos expuestos de origen prehistórico o arcaico; de las pinturas rupestres o las estatuas magdalenenses, Lam reflexionaba sobre el principio del arte y sobre el concepto equivocado en

que incurría la cultura occidental. Él concluye que tal error consistía en haber separado arbitrariamente las artes llamadas "primitivas" del arte producido por las civilizaciones que se consideraban como "plenas". Esta introspección revela claramente su visión objetiva y analítica; su sensibilidad ante las manifestaciones culturales y artísticas que descubría con toda familiaridad.

Tras los primeros cinco años de residir en el Viejo Mundo, Lam se instala en diferentes ciudades de la Península española. Tales lugares fueron Santander, Segovia, León, Madrid, Barcelona, Albacete y Cuenca.

En esta última ciudad Lam deja el mayor legado de su arte que se conoce en España, compuesto por obras pertenecientes a colecciones privadas, casi en su totalidad desconocidas y en algunos casos absolutamente inédita

Anteriormente en Madrid, debido a problemas económicos generados por la interrupción de su beca de Sagua la Grande, Lam vivió por un corto tiempo en una casa de pensión, proporcionada por el estado. Aquí conoció y entabla amistad con un estudiante de medicina llamado Fernando Rodríguez Muñoz, quien al saber de su problema le propuso generosamente partir hacia la ciudad de Cuenca, donde podría residir temporalmente en casa de sus familiares. Él acepta agradecido tal ofrecimiento, y para el año de 1924 deja la ciudad de Madrid.

En los veranos de 1925 y 1926, Lam pasa un tiempo en la casa de campo que la familia Conversa tenía en Villares de Sanz, una población cercana a Cuenca, ahí dibuja y pinta casi constantemente paisajes y figuras humanas, la mayoría de las veces campesinos o gente de condición humilde. En otras ocasiones, copiaba los dibujos que ilustraban los libros de aventuras de la biblioteca familiar.

Generalmente, la superficie donde plasmaba sus pinturas estaba constituida por cartón y papel, de ahí que muchos de sus trabajos se perdieran inevitablemente.

Durante ese periodo realiza una serie de obras, en donde comienza a crear personajes insólitos. Lo más representativo de este trabajo se halla en los colores vivos y luminosos con que fueron concretados.

Después de vivir un tiempo al lado de la familia Rodríguez Muñoz y los Conversa, y una vez restituido el apoyo económico de su beca, Lam se instala e inicia un periodo de intensa actividad cultural y artística.

Coincidentalmente en Cuenca, y a pesar del ambiente social y religioso intransigente de la ciudad, se dieron cita, durante la década de los veinte a los treinta, un grupo de personalidades vinculadas a las artes plásticas y la literatura contemporánea. Simultáneamente a esta actividad, se creó, con carácter provisional, la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, un proyecto que ya venía desarrollándose con anterioridad. Aunque no interviene directamente en este proyecto, debido en parte a su condición de extranjero, Lam participa en los debates de índole cultural que se desarrollaban en las tertulias organizadas a razón de estos eventos.

Un aspecto muy importante dentro de su producción plástica en este periodo, es el conjunto de dibujos fechados en 1927 y publicados en diversos números de la revista conquense "La Ilustración Castellana". Todos los dibujos muestran sitios muy importantes de la ciudad de Cuenca.





2

*Paisaje de las ventanas, 1926 - 1927.
Madrid, España.*



3

*Mujer, 1925.
Una muestra de los dibujos que realizo Lam
en su estancia en España.*

También en esta ciudad, Lam realiza su primera y única exposición colectiva celebrada el 18 de mayo de 1927, donde presentó diecisiete obras.

En este mismo año se traslada nuevamente a la ciudad de Madrid, instalándose en una pensión cercana a la Gran Vía. Sus visitas a las inmediaciones de Cuenca seguirán hasta el verano de 1928. En este año, al regresar a Madrid desde San Cristóbal de Caballero, conoce a Eva Piriz con quien contrae matrimonio un año después.

Los siguientes tres años son de suma importancia en la vida de Wifredo Lam, ya que dejan en su memoria un vestigio de añoranzas que lo acompañarían hasta el final de sus días; y que en su obra se viera reflejada fielmente como una marca muy onda y claramente reconocible entre un periodo de completa alegría y otro de opuesto contrastante, lleno de pena y confusión. En este ciclo ocurre el nacimiento de su primogénito llamado Wifredo, en el año de 1930, quien un año después muere víctima de la tuberculosis. Su esposa, Eva, fallece posteriormente el mismo año, a causa de la enfermedad que padeciera su hijo.

El suceso de ambos acontecimientos: su familia, y otra vida en donde se contempla sin ella, se denota con toda crudeza en diferentes obras que realiza por aquellos años. En ellos se aprecia una reiteración de los temas clásicos de la maternidad y la madre con el niño. Para comprender detalladamente este periodo que inicia a principios de 1929 y finaliza hasta el año de 1934, es importante hablar de un Wifredo Lam influenciado por el surrealismo, aunque no del todo, ya que al mismo tiempo desarrolla un estilo figurativo en donde estructura los elementos geoméricamente.

De este periodo surrealista se destacan tres cuadros hechos al óleo, sobre un formato casi cuadrado: "Composición" (80 x 75), fechado en 1930; "Maternidad" (80 x 75), fechada el mismo año y "Composición" (76 x 70), fechada en 1931. Estas tres obras representan, a través de símbolos de aspecto surrealista, las emociones y los sentimientos relacionados con su vida familiar. El tema central es la madre con un pequeño en brazos, envueltos en una atmósfera de carácter idílico.

En contraste, un óleo fechado en el año de 1931 y que lleva por nombre "Composición" (76 x 70), evoca cruelmente la pérdida de su esposa e hijo. Esta tela se halla dividida de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba por una diagonal imaginaria. En un triángulo inferior, se describe una escena en primer plano compuesto por una mujer con las características físicas de su esposa Eva, quien sostiene un niño de aspecto enfermizo. En un triángulo superior, una escena lejana describe un mundo de pesadillas, representada en primer lugar por personajes colgando sobre extrañas azoteas, un hombre que arrastra a una mujer sosteniéndola por la cabellera y otros personajes que levantan sus brazos en un gesto de desesperación; todo ello envuelto en una escenografía oscura, con una luna negra y flanqueada por pajarracos, como si fuera el presagio de una noche catastrófica.

Esta cruel desgracia sume a Lam en una onda desesperación. No duerme bien y todo el tiempo le acosan visiones de horror. Sus amigos llegan a preocuparse por su estado y uno de ellos Anselmo Carretero, le invita a pasar el verano de 1931 en su casa de León, donde logra recuperarse y retomar nuevamente su trabajo como pintor plástico.





*Wifredo Lam junto a Eva Piriz,
su primera esposa,
delante de la puerta de Velásquez,
del museo del Prado de Madrid, 1927.*



*Lam junto a un camión militar
Tras el periodo de la guerra civil española, en 1936.*

El año de 1932 representa un periodo de nuevos bríos y una nueva actitud en su pintura al no seguir ya con las antiguas reglas de perspectiva. Edmundo Desnoes, en una crítica sobre Lam, comentaría años después: "Uno de los elementos que ha dado mayor independencia a la pintura moderna es la eliminación de la perspectiva. La perspectiva renacentista es un engaño ya que la tela tiene dos dimensiones, por lo tanto carece de profundidad. La profundidad en la pintura moderna se logra casi siempre con planos de color y línea, tal cual lo demuestra Lam en sus obras"¹.

En 1933, de regreso en Madrid, reanuda su experimentación surrealista, realizando una serie de dibujos fechados el mismo año, de carácter claramente automático. Por esta misma fecha realiza su única exposición individual en España, organizada por el Circulo de Bellas Artes de León. También por la misma fecha, conoce a Balbina Barrera, una atractiva mujer con quien frecuento asiduamente los círculos sociales y culturales en donde se hacían cita Azorin, Valle-Inclan, Alejo Carpentier, Nicolás Guillen y Miguel Ángel Asturias, entre otros artistas. En su trabajo se denota un Lam sensual y erótico, a la manera de Gauguin.

Tras el estallido de la Guerra Civil española en 1936, un amigo suyo, Faustino Cordón recibió el encargo por parte del gobierno de la Republica de dirigir la sección de armamento y en especial de explosivos. Lam abraza también la idea revolucionaria y se enrola en la defensa de la Republica, formando parte del Quinto Regimiento de la Milicia y de las Brigadas Artísticas Internacionales. Su trabajo consistió en el menester de dar el acabado a las bombas antitanque, ponerles la espoleta y hacer la comprobación.

Poco a poco fue viéndose aquejado por una intoxicación producida por los componentes químicos de la fabrica, y es hospitalizado en el balneario de Caldas de Montbui, muy cerca de Barcelona.

Aquí entabla una buena relación con los habitantes del pueblo. Pinto decorados para el teatro local, conoció al escultor Manolo Hugue, quien al percatarse de sus habilidades artísticas le entrega dos cartas de presentación y recomendación, una para Pícasso, quien en aquel tiempo ayudaba a los republicanos que buscaban asilo fuera de la Península española, y otra para su pintor y amigo Jaume Mercader.

De regreso a sus funciones en la revolución, Lam fue destinado a la Comisaría de Armamento de Barcelona, debido al contraataque que mitigo el frente de Ebro en Madrid. Después paso al Sindicato de Pintores de la UGT, ubicado en la Pradera de Gaudí. Allí Jaume Mercader se ocupo de él y su estadía. También presento a Lam con Helena Holzer, una bella mujer de origen alemán que trabajaba en los laboratorios de un hospital en Santa Coloma, y quien tiempo después seria la segunda esposa del pintor cubano en Paris.

En Barcelona pinto mucho. Su complejidad en la estructuración geométrica llega a tal grado que acaba por perder conceptualmente la imagen que pintaba, lo que le obliga a emprender un proceso de simplificación de la forma.

¹ Edmundo Desnoes, Lam: Azul y Negro. La Habana, Ediciones Casa de Las América, 1963, p. 17





4

La Ventana, 1936.
Una pintura de tendencia académica,
hecha por Wifredo,
en su estancia por España.

Al salir de la ciudad, un día antes de la caída de Barcelona, Lam llevaba consigo veinte gouches, mismos que formaban parte del trabajo que presentaría a Pícaso a su llegada a París.

3.1.3 1938 - 1941

PARIS: PICASSO, ANDRE BRETON Y EL SURREALISMO

Al año siguiente del bombardeo a Guernica, Wifredo Lam llega a París el 22 de mayo de 1938, dos días antes de la inauguración oficial de la Exposición de Artes y Técnicas de 1937, en el pabellón de España republicana; donde se expuso precisamente el cuadro celebre de "Guernica" pintado por Pícaso.

Se hospedó en el hotel de Suede Quai Saint Michel 8. Ahí descubrió por primera vez la ambigua panorámica de la capital, un tanto triste y desolada. Mas tarde montaría su taller detrás de la estación de Montparnasse.

A los pocos días de su llegada, Lam visita a Pícaso, llevando consigo algunos de sus mejores trabajos para mostrárselos. Cuando este los examina se percató de la excelente factura con que estaban terminados, cosa que le hizo saber inmediatamente al autor. La comprensión entre ambos pintores fue inmediata, habían simpatizado desde su primer encuentro. Pícaso declararía tiempo después que su fraternidad hacia Lam, se debía a sus comunes orígenes cubanos y por las similitudes sorprendentes de sus vivencias, al igual que a sus trayectorias artísticas semejantes.

Esa misma tarde, Pícaso se comunicó con su representante Kahnweiler, quien a su vez preparó un encuentro entre Wifredo Lam y el coleccionista y mercader Pierre Loeb, en el restaurante Montparnasse, en Dome. En su primer encuentro, el mercader propuso a Lam un contrato de trabajo por tiempo indefinido, compuesto por pagos mensuales que le permitieron seguir produciendo sus obras y vivir dignamente en París. Este acontecimiento resulta decisivo en la vida del artista, ya que Pierre Loeb sería su representante y amigo hasta acaecida su muerte en el año de 1964.

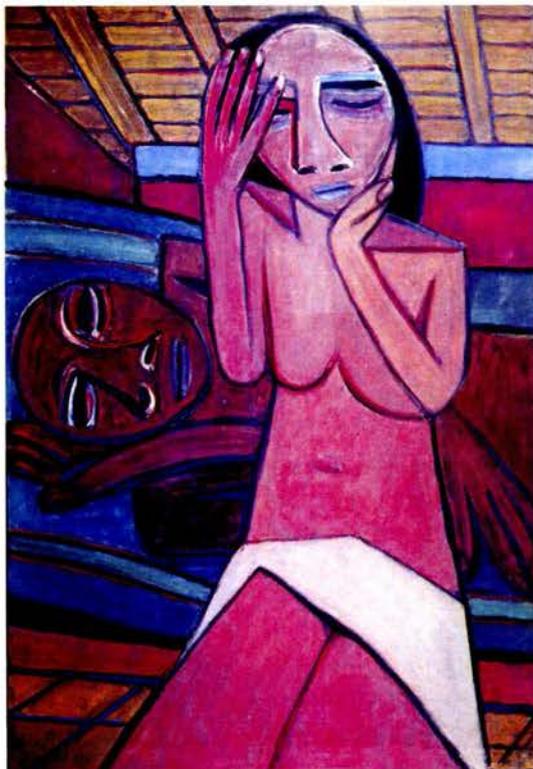
Por aquel entonces, los elementos que reproducía Lam en sus pinturas tenían un aspecto rígido y casi siempre estático, como despojados de movimiento. Los personajes que representaba eran por lo regular mujeres acostadas, sentadas o paradas; mujeres y hombres cargando un niño, e imágenes donde representaba a través de símbolos los horrores de la guerra civil española.

