

José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte

José Bedia Valdés, artista visual cubano, figura entre los más relevantes del contexto latinoamericano actual y la selección de su obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, ejecutada a finales de la década de 1980, representa un arista de su perfil ideoestético actual, del cual emerge una de las miradas más interesantes y reveladoras, a nivel simbólico, de los discursos visuales contemporáneos de la región.

El estudio de esta obra se convierte en seductora oportunidad para hablar de José Bedia, quien sintetiza intereses de un discurso sociocultural, con operaciones conceptuales provenientes del campo del arte y de la investigación antropológica. La selección de *Qué te han hecho Mamá Kalunga* tiene como origen el impacto que en su día causó: tuvo la oportunidad de contemplarla en dos ocasiones mientras se exponía, y su poder expresivo e iconográfico me dejó una huella perdurable. El tema, la sobreescala y la audacia plástica contribuyeron a poner en crisis los modelos en uso sobre la artísticidad —en el contexto del arte cubano y sus polémicas—, y la percepción de las autoridades políticas y culturales que interpretaban el nuevo arte como si se tratara de un “libelo político”. Todo ello marcó a *Mamá Kalunga* como desafiante y, en contraposición a lo esperado, se impuso un gran silencio para que quedara disminuida; en los pocos estudios en que se le aborda, no pasa de la condición de una obra de tema religioso. En este estudio se plantea como meta revalorar no sólo una obra, sino también la posición de su autor dentro de su tiempo, ya que la pieza en sí misma demuestra que no es una figura colateral en el conflicto que entonces se debatía alrededor de las tensiones entre arte y sociedad. Como tantos artistas jóvenes de entonces, Bedia proyectó en su obra una postura de crítica social, y desde épocas tempranas llegó a gozar de un reconocimiento internacional que se mantiene hasta la fecha, mientras la política cultural cubana —que en un inicio le dio su apoyo— termina cancelando para él su sitio de pertenencia, en la medida que el artista se radicaliza en una postura de oposición, lo que culmina con su exilio en Miami.



No debe perderse de vista que, dentro de este proceso y contexto, se presentó asimismo una serie de cambios alrededor de las nuevas formas de representación artística en el plano internacional, una de las cuales comenzó a afirmarse a partir de la aparición de nuevas series de objetos que provenían de cambios morfológicos en la obra —artefactos artísticos—, los cuales ponían en crisis las taxonomías tradicionales: pintura, escultura, etcétera, dando paso, en este caso, a la instalación. Esta circunstancia provocó a su vez la necesidad de renovar la mirada de la crítica desde nuevos enfoques teóricos, constituyendo la perspectiva semiótica uno de ellos, al hacer énfasis en los componentes estructurales y temáticos de la obra como una unidad. El decidirme por la utilización de este modelo de estudio surgió como resultado de un conocimiento sobre la concepción historiográfica dominante, que enfatiza los significados de religiosidad que se hallan implícitos en la obra, pero no pone en uso el instrumental interpretativo que brinda la semiótica como ciencia, la cual resulta especialmente valiosa para acceder a una lectura profunda de su estudio.

Hablar del “grado cero” del sentido, para interpretar la obra de Bedia, significa entender este concepto desde la perspectiva de su autor, Roland Barthes, quien advierte que la interpretación está concebida “no en los hechos de la lengua (neutralización lingüística) sino en los hechos de discurso”. Hablar de “las fauces del inconsciente” significa dar entrada a la semiótica y desplegar el acto de la interpretación hasta donde la “lógica de lo sensible” se expresa como hecho de cultura. Por ello, aun cuando el presente texto implica un esfuerzo semiótico y hermenéutico, el campo de las micronarrativas que despliega va más lejos lo que el artista se planteó, porque este estudio crítico se posiciona de la obra-discurso y hace de la interpretación un campo de pasión por el signo, un espectáculo artificial, una especulación posible.

Este discurso, el de la obra en estudio, puede discriminarse a través de su silencio: “[...] el silencio mismo adquiere el aspecto de una imagen, de una postura más o menos estoica, ‘sabia’, heroica o sibilina: es un drapado-fatalidad del signo: es más fuerte que el indivi-

duo”.¹ Consideramos aquí el concepto de “discurso” que la semiótica asume, como una estrategia interpretativa de la imagen se trata de la producción de sentido que transforma un material sensible en material significante. Ello permite describir el hecho mismo de la enunciación a través de la imagen, lo cual da lugar a un discurso referido, ya que el título *Qué te han hecho Mamá Kalunga* emplaza un tipo de interpretación dirigida al personaje representado.

A través de su obra, Bedia define un estilo modalizante que introduce una apreciación sobre la verdad del discurso (la acción agresiva sobre la deidad africana). Se trata de un “estilo indirecto libre” (*represented speech, narrated monologue*). Mediante el título *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, el discurso registra las señales del tiempo y del personaje que representa (en este caso la referencia histórica a *Mamá Kalunga*, vista como pasado y presente).² El título de la obra es simultáneamente disyuntivo e incompatible (como la justicia y el derecho, como lo bueno y lo malo), subjuntivo (como el deseo y la fruición) y, en el discurso oriental, anómico (satori como la pasividad o la pasividad activa). De esta forma, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* soporta una mirada emplazadora para ser valorada desde estos términos.³

El “grado cero general”⁴ está dado por el conocimiento previo del código e implica interpretar la obra desde cierta competencia enciclopédica. En este sentido, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* puede ser entendida desde los ejes de la cultura occidental (entiéndase por tal la relación específica que en ella se establece

¹ Roland Barthes, “El silencio como signo”, en Roland Barthes, *Lo neutro*, México, Siglo XXI, 2004, p. 72.