Sin sospecharlo, poco a poco Wifredo Lam comienza a experimentar con formas semejantes al arte primitivo. Sus personajes estaban representados a través de elementos simplificados, pero provistos de gran expresión emotiva.

Aunque no del todo responsable, la influencia de Pícaso en esta etapa productiva del artista fue muy importante, ya que en aquel tiempo el pintor parisino desarrollaba algunos proyectos bajo un matiz primitivista.

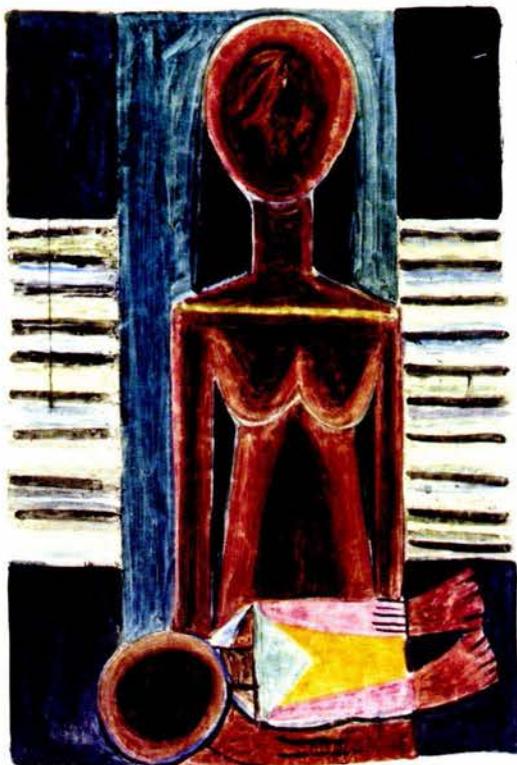


5



El despertar, 1938.
En esta pintura se demuestra la afinidad de Lam hacia el trabajo de Picasso.

6



Madre e hijo, 1939.
En esta obra se demuestra como el arte africano comenzó a influir asiduamente en el artista cubano.

Otra fuente muy importante de inspiración, para el tratamiento de estos nuevos elementos que descubría, la halló en el Museo del Hombre en París, donde encontró en las exposiciones de máscaras africanas, una simbología familiar que lo acercaría tentativa e irremediablemente a sus orígenes cubanos.

A partir de 1938, se reconoce visiblemente la presencia de las máscaras africanas, en el modelado de cada elemento figurativo expuesto en las pinturas de Wifredo Lam. Un ejemplo de ello lo encontramos en tres pinturas del artista tituladas como "Autorretrato" (figura no. 07, p. 61), "La familia" (figura no. 08, p. 61), y "Dolor de España" (figura no. 09, p. 62); donde se forman claramente rostros, a través de sencillos trazos que aluden a una estética de origen africano. Detallando este punto, en cada pintura se observa como la arista de la nariz, a la vez saliente y aplastada, se ensancha hacia abajo, y tanto los ojos como la boca se vuelven rectángulos, con estrías paralelas en forma de pequeñas persianas, delineando en su conjunto un rostro perfectamente identificable; que en contraposición con otros trabajos inspirados en el mismo tratamiento figurativo; como por ejemplo, el que se halla presente en algunas pinturas de Pícaso, ofrece una composición única y original.

En el segundo año de estancia en París, Lam realiza su primera y única exposición individual en la galería de Pierre, entre los meses de Junio y Julio de 1939, donde presentó algunas pinturas al óleo y otras en tempera sobre papel. Meses más tarde, del 13 de noviembre al 2 de diciembre, se exhibe "Drawing by Pícaso-Gouches by Wifredo Lam" en Perls Gallery de Nueva York. Esta exposición despertó curiosidad entre los críticos de arte, ya que no era común que un pintor de renombre como Pícaso, compartiera créditos junto a un artista desconocido, como lo era Lam. Durante este periodo en París, Lam experimenta un nuevo acercamiento con el arte surrealista, y gracias a Pícaso, llega a frecuentar con los exponentes más representativos de este movimiento; como Andre Breton, Paúl Eluard, Benjamín Peret, Marcel Duchamp, Michel Leiris, Bellmer, Miro, Brauner y Tristan Tzara, quienes eran íntimos amigos del artista parisino.

Más tarde, debido al inminente enfrentamiento bélico y el éxodo que provocó en la comunidad artística y cultural de la ciudad, Lam realiza algunos preparativos antes de aventurarse a su temporal exilio.

Para conservar un testimonio de su trabajo hecho en París, reproduce una fotografía en donde se aprecia junto a sus pinturas, como testimonio de su inventario físico. Después acude a Pícaso, a quien confiere el cuidado de todas sus obras durante la ocupación militar.

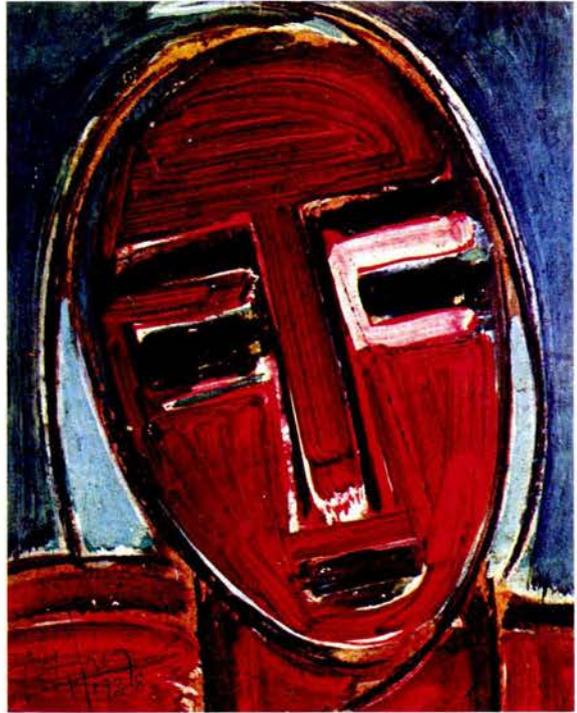
Entre los meses de junio y julio, parte hacia el "castillo Air Bel", en Marsella, donde se encuentra con una parte del grupo surrealistas, entre ellos su fundador y teórico Andre Breton.

Durante ese tiempo pinta una carta del "Jeu de Marseille" e ilustra con seis dibujos un libro de poemas escrito por Breton, titulado "Fata Morgana", una obra impresa días antes de su partida a Martinica, el 25 de Marzo de 1941, a bordo del buque *Capitaine Paul Lemerle*.

El largo y penoso viaje que lo alejaría en breve de las temibles fauces que amenazarían temporalmente a Europa, lo acercaría inevitablemente a las garras de su propio destino, el periodo más representativo de su arte,

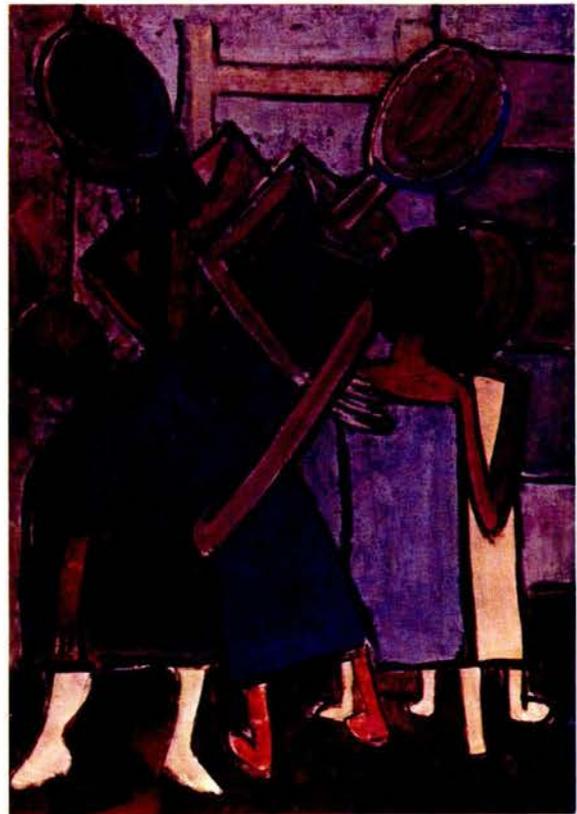


7



Autorretrato, 1938.
En esta pintura Lam demuestra una gran simplificación de las formas sin llegar a privarlas de expresión.

8



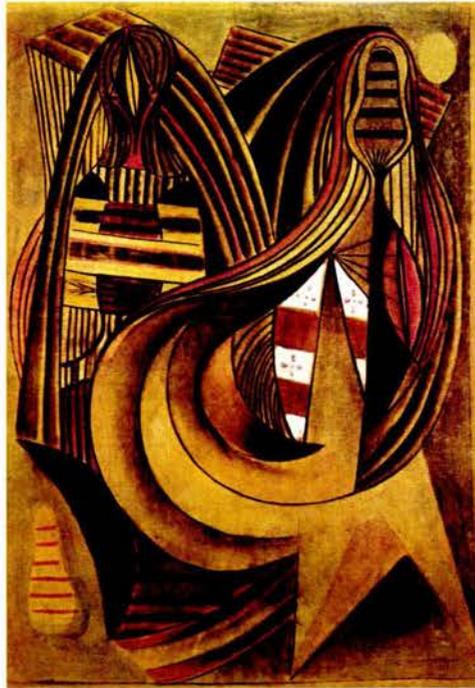
La familia, 1938.
Las figuras contienen una influencia directa del arte negro.



9

Dolor de España, 1938.
En esta pintura Lam demuestra su dominio con las formas angulosas creadas con trazos gruesos y cargados de expresividad





10

Composición, 1938.
A través de esta pintura
Lam demuestra su evolución artística
incorporando nuevos elementos abstractos.



11

Mujer sobre fondo verde, 1940.
Esta obra destaca por su extrema sobriedad.
Fondo y figura se funden en un continuo azul verdoso
apenas alterado por toques rojizos.



Wifredo Lam en su estudio,
París, 1940.

aunque este ya venia suscitándose con antelación. Un ejemplo cercano de ello lo demuestra su aporte artístico en "Fata Morgana".

Aunque relativamente contados, es en las seis ilustraciones de este manuscrito donde se aprecia el salto cualitativo que realiza Lam hacia su identidad como artista creativo. En ellos se aprecia tres elementos de los cuales se compondrá su lenguaje pictórico en el futuro.

Como primer elemento se halla los dientes o púas. En este punto quiero hacer un paréntesis para exponer un comentario hecho por el artista donde revela claramente la fuente y el origen de tal elemento grafico plasmado en futuras obras. Lam cuenta que los dientes o púas que pone en la frente de algunos personajes se le ocurrió en Marsella, cuando tuvo la impresión de que el pensamiento de le convertía en dientes, después de haber experimentado un lapso de tiempo sin comer². Esto revela lo arriesgado que han sido algunos de los procesos o métodos cognoscitivos, a través de experiencias traumáticas o alucinantes, que ha llevado a muchos artistas, y en especial a quienes siguieron los ideales de la doctrina surrealista, basados en manifiestos freudianos; a la concepción figurativa o conceptual de sus obras.

Como segundo elemento se hallan los seres conformados por partes en apariencia humanas y cabezas de caballo; Y como tercero, los elementos de origen vegetal, vistos por primera vez como un recurso nuevo en los trabajos de Lam.

3.1.4 1941 - 1952 CUBA: SU REGRESO

Con dieciocho años de ausencia, y a la edad de treinta y nueve años, Lam llega a La Habana, después de un largo viaje hacia Martinica y una incomoda estancia en cuarentena en un campo de concentración situado en la isla martiniqueña Trois Ilets.

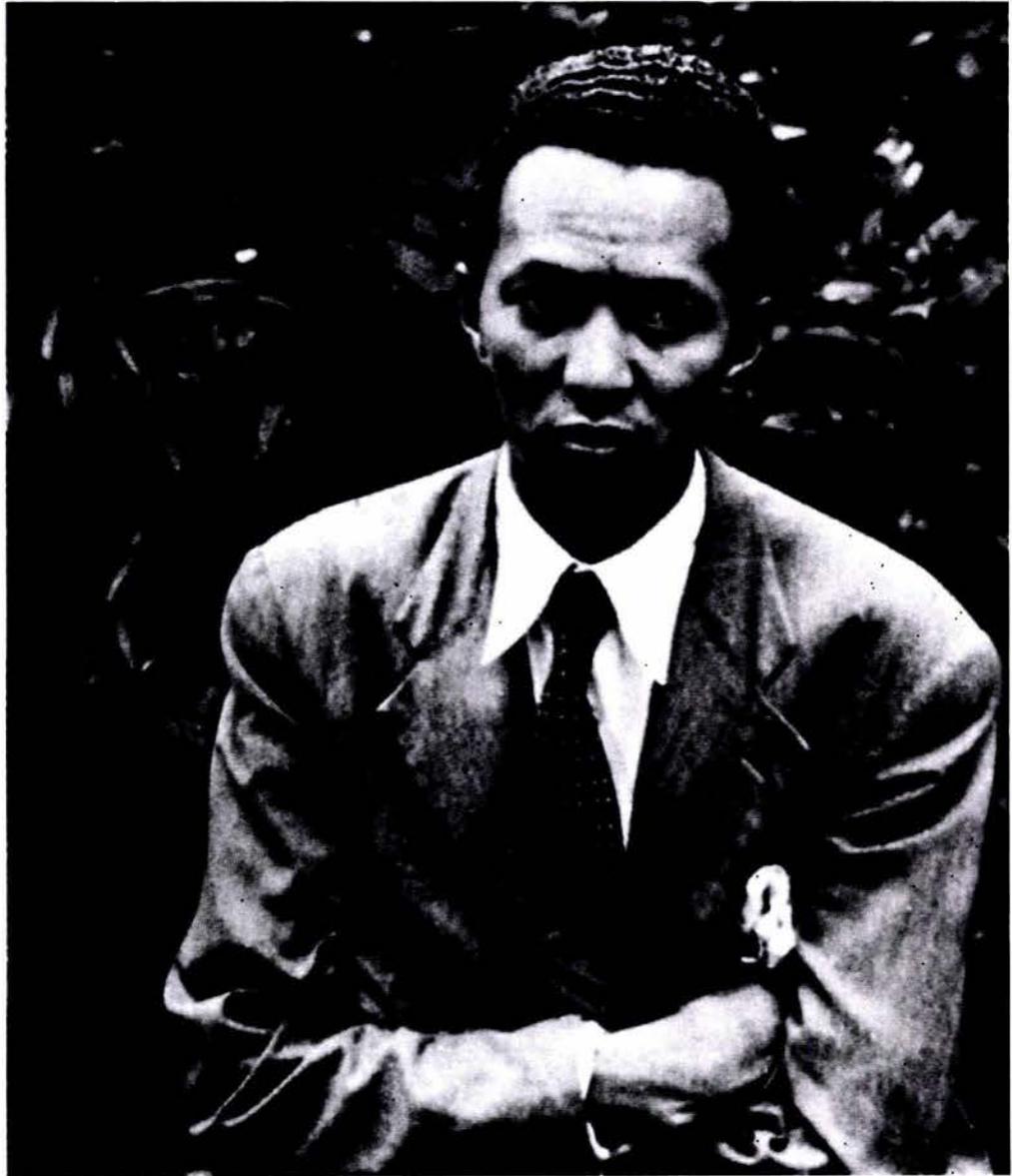
Su permanencia en Cuba será breve, hasta 1944, aunque solo basto con ello para que Lam creara la más importante y significativa producción artística de su trayectoria.

Es en la Cuba de sus añoranzas donde retoma por instinto los elementos que integran su herencia ancestral dispersos en toda la isla. Sus costumbres, sus tradiciones, su religión, su naturaleza; una tierra habitada por santos, dioses y demonios que han sido venerados desde antaño por vivos y muertos. Es aquí donde su imaginación, arraigada cual raíz sobre suelo patrio, se halla cautiva a los acontecimientos que vivencia un país en proceso de cambio, tras una transformación cruel y dolorosa.

Su inspiración fueron siempre los avatares con aire de injusticia que vivenciaba en alaridos la historia de la humanidad. En Cuba de aquellos años, ese tema era "pan de todos los días".

² Edmundo Desnoes, Lam: Azul y Negro. La Habana, Ediciones Casa de Las América, 1963, p. 17.





*Una fotografía de Lam
poco después de su llegada a Cuba
Cuba 1942.*

En cuanto al arte moderno vigente en la isla, Lam vivió aquello que explícitamente comento Ortiz como: "un destierro en su misma tierra"³. Por aquel entonces, la segunda generación de vanguardistas había extendido en la isla una poética más subjetiva e interiorista, barroca. Estaban interesados por expresar en sus obras su identidad, a través de la luz, el color, la orfebrería y la arquitectura tradicional en Cuba. Esta generación sería conocida como "de Orígenes", debido al nombre de una revista que circulaba alrededor de Lezama. Sus representantes más asiduos fueron Rene Portocarrero y Mariano, quienes compartieron créditos con Amelia Peláez, Víctor Manuel y Carlos Enríquez, pintores de la primera generación.

Cuando llega Lam, su trayectoria artística y experimental le impide encajar teórica y filosóficamente con cualquier grupo en Cuba. Su obra impacta, pero se le considera distinto al sentido conceptual que se manejaba hasta el momento⁴.

En el año de 1942, entre el 10 de noviembre al 8 de diciembre, Lam expone en la ciudad de Nueva York. Su trabajo en aquel momento no suscita ningún entusiasmo entre la crítica. Por dar un ejemplo, el crítico del periódico *The New Times*, en su artículo se refiere a Lam, con un gesto peyorativo pero razonable, como "un Pícasso cubano" cuya obra está conformada de "mordaces diseños abstractos"⁵.

Tales "diseños abstractos", no son otra cosa más que una serie de tanteos y vacilantes experimentos donde se aprecia la búsqueda persistente de una morfosintaxis compositiva, de una identidad figurativa análoga a su creatividad bulliciosa. Se trata de una evolución tacita, comparable al de la ninfa, pero no en estado contemplativo de crisálida, sino en terminante y doloroso proceso de catarsis.

En las obras que realizara tres meses antes de crear su obra máxima "La Jungla", se denota claramente esta fase de transformación.

Un ejemplo de estos trabajos lo hallamos en "El rumor, 1942" (figura no. 12, p. 67). En él, un personaje se detiene entre la espesura de la vegetación, atento al rumor proveniente del exterior; o posiblemente se halle escondido en la maleza, y en ademán discreto, intenta revelar un secreto a su espectador. Esta obra la compone algunos elementos de origen antropomorfo como lo son: las piernas; insinuadas por dos bloques contiguos; un glúteo en apariencia de perfil; dos brazos; uno descansado sobre un costado de la figura y otro contraído hacia el rostro; dos voluminosos y colgantes pezones a modo de grandes frutos, y por último; coronando el personaje en aspecto andrógono, se halla la cabeza, parecida a una máscara ovalada, donde cuelga sobre su barbilla un elemento identificado como el órgano sexual masculino. A todo el conjunto lo envuelve numerosas líneas horizontales, verticales y diagonales. Estas líneas crean la ilusión de formas vegetales como cañas de azúcar y hojas de palmera en frondosa cantidad.

³ Fernando Ortiz. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. La Habana, Editora del Ministerio de Educación, 1950, s/p.

⁴ Gerardo Mosquera. *Modernidad y Africa: Wifredo Lam en su Isla*, Wifredo Lam. Madrid, Editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992

⁵ Edward Alden Jewel. "A Cuban Picasso", *The New York Times*, Nueva York, 22 de Noviembre de 1942, Sección VIII, p. 9.





12

El rumor, 1942.
Una figura dotada de atributos femeninos y masculinos, se detiene entre la espesa vegetación para escuchar un misterioso rumor.

Otro lienzo de significativa importancia lo representa la obra titulada como "Luz de la selva, 1942" (figura no. 13, p. 69). Sobre los objetos de la pintura parece posarse una luz tenue que no proviene precisamente del fulgor solar, sino de la penumbra escasa de la selva. El ambiguo contraste descubre la espesura de una maraña tejida por ramas, hojas, figuras antropomorfas, un ala de ave o ángel de apariencia difusa, y dos imágenes con forma de media luna, habitados por tres pares de ojos en expresión de asombro. Los elementos que componen la figura humana remiten al sexo femenino. Todas las piezas de la composición se hallan integradas y atenuadas una con otra. Solo la imagen que representa un pie permite distinguir la figura central del follaje.

Por ultimo, la obra titulada como "Personaje con tijeras, 1942" (figura no. 14, p. 69), permite distinguir un nuevo elemento grafico que más tarde frecuentaría varias obras importantes del artista. Esta imagen esta representada por una tijera de gran tamaño, parecida a una herramienta de jardinería. Sus hojas curvas y puntiagudas se hallan separadas sobre el mismo eje que las une, como si fuera el pico abierto de un ave, o fauces de escasos dientes, ansiosas por morder o cortar. Del cuello de la tijera le sostiene una mano que parece formar parte del instrumento mecánico o viceversa. Siguiendo la dirección del brazo, se distinguen dos rostros, conformados cada uno por una media luna o línea oblicua. Dentro de los mismos se distribuyen un par de ojos con apariencia humana y uno tercero completamente circular e inexpresivo. También en estos personajes existe sobre sus barbillas un elemento muy recurrente en Lam y al que se le asocia con el órgano sexual masculino. Si se observa la disolvencia de estos rostros hallamos que en conjunto forman uno tercero, en apariencia coronado por dos largos picos con forma de cuernos. Nuevamente, entre los personajes se hallan dos grandes pezones colgando flácidos, aunque sobre la maleza se pueden distinguir tres pezones más.

En las inmediaciones de la figura principal (si es posible fragmentar y jerarquizar las composiciones de Lam), hallamos los elementos de origen vegetal cubriendo por completo el fondo del lienzo. Su constitución frondosa guarda cierta similitud con la de otros trabajos hechos por el artista, aunque en esta ocasión existen algunos trazos que nos remiten a largos pistilos colgando de una flor. Un elemento nuevo en su mundo iconográfico.

Ciertamente Lam realizó otros trabajos que por su composición difieren en demasía con los antes expuestos. Pero el motivo de esta elección es para "iluminar" y mostrar el camino experimental que llevo al artista al encuentro con su obra maestra titulada "La Jungla" (figura no. 15, p. 70), considerada por la critica como su composición más importante, y para la cual tendrá como referencia el texto siguiente.



13

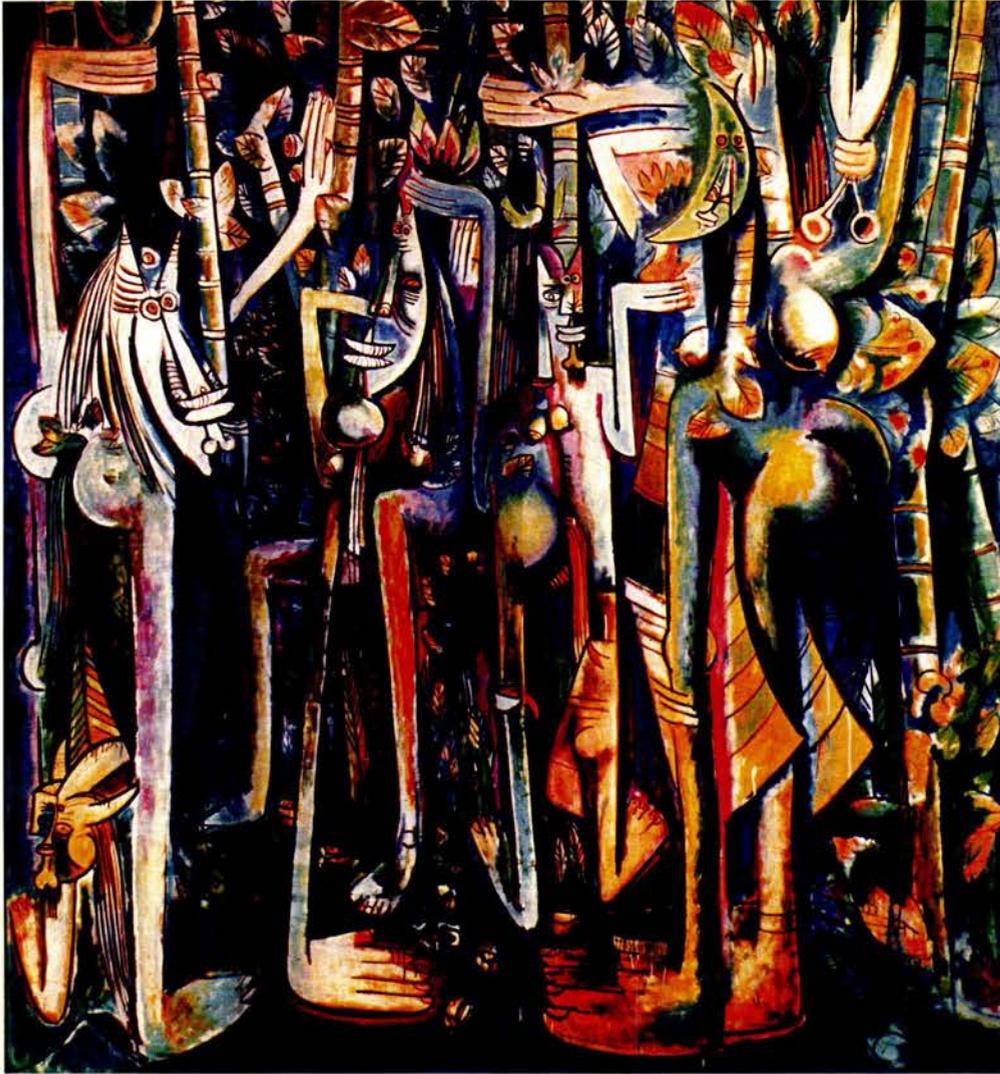


Luz de la selva, 1942.
Un personaje con cabeza en forma de media luna se desvanece entre la vegetación y solo su enorme pie permite distinguirlo del conjunto.