² Véase “Plano de la enunciación”, en Oswald Ducrot y Svetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 347-348.

³ Véase Nicolás Rosa, “Prólogo”, en *Lo neutro por Roland Barthes. Curso del College de France*, 1978, México, Siglo XXI, 2004, p. 15.

⁴ La discriminación de un grado cero general depende del “conocimiento previo del código”, en este caso se trata de un acercamiento —imprescindible para la interpretación de la obra— a las culturas en juego para la decodificación e interpretación de la obra, a saber: africana, afroamericana, afrocubana; véase Groupe µ, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 1992, p. 237.

entre arte, etnología y religión), a la par que el intérprete puede acceder a una lectura profunda en la que se despliega un contenido intertextual con base en la ritualidad y en los códigos específicos de la religión afrocubana del Palo Monte. Se trata de un discurso en el que se pueden localizar códigos que refieren a la cultura africana y afrocubana. Entiéndase por tales, además de la representación antropomórfica de *Mamá Kalunga*, el valor intertextual implícito, por ejemplo, en los colores usados para la alfombra de retazos de telas que cubre el piso, los cuales refieren a las deidades protectoras de la cultura africana que representa cada color, así como el tratamiento del espacio plástico que remeda los altares religiosos de origen africano. La integración de estos elementos hace alusión a las deidades africanas que se convocan desde la especificidad de un código etnocultural. Este es un rasgo común que marca la singularidad de un grupo de artistas cubanos que opera con estos códigos desde la década de 1980, entre los cuales se incluyen —además de Bedia— los nombres de Juan Francisco Elso y Ricardo Rodríguez Brey, quienes reproducen los procedimientos de construcción de altares de santería y de objetos de poder del Palo Monte, verdaderos espacios inclusivos posmodernos *avant la lettre*.⁵

La indeterminación ha de ser establecida como una mirada sobre la obra y su relación con la cultura artística que le precede, que se niega a ser ubicada en los ejes taxonómicos ya conocidos, poniendo en crisis el paradigma del arte, obligándolo a una nueva mirada de crecimiento de la idea de lo artístico, al hacer converger el discurso occidental y la alteridad cultural latinoamericana. Acerca del alcance e importancia que cobran estas instalaciones, dentro de la historia del arte contemporáneo occidental, refiere la crítica de arte cubana:

Elso y Bedia y sus continuadores han activado visiones no occidentales [...] Se trata de un paso notable hacia la superación del monismo occidental en la práctica del arte, llamada por la mayor tolerancia pluralista [...] Pero un arte así se proyecta más allá del pseudescencialismo

⁵ Véase Gerardo Mosquera, “Arte y religión en Elso”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, ed. de Rachel Weiss, México, UNAM, 2000, p. 80.

posmoderno, en pos de un desencuentro real que puede originar transformaciones en la cultura. Ellas facilitarían la construcción de lo contemporáneo desde una pluralidad actuante y enriquecedora. También abren nuevos territorios funcionales y semánticos al arte sin menoscabar su complejidad ni sobrepasar sus bordes, expandiéndolo más allá.⁶

La obra en estudio se comporta también como respuesta a factores culturales universales, en acuerdo con una situación *sui generis* de la religión afrocubana, que favorece el diálogo novedoso entre arte y religión al integrar una cosmogonía que define la aparición de nuevos paradigmas hasta entonces no reconocidos como idea del arte. Acerca de este particular, se hace necesario comprender el carácter específico de la hibridación de credos religiosos, sociales y políticos que conforman la base de sustentación del propio perfil que caracteriza a la cultura cubana. Los estudiosos de la obra de Bedia, Elso y Rodríguez Brey destacan que esta preocupación por la religiosidad se manifiesta como expresión de una trascendencia del tema hacia una mirada universal, ecuménica. En este sentido, pueden leerse comentarios del siguiente tipo: “Este ecumenismo se reproduce en la obra de Elso —según ya se ha visto— y en la de Bedia más allá de lo religioso, hacia la cohabitación de componentes y significados diversos procedentes de distintos campos.”⁷ En un análisis de las instalaciones de estos autores que aparecen en la década de 1980, Gerardo Mosquera discrimina con incisiva precisión una característica de la relación arte-religión, que se observa en la obra de Elso —compatible a su vez con la obra de Bedia y Rodríguez Brey—, cuando dice: “no hace arte religioso: instala lo religioso dentro de la estructura vertebral del arte”.⁸

El espectáculo de la interpretación

La relación entre estética y política es un tema que subyace en el estudio de una obra como la instalación *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, en donde la política

⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁷ *Ibidem*, p. 77.

⁸ *Ibidem*, p. 80.

puede explicarse a través de la forma en como el autor reconfigura la comprensión de lo sensible. En la obra hay un modo original de considerar el tema, mediante la fabulación por parte del artista de una iconografía sacra, recreada de forma independiente. Asimismo, debe destacarse que al observar la obra desde la perspectiva del arte contemporáneo, se asiste a un caso profundo de “novedad” para el año 1989. La ascendente presencia de Bedia y su impacto en espacios internacionales, muestra la importancia que cobraron sus conceptos de poética para el trabajo artístico. Sobre el particular destaca la siguiente reseña:

En 1987, Bedia representa a Cuba en la Bienal de Sao Paulo, con la obra “La comisión india y la comisión africana contra el mundo material”, una instalación que sintetiza su convivencia con las culturas primitivas y define claramente los elementos de su lenguaje simbólico. Su presencia en la Bienal llama la atención de curadores y críticos internacionales. Ese mismo año