14



Personaje con tijeras, 1942.
También conocido como *La jungla*, este temple muestra la dualidad de un personaje sosteniendo una tijera. Este apero o herramienta surge nuevamente en obras posteriores del artistas



La jungla, 1942 - 1943.

Dentro de esta pintura se han logrado diferenciar nueve personajes de los cuales sobresalen cuatro. De izquierda a derecha, Eshu-Elufe manifestación benigna de Elegguá, Osain, el santo del monte, Shangó con su amante Oyá y finalmente "La gran prostituta".

15

En un espacio de 94 _ x 90 _ pulgadas, a través de tonos azul y negro que componen los colores de un óleo puesto sobre papel reforzado, se halla la contemplación de un enigma inquietante, se descubre misteriosamente "La Jungla", como el vestigio de un mundo después de su Apocalipsis.

Esta obra fue pintada en Marianao, un barrio popular de la Habana, en un lapso de veinte días, entre fines de 1942 y principios de 1943, aunque se debe considerar que tiempo después fue retocado por su propio autor. En su contexto figurativo se han podido identificar nueve personajes en total diseminados sobre toda la superficie del lienzo. De ellos, solo cuatro sobresalen significativamente en toda la composición, debido a su proporción, su importancia simbólica y su distribución espacial con respecto a sus planos.



Comenzando de izquierda a derecha, ocupando el primer lugar se encuentra *Eshu-Elufe*⁶, manifestación benigna de *Elegguá*⁷, el *orisha*⁸ viejo de los yorubas. "Este personaje levanta los brazos en ademán de asombro ante una revelación que se descubre, mientras parece observar, lleno de euforia o extasiado de felicidad, a los demás personajes desplegados frente a él"⁹. En una de sus manos sostiene una figura con apariencia vegetal, conformada por dos hojas. En la otra mano, sobre sus dedos, penden dos figuras redondas con forma de anillos, parecidos a un par de ojos que observan a su portador. De su cabeza también sobresale un ojo, lo cual puede representar la existencia de diversos eleguas en una sola deidad. Esta característica acentúa el significado religioso del personaje creado por Lam, ya que según la leyenda yoruba, *Eshu-Elufe* es el más sabio de los elegguas, frente a él nadie puede ocultarse ni pronunciar malas palabras.

Otro elemento que confirma tal indicio es la pequeña figura que se encuentra entre sus piernas y a sus espaldas. Este personaje es portador de un *Elegguá* y en su conjunto representa a un vigía.

Comenta la leyenda que *Eshu-Elufe* nunca tuvo mujer, por ello Lam representa a esta deidad de sexo masculino.

El nombre del segundo personaje es *Osain*, el santo del monte. Según la leyenda, por un tiempo *Osain* privó de sustento a los adivinos a quienes aventajaba en la tarea de recolectar yerbas medicinales. Debido a ello, *Eshu-Boko*, el *Elegguá* maligno, lo mutiló de un brazo, una pierna y un ojo. En penosa condición, *Osain* tuvo que buscar ayuda de los adivinos.

La figura con que Lam representa a la deidad yoruba, si es expuesta en minuciosa observación, delata una contradicción evidente. Su constitución no cuadra con la leyenda. El personaje creado por el artista no presenta carencias en su anatomía. No obstante, la línea imaginaria que describe el largo brazo apoyado con su esbelta mano sobre el suelo, divide la imagen en dos personajes; uno: el que representa a la deidad, ejemplificado en su morfología original, aunque ahora con un órgano sexual masculino sobre la barbilla (el cual presenta la mutilación de un testículo), y dos: un personaje representado por dos largas piernas que se proyectan desde el fondo de la frondosa espesura, y el que sugiere la materialización del monte, a través de un símbolo femenino, al que *Osain* penetra.

La cabeza que ostenta la figura también se opone radicalmente al que describe la leyenda. Según esta, *Osain* se representa por medio de una

⁶ Según una leyenda yoruba, *Eshu-Elufe* es el *orisha* más viejo de todos y el más sabio. Frente a él nada puede ocultarse y nadie puede pronunciar malas palabras.

⁷ Dentro de la religión yoruba se denomina *Elegguá* a una entidad divina de gran poder. Este *orisha* se sincretiza con el Santo Niño de Atoche. Él es dueño de los caminos y de las puertas, es inicio y fin en los avatares del hombres y de los santos. Se le representa a través de una forma redonda o de pera, hecha de barro y adornada con dos caracoles que figuran sus ojos y uno tercero que dibuja su boca. Sus colores son el negro y el rojo.

⁸ Se le llama *orisha* a cada una de las divinidades de origen yoruba. Dentro del catolicismo, a través de la sincretización, los *orishas* se identifican con diferentes santos debido a las propiedades que comparten y tienen en común entre cada deidad.

⁹ Un comentario realizado por Wifredo Lam sobre el primer personaje de su obra titulada *La Jungla*. Gerardo Mosqueda. *Exploraciones en la Plástica Cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas 1983. P. 182.

barra coronada por un ave¹⁰. En la figura de Lam no existe ninguno de estos elementos, aunque es posible imaginar en el brazo que desciende hasta el suelo, un eje vertical, que a modo de símbolo, represente una larga barra físicamente similar a la leyenda.

Morfológicamente, el tercer personaje es una dualidad conformada por *Shangó*¹¹, el santo del trueno, y *Oyá*¹², su amante preferida. *Shangó*, según la tradición cubana, cuenta con dos protuberancias en la cabeza, como signo de un eterno fulgor resplandeciente. Sobre la mano que sostiene encima de su cabeza brotan lenguas de fuego.

La leyenda sugiere que *Oyá* le otorga su candela a *Shangó*, y tal como ilustra la figura creada por Lam, el fuego ofrecido lo sostiene la sección que representa la imagen de *Oyá*, diferenciado por los pequeños pezones en forma de flácidos frutos colgantes y un par de glúteos descubiertos.

El cuarto personaje, supuestamente un comentario del autor, “es una gran prostituta que obscenamente ofrece su grupa”¹³. Para concebir la imagen que representa este concepto, Lam acude a un recuerdo de su infancia. El artista comenta: “cuando niño, siempre me decían que tuviera cuidado con la Luna, que no cogiera luz de Luna”¹⁴, lo cual remite a los fundamentos freudianos de uso metódico en los artistas influenciados por el movimiento surrealista. La cabeza que corona el personaje creado por el pintor, esta conformada por una silueta que delinea la figura de una media luna.

La prostitución fue un tema utilizado en diversas ocasiones por Lam. Para dar un ejemplo, en la obra titulada “Presencia Eterna” (figura no. 16, p. 73), se halla este concepto, aunque la similitud física de los personajes, con respecto a la usada en otros trabajos, es muy escasa.

Para describir al quinto personaje me apoyaré en un análisis interpretativo sobre la obra de Wifredo Lam hecho por Edmundo Desnoes¹⁵, donde el crítico identifica la presencia de un *Elegguá* en cada par de ojos u ojo que se encuentra como elemento aislado o integrado dentro de un personaje reconocido ya como único en la iconografía del artista cubano. En pocas palabras “donde pone Lam el ojo o los ojos, pone un *Elegguá*”.

¹⁰ En Cuba no se representa a Osain con la barra y el ave. Un símbolo similar en la isla y de frecuente uso en liturgias a razón de la deidad, se conforma por una barra coronada por un receptáculo en forma de copa, sobre la que pende ya sea un gallo, una paloma, un perro o un saurio. (Referencia: Geraldine Torres Guerra. *Un Elemento Ritual: El Osun*. Etnología y Folklore. La Habana, No. 3. Enero – Junio de 1967. p.65.)

¹¹ Este orisha se sincretiza con Santa Bárbara. Es Dios del trueno y de la guerra, dueño de los tambores y de la pólvora. También se le llama “Toro Rojo de la Loma”. Le gusta la fiesta y los tragos, los tambores y los pleitos. Sería invencible si no le tuviera miedo a los muertos. Él odia la piedad y la lastima, él solo quiere por amor. Sus colores son el rojo y el blanco.

¹² *Oyá* o *Yanzá* se sincretiza con Santa Teresa de Jesús. Es concubina de *Shangó*. Es diosa fuerte y valiente. Vive en las cuevas y tumbas, trabaja con los muertos. *Oyá* es el viento malo, el remolino, el ciclón, el vendaval y la centella. Es diosa de la tristeza y de la angustia.

¹³ Max Pol-Fochet. Ob. Cit., p. 199.

¹⁴ Gerardo Mosquera. *Exploraciones en la Plástica Cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983. pp. 183 –184.

¹⁵ Edmundo Desnoes, *Lam: Azul y Negro*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1963, p. 15.





16

Presencia eterna, 1945.
El personaje de la izquierda, según un comentario hecho por Lam, es una "puta sexual, imbecil". De su corazón sólo surge la pata de un animal. El personaje de la derecha empuña un cuchillo, es el instrumento de la integridad, pero no la emplea.

El *Elegguá*, según creencias de origen yoruba, representa la deidad de las encrucijadas. Él observa, con ojo vigilante, si las decisiones de los hombres son correctas. Es también portero del monte y la sabana. *Elegguá* ve y oye todo, por eso mismo se halla siempre de guardia en cada puerta y en cada cruce. Es también una deidad múltiple: *Eshu-Boko*, por ejemplo, es un eleggua maligno, quien solo desea crear daño, en cambio *Eshu-Elufe*, es el más viejo de los elegguas, no permite que ante su presencia se cometan actos deshonestos.

Hasta aquí los personajes expuestos pueden catalogarse de mayor importancia en la temática de la obra, debido a su significado cultural connotado por la tradición ancestral de origen africano, y la representación arbitraria con que el mismo autor aporta y engrandece su cualidad figurativa, y posiblemente conceptual, de cada deidad.

De los elementos identificados en "La jungla", resta denotar cuatro, cuales explicare a continuación. Solo quiero aclarar, para no caer en algún error de interpretación, que el orden o la clasificación usada hasta el momento para describir cada personaje, es azarosa y no respeta ninguna jerarquía. En las obras de Lam es imposible fragmentar o dividir sus componentes en elementos ajenos e individuales, como también otorgarles un orden específico dado su clase o importancia. Sus personajes habitan y cohabitan en un mundo creado por ellos mismos. Cada elemento se halla fusionado uno con otro, como eslabones de una cadena indestructible, más nunca impenetrable.

El sexto personaje está representado por la tijera que se encuentra en la esquina superior derecha. Su nombre es *Oggún*, el orisha materializado y venerado a través de cualquier objeto hecho de hierro como pueden ser clavos y cadenas, yunques o herraduras, cuchillos o azadores, o en este caso, tijeras.

Según los yorubas, *Oggún* vive en las llamas de la forja del herrero y en los campos de batalla. Gracias a él se abrieron los caminos de las selvas para que los Orishas bajaran a vivir en la tierra. Debido a esta creencia se le asocia a las tareas de remover y quitar barreras u obstáculos.

El séptimo personaje está representado por la frondosa vegetación que cubre el fondo de la pintura. Este elemento como recurso visual se observa en muchas obras del artista realizadas en una corta etapa. Tiempo después desapareció por completo de la iconografía reproducida en sus composiciones. Pero su permanencia como elemento original dentro de la plástica aun guarda la vigencia espectacular que le caracterizó desde un principio.

Cuando Lam comenzó a ser reconocido internacionalmente como el pintor de "La jungla", la cual fue recibida con inesperado elogio por parte de la crítica al ser exhibida por primera vez en Nueva York, en el mes de junio de 1944, Alejo Carpentier¹⁶ acusaba la falta de creatividad que evidentemente mostraban muchos artistas contemporáneos, al no incluir en sus obras un recurso tan basto como lo era la botánica. Dentro del contexto

¹⁶ Alejo Carpentier. "Reflexiones Acerca de la Pintura de Wifredo Lam". *Gaceta del Caribe*, La Habana, julio de 1944, p. 26.



de su crítica, y como acto seguido, Carpentier valoró la importancia que daba Lam al reproducir este elemento figurativo tan poco explotado.

El octavo y el noveno personaje identificado en la obra, ya han sido descritos en este texto anteriormente. Se trata de la figura que se halla entre las piernas y a las espaldas de *Eshu-Elufe*, el Elegguá viejo, y de *Oyá* la amante preferida de *Shangó*, con quien figurativamente conforman la dualidad del tercer personaje.

Cabe mencionar en este punto que Lam tenía un conocimiento mínimo sobre el tema de la cultura negra y afrocubana, al realizar la obra "La jungla" y otros más de influencia africana. En una entrevista el pintor cubano admitió su incursión tardía en la investigación de esta materia, a mediados de 1942, después de haber presenciado los ritos de santería, junto a su esposa Helena Holzer y en compañía de Alejo Carpentier, Lydia Cabrera y Erich Kleiber¹⁷.

Debido a esta experiencia visual, Lam recoge los elementos que más tarde invadirán sus obras y enmarcaran con sus nombres tan polémicos títulos. Como lo evidencia "Altar para Yemayá" (figura no. 17, p. 76), "Altar para Elegguá" (figura no. 18, p. 76)", "Umbral" (figura no. 19, p. 77), y "Osun y Elegguá" (figura no. 20, p. 77); orishas o deidades que provocaron en el artista un interés ajeno a todo estudio etnológico, antropológico y sociólogo, identificándose intencionalmente con una concepción filosófica. Se trataba únicamente de concebir poesía con su pintura, tal como lo expreso alguna vez el pintor cubano con sus propias palabras: "*por que la poesía es la lengua más antigua de los hombres*"¹⁸.

3.1.5 1952 - 1982

PARIS: SU REGRESO

En la segunda mitad de la década de los cuarenta, Lam alterna su residencia entre Cuba, Nueva York y Paris, ciudad esta última en que se instala en 1952. El alejamiento con su país no le impide implicarse en los acontecimientos políticos que allí se suscitan: apoya los movimientos de oposición al régimen de Batista y recibe con entusiasmo la caída del dictador y el triunfo de la revolución en 1959.

Lam, que en ningún momento deja de pintar, goza ya de un reconocimiento internacional. Desde 1964 pasa largas temporadas en Albisola Mare; en este pueblo italiano, cercano a Génova, el artista danés Asger Jorn, creador del grupo COBRA, le inicia en la cerámica. Sin embargo Lam no perdió el contacto con Paris, país donde fallece el 11 de septiembre de 1982, año en que se muestra una importante retrospectiva de su obra como homenaje en Madrid, Brúcelas y Paris.

¹⁷ Manuel Pereira. "Lam del Caribe", *Cuba Internacional*, La Habana, febrero de 1978, p. 31.

¹⁸ Antonio Núñez Jiménez. "*La Jungla*", Wifredo Lam, Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1982.



17

Altar para Yemayá, 1944.
Lam evoca en esta obra la compleja estructura de los altares erigidos a los dioses africanos en la santería cubana.

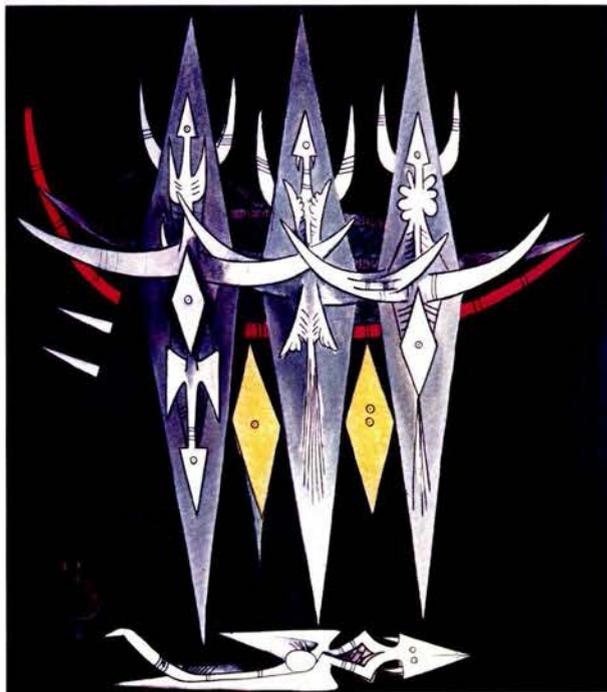
18



Altar para Eleguá, 1944.
Restos humanos y animales, palos, hojas, piedras o elementos metálicos, conformando en resumen la pluralidad de la naturaleza.



19



Umbral, 1950.
La presencia repetida del rombo,
figura geométrica asociada a Shangó,
se ha interpretado en clave política.
Según esta visión,
Shangó, la deidad luchadora,
aplasta a su enemigo
e invita a su pueblo a traspasar
el umbral de la libertad.

20



Osun y Elegguá, 1962.
En este caso el omnipresente Elegguá,
representado por la figura redonda
y con protuberancias en la cabeza,
lo acompaña un ave que representa a Osun,
otra deidad santera.

3.2 ANALISIS DE LA OBRA DE WIFREDO LAM

“Decidí que mi pintura nunca sería el equivalente de esa música pseudo cubana de los clubes nocturnos. Me negaba a pintar cha- cha- chá. Deseaba de todo corazón pintar el drama de mi país, pero mediante la expresión íntegra del espíritu negro. La belleza del arte plástico de los negros. De esta forma podría actuar como un caballo de Troya que arrojara figuras alucinantes con el poder de sorprender los sueños de los explotadores. Sabía que me arriesgaba a ser incomprendido bien por el hombre común o por los otros. Pero un cuadro real tiene el poder de poner la imaginación a trabajar, aun cuando lleva tiempo”¹⁹.

En tan fructífera proliferación pictórica que engendró el arte contemporáneo desde las entrañas de un mundo convulsionado por los eventos bélicos y la incertidumbre, nació la obra de un artista que revolucionaría el sentido figurativo, conceptual y compositivo en la plástica, a través de una involución por el sendero cultural de sus orígenes. Me refiero a la obra del artista cubano Wifredo Lam, estudiada e interpretada por la crítica con disímiles métodos de lectura y traducción (mítico, alegórico, simbólico, mimético, expresivo, estético, etc.), y catalogada en diversas vertientes científicas, filosóficas, psicológicas, sociales, religiosas, animistas, artísticas e históricas. Fernando Ortiz²⁰ baso su crítica y análisis sobre la obra de Wifredo Lam, desde una perspectiva científica, empleando sus conocimientos en antropología social, y en especial sobre las distintas etnias existentes en Cuba, su tierra natal.

Otros estudios sobre la obra de Lam atribuyen injustamente el resultado de su trabajo a factores genéticos, relacionando su tendencia artística a una consecuencia “natural” debido al origen étnico de sus progenitores: Padre de procedencia china y Madre de descendencia africana.

En la obra de Lam se aprecia con claridad el aporte de diferentes influencias, tanto culturales, sociales, técnicas e ideológicas. Pero la raíz de cada fuente o la condición racial del receptor no son razones concluyentes para deliberar una sentencia que reste o socave la participación intelectual del artista.

Indistintamente, se incurre en el supuesto que una influencia cultural de origen chino y africano haya intervenido para efecto en su obra pictórica, dada la integridad simbólica que presentan la mayoría de sus “personajes”. Por dar un ejemplo de comparación, en la escritura china, como expresión artística, se manifiesta fielmente una simbología que carece completamente de interpretación fonética y estructura morfológica, tal como sucede con los personajes o representaciones presentes en la pintura de Lam. En cuanto a una participación de origen africano, el simbolismo expresionista que presenta su arte, se aprecia claramente en la metodología formal y figurativa con que están conformados la mayoría de los seres representados en la obra del artista cubano.

¹⁹ Un comentario hecho por Wifredo Lam en su entrevista con el crítico Max-Pol Fouchet. *Wifredo Lam*, Ediciones Poligrafía. La Habana, Cuba.

²⁰ Fernando Ortiz. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. La Habana, Editora del Ministerio de Educación, 1950.



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

21

Las bodas, 1947.
Un ambiente de misa negra
envuelve este lienzo.
Dos extrañas figuras,
una con rasgos humanos y equinos,
otra coronada por una ornamenta
con forma animal,
Ambos enmarcan un tercero,
quien se halla montado
sobre una rueda de carruaje,
y sujetando una espada y un candelabro.



22

Belial, emperador de las moscas, 1948.
En esta obra Lam comienza a incursionar
sobre un elemento gráfico,
que reciclaría constantemente
en su iconografía figurativa.





23

Madre e hijo, 1947.
Lam realiza una serie de obras que comparten un aspecto especialmente sombrío y una monocromía casi absoluta.



24

Cabeza, 1947.
La inclusión de dientes o púas en algunos personajes surgió de una experiencia personal durante su estancia en Marsella en 1940.



Se ha querido relacionar la simbología de Lam con el vudú²¹ haitiano, con la santería afrocubana, con los ñañicos²² abaneros o con los bozanes²³ cimarrones y rebeldes. Los aportes de origen africano hallados en la pintura de Lam pueden estudiarse en tres aspectos: simbología, primitivismo y religiosidad. Tales características se aprecian comúnmente en los temas carnales, los frondosos y esotéricos. Por ejemplo, en su cuadro "La Jungla" no se representan hombres y mujeres, sino caderas pronunciadas; grandes y voluminosos glúteos o "nalgas"; pechos o senos, pero no eróticos, sino senos maternos y lactantes. También se descubren largos brazos y piernas rematadas con grandes manos y pies, como deformados por estar expuestos a un exhausto trabajo y un constante dinamismo. Las imágenes que representan genitales, no son pornográficas ni depravadas, sino solo alegóricas.

Al dotar a una figura con formas femeninas, Lam no interpreta propiamente a la mujer africana, sino a la sensual mulata de origen cubano. Esto se demuestra claramente en la ausencia de tatuajes o escaras²⁴ en la piel; de ornamentos abalorios, cauris²⁵, peinados y vestimentas de procedencia africana. En sus personajes solo se observa la desnudez en simbólica función.

Los innumerables cuernos que aparecen en la obra de Lam, pueden relacionarse a un simbolismo sexualista, donde se afirma una masculinidad fuerte, impetuosa y penetrante. No son propiamente cuernos retorcidos y ornamentales de cabro o de fauno, sino ligeramente curvos y alzados, acabados en fina punta.

Los elementos de origen botánico, que en numerosas ocasiones ocupan completamente el fondo de algunos cuadros de Lam, como por ejemplo, y retomando la pintura llamada "la jungla" del ejemplo anterior; están compuestos por cañas de azúcar, hojas de palma, de tabaco, de maíz, de malangas, de plátano, de curujeyes y de hierba mala. Solo en algunas obras se aprecian finos trazos que remiten a la presencia de flores sobre la exuberante vegetación. Los frutos son muy contados y su catalogación es diversa.

²¹ *Aclaración:* Propiamente se generaliza con este adjetivo a los ritos de hechicería y conjuros de los negros antillanos, derivados de una religión de África Occidental. En el dialecto dahomeyano "vudú" significa "dios", refiriéndose al culto del Sol, la Luna y el trueno. El vudú tiene un ritual bien organizado, con acompañamiento de danzas y cantos, principalmente africanos. En su forma más completa se practica en las aldeas del interior de Haití. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 12).

²² *Aclaración:* Los "ñañicos" son una sociedad secreta de origen cubano conformada en su mayoría por individuos de raza negra. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 8).

²³ *Aclaración:* Se nombraba con este adjetivo a todo negro recién sacado de su país. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 2).

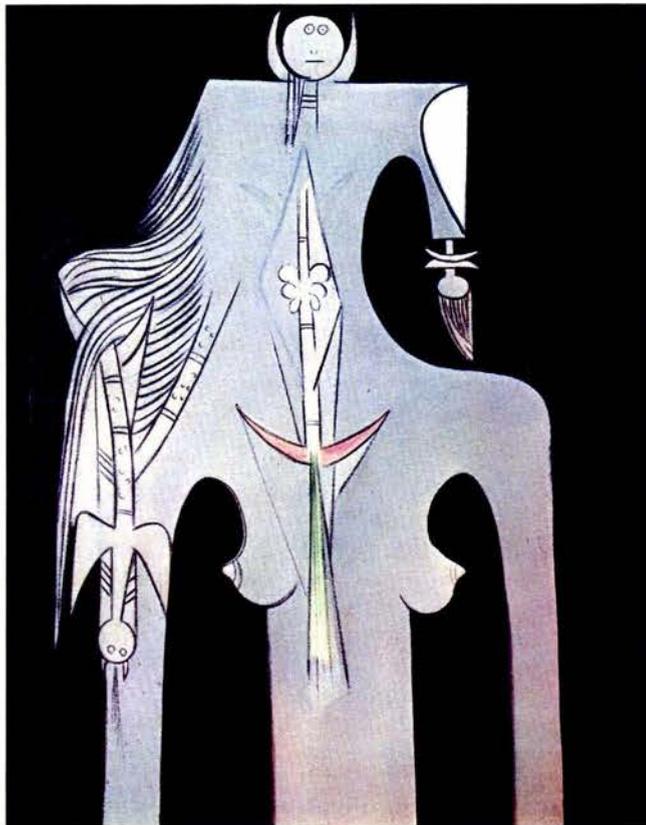
²⁴ *Aclaración:* Es una costra de color oscuro que se forma en las llagas a consecuencia de una quemadura. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 4).

²⁵ *Aclaración:* Son conchas de color blanco, muy brillantes. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 3).



Oggún Arere, 1945.
*En esta representación
Lam huye de la visión idílica del trópico
y sugiere un escenario sombrío e inquietante.*

25



La novia, 1949.
*El personaje de la novia aparece con frecuencia en la obra de Lam.
Sus características se evidencian bajo la forma de un cuerpo desnudo
donde los atributos sexuales juegan un gran papel.*

26



De origen cubano se reconocen los guiros, mameyes, caimitos y guanábanas. Su aspecto normalmente da la sensación de permanecer aun colgando, y rara vez hay una desprendida. No es vegetación selvática sino de siembra y cultivo, de plantación.

En los símbolos zoomorfos, donde se conjugan en natural combinación elementos de origen humano, no se hallan leones, tigres o elefantes de África; tampoco hay dragones de China, o caimanes y jubos del ambiente cubano. Solo algunos perfiles de peces, ancas y rabos de yeguas, cuernos novillos, dientes, huevos de ave, espolones y picos de gallos, palomas, alas y ojos.

Haciendo hincapié sobre este elemento ocular, en las obras de Lam los ojos son un recurso con frecuencia representado. Se hallan dentro de las formas de característica animal y vegetal, en apariencia vivaz y siempre en alerta, como petrificados o desorbitados por algún asombro, y siempre despiertos.

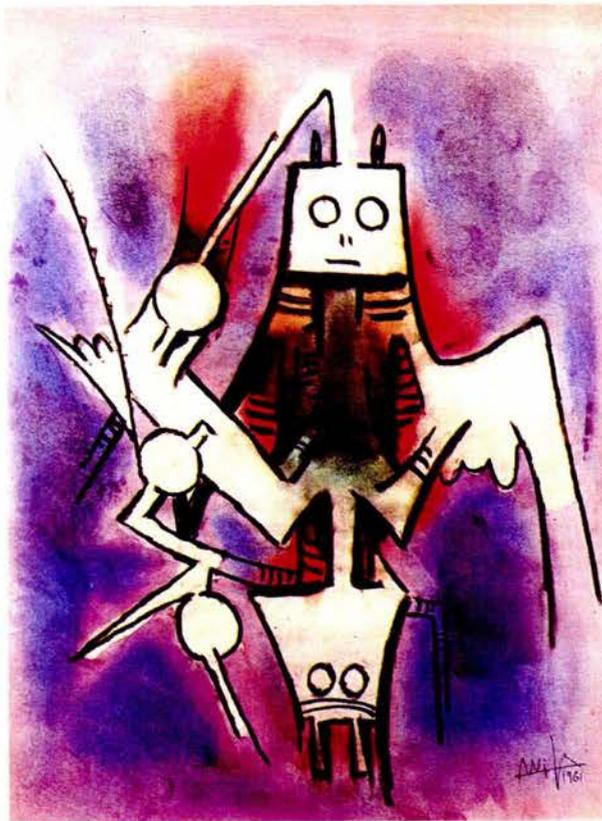
En algunas obras se representan objetos materiales que se pueden calificar como mecánicos. Tales aperos, lejos de realizar una acción física o "mecánica", se les comparan con diversos instrumentos portadores de una función mágica; propia de un Dios o ser poderoso. Por ejemplo: una rueda de carruaje, usurpa el significado o la función de un carrusel de la fortuna. La tijera es otro utensilio identificado en las obras de Lam. Este objeto ha sido mencionado y connotado numerosas ocasiones por diferentes críticos, quienes comparan su utilidad con el significado místico que adquiere la guadaña de la muerte. También se le relaciona con las llaves que portan los dioses considerados como elegguás, para abrir y cerrar las puertas o los caminos, dentro y fuera del mundo terrenal.

Otro objeto o símbolo interpretado en sus obras es un largo, puntiagudo, y en apariencia, filoso cuchillo, que normalmente yace estático sobre una mano o una garra que no le blande, sino solo le sostiene amenazante. Debido a su relación con los fenómenos bélicos, este elemento es comparado a "Oggún", el Dios guerrero de los yorubas. Sin embargo la santería afrocubana representa esta deidad como el Santiago Matamoros de los españoles o como San Pedro, el renegador de Cristo y portero celestial. En Nigeria, este Dios tiene la apariencia de combatiente blandiendo una azagaya o lanza, o sujetando una gran espada, o simplemente sosteniendo herramientas u objetos de hierro, como: calderos, clavos, cadenas, etc., por considerarse un mítico inventor de la fragua.

También existen figuras semejantes a las máscaras que encabezan liturgias en Cuba y en otras regiones donde se practican ceremonias religiosas y festividades de origen africano. La morfología que presenta cada "máscara" diseñada por Lam difiere en contraste al cotejarse ante una de semblante "original". Pero aunque la similitud es estrecha, esta ha permitido relacionar algunos de sus personajes, ya sea fisonómica o simbólicamente, con dioses o seres poderosos procedentes de África.

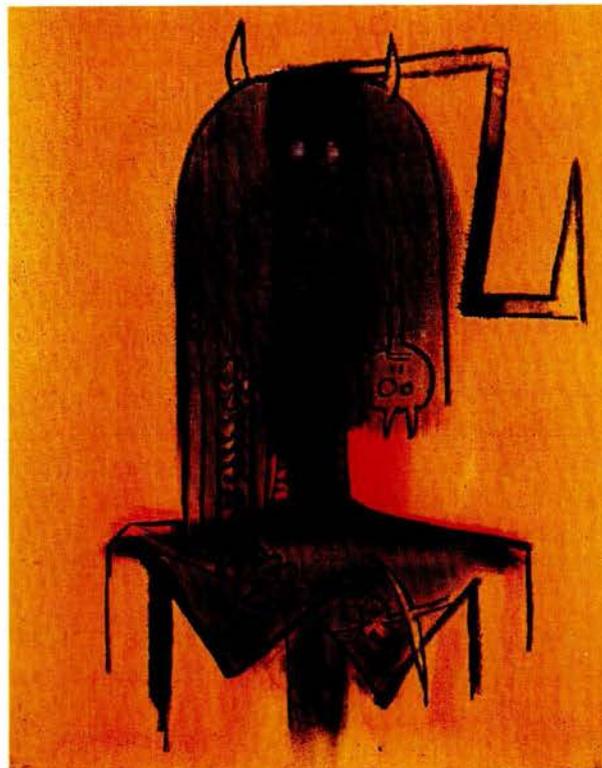
No es que el pintor halla reinventado las máscaras africanas, para dotarlas nuevamente de sus significados de origen. En las declaraciones hechas por el artista cubano, no existe alguna que asegure la composición de una máscara por medio de atributos despojados a otra de carácter original. Ello se aprecia en el grado de descomposición, mezcla y reelaboración de las

27



Gauache, 1961.
Un personaje siamés
conformado por el reflejo
de un Eleguá dotado de alas.

28



Personaje, 1973.
Un retrato, una máscara,
un simbolismo capaz de engendrar
o emerger toda clase de prejuicios
y connotaciones.



fuentes, aunque alguna, como la *gbon* de los senufo, pueda reconocerse por su similitud.

En todo el contexto que envuelve a la máscara de origen africano y de uso religioso, Lam únicamente se interesa en la imaginación semiótica que este símbolo inspira, para concebir dentro de su potencial creativo la concepción del mundo, y expresar, en un lenguaje imaginario-estético, su visión de América, desde Hispanoamérica.

En su carácter revolucionario y polémico, se habla de un Lam capaz de crear imágenes ofensivas y agresivas al refinado gusto burgués. Esto puede revelarlo un comentario hecho por el pintor al afirmar su postura ideológica a través del sentido figurativo que intencionalmente proyecta en sus obras: "Yo creo figuras alucinantes, capaces de sorprender y turbar los sueños de los explotadores"²⁶. Tal como reconoció el crítico Gerardo Mosqueda²⁷, en las pinturas de Lam hay una predilección por "formas agresivas", como lo son las púas, los cuernos y dientes; "las formas repulsivas", como "alimañas"; las "formas grotescas", como los pies grandes y otras deformaciones físicas. El sentido de su trabajo puede verse como una ofensiva tercer mundista en completo antagonismo con la estética impuesta y legitimada por Europa a los países de América, creada y reciclada desde Europa.

En sus obras Lam no representa la sátira ni reviste de comedia humorística un tema sacro. Su arte es solemne, sus personajes no pueden ser catalogados como una caricatura mofa que representa con desprecio el mundo de los muertos o de los vivos. No es alegoría de la muerte o del alma desencarnada, como las reproducidas durante siglos por el arte cristiano, es la materialización del subconsciente que atisba, se expone y se enfrenta, como un quijote sin corcel ni escudero, al impredecible e interminable proceso de integración que existe entre el mundo terrenal y el mundo espiritual.

Según un comentario hecho por Gerardo Mosqueda "el arte de Lam, con sus mezclas de lo terrible y lo bello, lo fecundante y lo maligno, lo vital y lo destructivo, comunica un universo no regido por la polaridad bien-mal, luz-tinieblas, cielo-infierno, dios-diablo, propios de la tradición cristiana originado en Oriente. Corresponde con la pluralidad del politeísmo sudanés y de las religiones tradicionales vantas, ajenas a la concepción dual"²⁸, en conclusión, Lam no representa el caos sino la comunión, la participación de todas las fuerzas presentes en el universo, tal cual lo concibe el ser humano.

En la obra de Lam no existe la magia, los conjuros, hechizos o liturgias, ni pactos con el diablo o exorcismos. En sus lienzos solo se manifiesta la metamorfosis de un reflejo ingrátido de lo que fue, es o será nuestra permanencia en este mundo terrenal como simples mortales jugando a ser dioses.

²⁶ Max-Pol Fouchet. *Wilfredo Lam*, Ediciones Poligrafía. La Habana, Cuba. p. 31.

²⁷ Gerardo Mosqueda. "La Apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam", XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Historia e Identidad en América, Visiones Comparativas, Tomo II. Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1994. pp. 540-541

²⁸ Citado por Gerardo Mosqueda. "La Apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam", México, 1994. p. 539.



29

Mujer sentada, 1955.
A través de este personaje,
Lam sitúa a su modelo sobre una butaca
y la hace posar con las manos cruzadas
como si se tratara de un retrato convencional.



Sus personajes han sido comparados con las imágenes grotescas que invaden los cuadros de El Bosco, pero Lam no pinta sátiros ni lamías²⁹, ni paraísos ni infiernos, ni jerarquía de dioses, ángeles y demonios, ni Madonas, ni siquiera orichas o babujales³⁰, en su arte se representan seres simbólicamente indescriptibles, a reserva del juicio cauteloso al que se hallan supeditados por el mismo autor para su goce personal, ya sea bien intencionado o mórbido

Nada hay de antropomorfo o zoomorfo en sus pinturas, ni siquiera de fitomorfo, solo existe el Gran Misterio de las fuerzas invisibles y portentosas que habitan y cohabitan entre nosotros, divinidades que en su imaginación se gestan y toman forma, no de una imagen, sino de un lenguaje que puede ser leído o interpretado según los límites que imponga nuestra osada imaginación.

Todo habita sobre la tela, aunque su permanencia es dudosa, incompleta; como suspendida en una dimensión ajena a la nuestra. Ninguna imagen esta enteramente definida, solo existe.

Lam no arma un terático³¹ rompecabezas polimorfo o multiforme, para divisar cada uno de sus personajes. En el se distingue un diestro hermeneuta³² interesado únicamente en descubrir, comprender y sentenciar sin clemencia toda atrocidad e injusticia con que se ha erigido confusa y sobriamente el devenir histórico de la humanidad, específicamente de su tierra natal Cuba.

Para concluir, retomando una declaración hecha por Lam a Maria Elena Llana, cuando le formuló la osada pregunta: *¿Qué es "La Jungla"?*, y el pintor le contesto a través de una incógnita inquietante: *"Es un autorretrato, No hay mas que verlo: Yo mismo"*³³, puedo imaginar el sentimiento de vacilación e impotencia, que sorprendió y arremetió airoosamente sobre el entrevistador inconforme, sembrando una nueva duda.

Aunque de aspecto malévola, la respuesta de Lam ha suscitado diversos cuestionamientos. Al inquirir, Álvaro Medina observa una posible contradicción, y al proseguir en su cavilación concluye: *"El yo mismo de Lam no es un yo subjetivo, sino un yo que se abre a las contradicciones del mundo objetivo. El mundo objetivo del Lam de la época esta constituido por una Europa a la que el eje Mussolini-Hittler pretenden dominar a la fuerza y por una Cuba en la que el racismo y la injusticia social siguen intactos"*³⁴.

²⁹ Aclaración: Monstruo fabuloso con rostro de mujer y cuerpo de dragón. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 7).

³⁰ Aclaración: Espíritus malignos de los cuales se cree tienen el poder de introducirse en las personas. Propiamente se le denomina babujal a un brujo. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 2).

³¹ Aclaración: Monstruoso. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 11).

³² Aclaración: Persona que practica el arte de interpretar los textos, específicamente los sagrados. (Referencia: *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Editado por Selecciones del Reader's Digest. Estado de México, México. 1979, tomo 6).

³³ Maria Elena Llana. "Encuentro con Lam", Cuba Continental, La Habana Cuba, No. 36, marzo de 1981, p. 16.

³⁴ Álvaro Medina. "Lam y Shango", Sobre Wifredo Lam, Editorial letras cubanas, 1986. La Habana, Cuba.

Para llegar a tal conclusión es menester saber sobre la vida de Lam y sus incursiones en los acontecimientos bélicos del siglo XX, donde deliberada o accidentalmente fue partícipe y testigo.

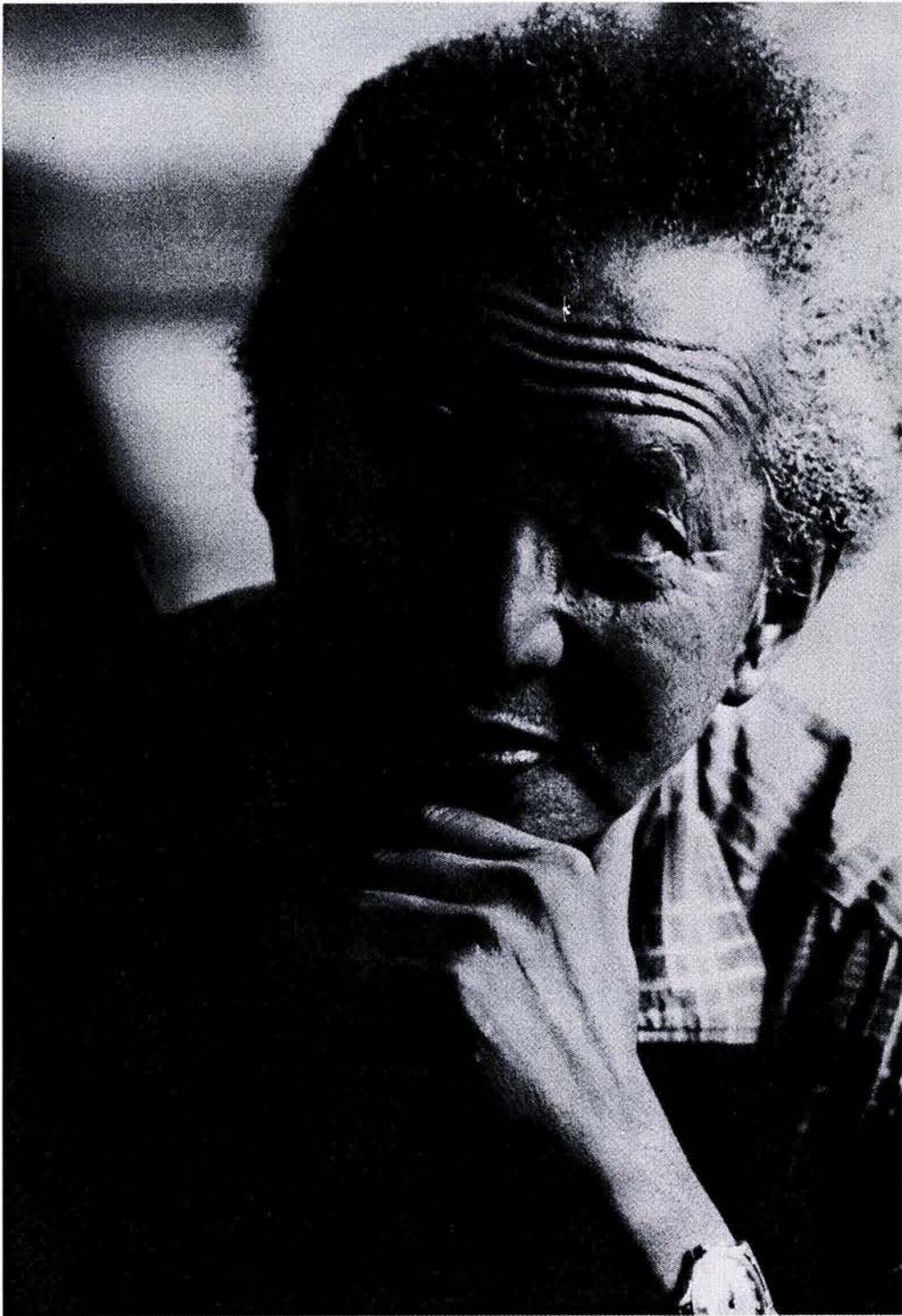
Sin embargo, existe otra posibilidad; que halla formulado su respuesta basándose en la necesidad de adquirir ingeniosamente difusión y publicidad gratuita, dada su relación con Cuba, África, Europa, Latinoamérica, el arte moderno y su proyección internacional; para alcanzar fines exclusivamente mercantiles. También se puede indagar sobre un supuesto arrebatado de vanidad provocado por el capricho de ceder impulsivamente a un estímulo visceral, un hecho por demás incuestionable e indiscutible del artista.

Ante esta interrogante, considero otra postura mucho más sencilla, aunque nunca despreciable. Puedo imaginar que Lam intentaba revelar con sus palabras lo obvio, escondiendo un enigma o un acertijo, tras una metáfora. Es claro que su pintura titulada "La Jungla" representa su vivo retrato, ya que tanto él como los elementos figurativos y conceptuales presentes en su obra, forman parte de la cultura cubana, dada la hierática herencia atávica de sus predecesores. Todos los elementos encontrados en la obra de Lam llegaron a Cuba desde occidente; desde un África cultural y misteriosamente oscura e insondable, y fue en Cuba donde hallaron la tierra fecunda para sembrar su arte, cultura y religión. Fue allí donde lo sublime tomó conciencia de su identidad.

De occidente también llegó la caña de azúcar, y fue en Cuba donde prosperó como en ningún otro lugar. Lam guarda cierta comunión con este fruto, y no me refiero al contorno que dibuja su silueta un tanto similar (de complexión delgada y de gran tamaño), tampoco comparo su carácter (que en Lam al igual que la caña, siempre fue dulce y a todo mundo agradó), me refiero a su condición, que tanto en Lam como en la caña dulce, fue en Cuba, esa tierra húmeda y caliente, donde alcanzó un desarrollo excepcional.

También puedo relacionar al artista cubano con la esclavitud, con los esclavos de origen o descendencia africana, quienes hicieron de la caña, con su esfuerzo y trabajo, el fruto cubano por antonomasia. Por su parte, Wifredo Lam aportó al arte nuevas bases que darían un enfoque distinto a toda expresión de origen ancestral, particularmente africano, al retomar en su trabajo algunos elementos presentes en las costumbres, religión, historia, arte y cultura de Cuba, los cuales representan la herencia atávica que África, a través del esclavo, heredó al artista, a sus descendientes, a Latinoamérica y al mundo.





Wifredo Oscar de la Concepción Lam y Castilla
1902 - 1982

CONCLUSION

La diversidad artística y cultural que ofrecen las comunidades Latinoamericanas, al igual que ocurre por ejemplo en comunidades de origen africano, europeo y oriental, son el resultado de un largo proceso de intercambio, préstamo, adaptación, e integración de los distintos componentes con que está constituidos su sociedad.

Sus costumbres, sus conocimientos, su organización, su arte, su historia, los procesos de producción con que esta erigida su economía; cada uno de estos factores tiene la capacidad de influir a otras estructuras sociales, completamente ajenas al complejo que les concibió, y su grado de influencia difiere en distinto grado, dependiendo la causa o el origen que halla propiciado su participación en la comunidad afectada, ya sea en forma pacífica y participativa, o bien, por imposición.

Dentro de cada estructura, la religión confirma su importancia en la sociedad, al crear y recrear los medios y el ambiente propicio para generar la integración de cada individuo a su comunidad. Esto a través de liturgias en donde se festeja y se rinde honores a los diferentes elementos que conforman la representación de sus creencias y principios, justificados a su vez por un contenido filosófico, ético y moral que acentúa su existencia, no como una institución, sino como participe de todo aquello que da origen a la comunidad y a su historia.

En este sentido, el arte funge como un instrumento capaz de exaltar y embellecer cada elemento que conforma una religión. Templos, altares, representaciones, aperos destinados para culto, y otras aplicaciones más, ejemplifican a grandes rasgos el aporte material con que el arte le a beneficiado. Psicológicamente, acentúa su sentido místico, dotándole de formas, colores y expresiones capaces de generar el ambiente idóneo para establecer y mantener una eficiente comunicación.

Por ello, en todo el mundo el arte representa el canal por donde se establecen los diálogos entre la comunidad y sus creencias, entre la cultura y su sentido de identidad.

En lo que se refiere al arte contemporáneo de origen Latinoamericano, artistas de trascendencia mundial, como es el caso de Wifredo Lam, revolucionaron con su trabajo iconográfico, el sentido general de concebir nuestra cultura, nuestro pasado y nuestros orígenes; aportando nuevos rieles sobre este mismo sentido, enriqueciendo de posibilidades y facetas un terreno todavía fértil que nunca demostró indicios de cercana caducidad. Por el contrario, su vigencia en nuestros tiempos demuestra un claro ejemplo de la importancia que fue y ha sido para nosotros el conocer nuestro legado cultural, nuestra raíz, nuestro pasado, para conocernos a nosotros mismos.

Al crear arte, el Latinoamericano revela sus inquietudes, sus preocupaciones, sus anhelos; demuestra sin reserva su sensibilidad ante los acontecimientos que ocurren en su contorno, ya sea próximo o lejano. Indaga, cuestiona y aborda sobre diversos temas que también perturban a otros artistas de procedencia extranjera. Pero a diferencia, y debido a su origen cultural, el artista latinoamericano deja implícita su visión como latinoamericano.



Esto ha despertado una polémica inconsistente, ya que algunos historiadores y críticos sugieran que debido a que el arte contemporáneo en América surgió después y durante el colonialismo occidental, se demuestra con ello que nuestro arte Latinoamericano, visto desde una perspectiva occidental, revela y sugiere una connotación occidental, aunque sus orígenes, su raíz y su semilla pertenezcan a las culturas del Nuevo Mundo.

Innegablemente, en un sentido teórico y técnico, el arte Latinoamericano alberga en su doctrina la experiencia y los conocimientos que durante siglos se forjaron completamente en occidente, pero su evolución en Latinoamérica a través de los años, le ha transformado irreconociblemente.

El arte contemporáneo en América Latina se ha convertido en el canal por donde las expresiones artísticas de origen latino reafirman y regeneran su identidad cultural al integrar dentro de su composición los elementos tradicionales propios de su cultura.



A. EL CARTEL

En Comunicación Gráfica, el Cartel representa un excelente conductor de ideas. Es un excelente medio masivo de comunicación capaz de transmitir diversos mensajes visuales en forma rápida y concisa.

El cartel Consiste básicamente en una base flexible hecha comúnmente de papel, donde a través de medios impresos aplicados en su superficie, se colocan deliberadamente elementos visuales constituidos por imagen, texto y color, los cuales proporcionan una idea y/o un mensaje debido a la organización e interacción con que fueron intencionalmente conjugados.

Es un excelente medio difusión ya que proporciona información sobre actividades sociales, educativas, culturales deportivas y políticas; Ayuda a formar hábitos para conservar la salud, mejorar el ambiente, conservar los recursos naturales, etc.; Contribuye a la prevención de enfermedades y accidentes; Promueve la distribución y venta de productos y servicios, entre otras aplicaciones.

Dado que permanece en un mismo sitio por un tiempo determinado, su mensaje es expuesto a nuevos y distintos espectadores quienes reciben su influencia en diversas y frecuentes ocasiones.

La ventaja que posé sobre otros medios de comunicación es la velocidad con que su mensaje se transmite, aun cuando el espectador que lo ve no este interesado.

Y por si fuera poco, aunado a estas ventajas se halla su bajo costo de producción, el cual nunca es despreciable dentro de todo presupuesto destinado a difundir y promover un producto o servicio¹.

Antes de entrar en materia, describo a continuación en los siguientes puntos algunos aspectos teóricos y técnicos que competen este tema.

a) FORMATO Y DIMENSIÓN DE UN CARTEL

Los factores que se consideran para definir las dimensiones de un cartel son: el lugar donde se exhibirá y el publico al que estará dirigido. De acuerdo a estos factores los carteles se dividen en dos grandes grupos. El primer grupo esta destinado al publico en general. Por lo regular son colocados en muros exteriores donde los transeúntes tienen fácil acceso a su información y su mensaje.

Estos carteles se pueden elaborar en diversos tamaños que van desde 70 cm X 1 m los más grandes, hasta 40 x 60 cm aproximadamente los mas chicos. El segundo grupo lo conforman carteles con una medida menor a 40 x 60 cm. Son para colocarse en muros interiores, en escaparates y en

¹ Jorge Frascara, "Diseño Gráfico y Comunicación". Ediciones Infinito, Buenos Aires, Argentina.

mostradores. Están destinados a un público más especializado y que puede detenerse para verlos con más calma.

En ocasiones son reducciones de los carteles para exteriores, pero estos contienen mayor información en su contenido.

Muchas veces una idea gráfica que resulta buena para un cierto tamaño resulta poco viable a un formato mayor, y viceversa. También ocurre que algunos carteles pueden resultar eficaces en ciertos lugares e inadecuados en otros.

Su lugar de exhibición es variable, aunque por regla general se sugiere una superficie lisa para lograr su buena exposición².

b) TIPOS DE CARTEL.

De acuerdo al tema que se difunde por este medio es posible considerar diferentes tipos de cartel. Existe el cartel Educativo, el Cultural, el cartel Informativo, el Comercial y el cartel Político.

El Cartel Educativo presenta elementos relacionados con la enseñanza y normas de conducta.

El Cartel Cultural está destinado a promover actividades artísticas y diversas manifestaciones de la cultura.

El Cartel Informativo revela datos, fechas resoluciones, disposiciones, entre disímil tipos de mensajes.

El Cartel Comercial sirve como medio publicitario para la distribución y venta de productos y servicios.

Y por último, *el Cartel Político*, funciona como difusor de valores políticos, de grupos e individuos³.

B. CONCLUSIÓN DEL TEMA CARTEL.

Puedo concluir, en la actualidad, el cartel representa un importante recurso de comunicación visual y un excelente medio de difusión, propaganda y promoción, capaz de resolver, a través de disímiles formas de aplicación, la constante y exigente necesidad que experimenta nuestra sociedad de transmitir diversos mensajes a distintos sectores de la población. Esta habilidad debe su origen a las propiedades mismas del cartel: su simplicidad, la facilidad con que el mensaje y la imagen interactúan dentro de un espacio reducido para descubrir su contenido al espectador en forma rápida y precisa.

² Esteban Chávez Chávez. "Manual para la Elaboración de Carteles". Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, México, D. F.

³ Esteban Chávez Chávez. "Manual para la Elaboración de Carteles". Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, México, D. F.



Este método de comunicación crea su propio lenguaje, una particular forma de expresión que a través del tiempo a perfeccionado su sistema de signos para que el espectador al que esta destinado pueda familiarizarse con mayor facilidad⁴.

Con esta referencia teórica, procedo al tema central, el cual se sustenta con la investigación obtenida de la tesis. Me refiero a su aplicación, al diseño del cartel promocional llamado "Por el florecimiento de una cultura de lectores".

C. CARTEL PROMOCIONAL: " POR EL FLORECIMIENTO DE UNA CULTURA DE LECTORES".

Como señale en un principio, el objetivo de la tesis es dar a conocer a groso modo el origen de las expresiones artísticas contemporáneas en Latinoamérica, particularmente en la pintura de Wifredo Lam, artista de nacionalidad cubana, influenciadas por las culturas de origen africano introducidas al continente Americano después de su descubrimiento.

Lam, como artista contemporáneo de Latinoamérica y precursor de un estilo que combina el primitivismo, el cubismo y el surrealismo en la pintura, desarrollo nuevos conceptos iconográficos basados en la representación de elementos naturales como sobrenaturales, presentes en la naturaleza, religión, costumbres y creencias de su tierra natal Cuba.

Uno de los elementos más importantes y de mayor participación en su pintura lo representa la botánica, concebida por formas vegetales, como son la hoja de palma y el tronco de caña, presentes en la naturaleza de Cuba.

La botánica, como elemento figurativo, iconográfico y conceptual, es un tema muy pocas veces expuesto en las obras de nuestros artistas contemporáneos de origen latinoamericano como extranjero. Tal como declarara el crítico cubano Alejo Carpentier⁵, en 1944, al denotar la falta de creatividad que evidentemente mostraban muchos artistas contemporáneos, al no incluir en sus obras un recurso tan basto como lo era la botánica.

Dentro del contexto de su crítica, Carpentier valoró la importancia que daba Wifredo Lam, como un caso excepcional, al reproducir este elemento figurativo tan poco explotado. Este concepto visual se observa en muchas obras de Lam, realizadas bajo un breve periodo. Tiempo después desaparecería por completo de la iconografía reproducida en sus composiciones. Pero su permanencia como elemento original dentro de la plástica guarda aun la vigencia espectacular que le caracterizó desde un principio.

Desde mi punto de vista, en lo que respecta al diseño publicitario, la diversidad de formas y colores que se encuentran en nuestra flora y fauna han constituido un elemento muy recurrente y al extremo explotado por los diseñadores y comunicadores gráficos.

⁴ John Barnicoat, "Los Carteles, su Historia y Lenguaje". Editorial Gustavo Gill, S. A., Barcelona, España.

⁵ Alejo Carpentier. "Reflexiones Acerca de la Pintura de Wifredo Lam". *Gaceta del Caribe*, La Habana, julio de 1944, p. 26.



Un ejemplo de ello lo demuestra el cartel que presento en esta tesis, llamado "Por el florecimiento de una cultura de lectores", el cual está constituido por elementos iconográficos hallados en la obra de Wifredo Lam, tal como se describe en el capítulo tres de esta investigación que le sustenta.

El diseño del cartel tiene por objetivo promover y difundir el gusto por la lectura. Está conformado por un elemento de origen botánico y un título que acentúa su imagen gráfica. Los colores verdes y cobrizos, y las formas vegetales fueron intencionalmente aplicados, debido a la semejanza que se intentó establecer con las pinturas del artista anteriormente expuesto.

En la imagen siguiente presento una muestra a color de la propuesta final (figura no. 30, p. 97). Espero sea de su agrado.

D. COMENTARIOS

Estas son las causas que originaron la propuesta de un cartel como el medio de aplicación de mi tesis llamada "Influencia de las culturas africanas en el arte contemporáneo de América latina, Particularmente en la pintura de Wifredo Lam". Y anticipándome a un juicio posterior, afirmo mi satisfacción con lo obtenido en esta investigación.

Mi intención como Comunicador Gráfico es resolver cualquier problema de comunicación visual que se presente. La intención de esta investigación es abrir una puerta hacia la antesala de este complejo mundo cultural que aún representa para nosotros Latinoamérica.



Por el florecimiento de una cultura de lectores



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. **LAM YAM, 1914.**
Cuba.
2. **PAISAJE DE LA VENTANA, 1926-1927.**
Madrid, España.
3. **MUJER, 1925.**
Madrid, España.
4. **LA VENTANA, 1936.**
Óleo sobre tela, 96 X 84 cm.
Colección particular, Madrid.
5. **EL DESPERTAR, 1938.**
Gouache sobre papel, 105 X 75 cm.
Colección Silvia Lussato, Madrid.
6. **MADRE E HIJO, 1936.**
Gouache, 105 X 75 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.
7. **AUTORRETRATO, 1938.**
Óleo sobre cartón, 26 X 21 cm.
Colección particular, París.
8. **LA FAMILIA, 1938.**
Temple sobre papel, 105 X 75 cm.
Colección Mme. Blanche Fabbri, París.
9. **DOLOR DE ESPAÑA, 1938.**
Gouache sobre papel, 105 X 75 cm.
Colección Jouce y Sam Monsour, París.
10. **COMPOSICIÓN, 1938.**
Gouache y carbón sobre papel,
106 X 75 cm.
Colección particular, París.
11. **MUJER SOBRE FONDO VERDE, 1940.**
Óleo sobre tela, 89 X 62 cm.
Colección particular, París.
12. **EL RUMOR, 1942.**
Óleo sobre papel, 106 X 86 cm.
Colección particular, París.
13. **LUZ DE LA SELVA, 1942.**
Temple sobre papel, 192 X 124 cm.
Colección particular, París.
14. **PERSONAJE CON TIJERAS, 1942.**
Temple sobre papel, 192 X 130 cm.
Colección E. A. Bergman, Chicago.
15. **LA JUNGLA, 1942-1944.**
Óleo sobre papel, 240 X 228 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.
16. **PRESENCIA ETERNA, 1945.**
Óleo sobre tela, 217 X 197 cm.
Museo de Arte de Rhode Island,
Providence.
17. **ALTAR PARA YEMAYÁ, 1944.**
Óleo sobre papel, 148 X 95 cm.
Colección particular, París.
18. **ALTAR PARA ELEGGUÁ, 1944.**
Óleo sobre papel, 148 X 95 cm.
Colección particular, París.
19. **UMBRAL, 1950.**
Óleo sobre tela, 96 X 84 cm.
Colección particular, Madrid.
20. **OSUN Y ELEGGUÁ, 1962.**
Óleo sobre tela, 93 X 74 cm.
Colección Gianni Malabarba, Milán.
21. **LAS BODAS, 1947.**
Óleo sobre tela, 216 X 200 cm.
National Galerie Staatliche Museum,
Berlín.
22. **BELIAL, EMPERADOR DE LAS MOSCAS, 1948.**
Óleo sobre tela, 216 X 200 cm.
Colección particular, Turín.
23. **MADRE E HIJO, 1947.**
Óleo sobre papel, 90 X 65 cm.
Colección particular, París.
24. **CABEZA, 1947.**
Óleo sobre tela, 90 X 70 cm.
Colección Nicolás Calas, Nueva York.
25. **OGGÚN ARERE, 1945.**
Óleo sobre papel, 74 X 94 cm.
Colección Daniel Filipacchi, París.
26. **LA NOVIA, 1949.**
Óleo sobre tela, 105 X 82 cm.
Colección particular, París.
27. **GOUACHE, 1961.**
63 X 48 cm.
Colección particular.
28. **PERSONAJE, 1973.**
Óleo sobre tela, 45 X 35 cm.
Colección particular, Italia.
29. **MUJER SENTADA, 1955.**
Óleo sobre tela, 130 X 96 cm.
Colección Alba Gimbel, Nueva York.
30. **" POR EL FLORECIMIENTO DE UNA CULTURA DE LECTORES".**
Cartel Promocional
Diseño: G. Jaime Mandujano Luna.

- **ÁFRICA, EL ARTE DE LOS PUEBLOS.**
Elsy Leuzinger.
Editorial Paxis, S. A.
- **ÁFRICA EN AMÉRICA LATINA (UNESCO).**
Moreno Fragnals, Manuel.
Editorial Siglo XXI.
- **ARTE DEL ÁFRICA NEGRA.**
Elsy Lauzinger.
Ediciones Poligrafía, S. A.
Barcelona España.
- **EL ARTE EN LA REVOLUCIÓN, CUBA Y CASTRO 1959-1970**
Dugald Stermer, Estudio crítico por Susan Sontag.
La Habana, Cuba.
- **BREVE HISTORIA DE LA ESCLAVITUD EN AMERICA LATINA**
Rolando Mellafe.
Editorial Sep-Setentas, 1973.
- **CUBA.**
Jean Lamore.
Editado por Ediciones Oikos-Tau, S. A.
Valassar de Mar, Barcelona. España.
- **CUBA, QUINIENTOS AÑOS DE IMÁGENES.**
Jorge Guillermo.
Editado por Abanis Books, New York y Thoth Publishers, Amsterdam.
- **CUBA I,
TEXTOS DE LA HISTORIA DE CENTROAMERICA
Y EL CARIBE.**
Javier Rodríguez.
Editorial Patria, S. A. de C. V., Primera Edición.
- **DISEÑO GRÁFICO Y COMUNICACIÓN.**
Jorge Frascara
Ediciones Infinito
Buenos Aires, Argentina.
- **ENCUENTRO CON LAM.**
María Elena Llana.
Publicado por la revista Cuba Internacional,
No. 36, marzo de 1981, pp. 16-23.
La Habana, Cuba.
- **GRAN DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ILUSTRADO,
DOCE TOMOS.**
Editado por Reader's Digest México, S. A. de C. V.
Estado de México, México.



- **HISTORIA DE LA ESCLAVITUD.**
José Antonio Saco.
Editado por Ediciones Juncan, 1974.
Madrid, España.
- **HISTORIA DE LA ISLA DE CUBA.**
Antonio J. Valdes.
Editado por la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.
Impreso por "Marcelo. Salado", Empresa Consolidada en Artes Gráficas.
La Habana, Cuba.
- **INFLUENCIAS AFRICANAS EN LA CULTURA CUBANA.**
Instituto Nacional de Bellas Artes.
Editado por la Dirección de Patrimonio Cultural,
El ministerio de Cultura de la República de Cuba
y el Museo de Arte Carrillo Gill.
- **INTRODUCCION AL ARTE AFRICANO.**
Argeliers León.
Edición hecha por Evaristo García y Víctor R. Malagon.
Editorial Arte y Literatura
Ciudad de la Habana, Cuba.
- **LAM: AZUL Y NEGRO**
Edmundo Desnoes.
Editado por Cuadernos de la Casa de las Americas, 1963.
La Habana, Cuba.
- **LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX.**
Mario de Micheli.
Alianza Editorial, S. A.
Madrid, España. pp.173-228.
- **LOS CARTELES, SU HISTORIA Y LENGUAJE.**
John Barnicoat.
Editorial Gustavo Gill, S. A.
Barcelona, España.
- **NICOLAS GUILLEN, OBRA POETICA DE 1920 A 1954.**
Editado por Editorial de Arte y Literatura Cubana.
La Habana, Cuba.
- **MANUAL PARA LA ELABORACIÓN DE CARTELES.**
Esteban Chávez Chávez..
Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa.
México, D.F.
- **PANTEÓN YORUBA, *Conversación con un Santero Cubano***
Argelio Frutos.
Ediciones Orishas de Cuba,
La Habana, Cuba.
- **PINTURA CUBANA (TEMAS Y VARIACIONES).**
De Juan, Adelaida.
Editado por la Dirección General de Publicaciones.
Universidad Nacional Autónoma de México, CD. Universitaria.
México, D. F.

- **PINTORES CUBANOS.**
Editado por la Habana, Cuba Ediciones.
Publicado por "Ediciones Revolución".
La Habana, Cuba.
- **REFLEXIONES ACERCA DE LA PINTURA DE WIFREDO LAM.**
Alejo Carpentier
Gaceta del Caribe, publicada en julio de 1944, pp. 26-27.
La Habana, Cuba.
- **SOBRE WIFREDO LAM "LAM Y CHANGO".**
Álvaro Medina.
Editorial Letras Cubanas, 1986.
La Habana, Cuba.
- **WIFREDO LAM.**
Editado por Ministerio de Cultura de Madrid, España
y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
España.
- **WIFREDO LAM,**
"Modernidad y Africana: Wifredo Lam en su Isla".
Gerardo Mosquera.
Editado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
Madrid, España.
- **WIFREDO LAM.**
Max-Pol Fouchet.
Editado por Ediciones Poligrafía, S. A.
- **WIFREDO LAM Y SU OBRA VISTA
A TRAVES DE SIGNIFICADOS CRITICOS.**
Fernando Ortiz.
Editora del Ministerio de Educación, 1950.
La Habana, Cuba.
- **WIFREDO LAM EN NUEVA YORK.**
Alejo Carpentier
Periódico *Información*, con fecha de 21 de junio de 1944, p. 14.
La Habana, Cuba.
- **XVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE,
HISTORIA E IDENTIDAD EN AMERICA, TOMO II**
***La apropiación afro americana del modernismo:
Wifredo Lam.***
Gerardo Mosqueda.
Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1994
México, D. F.

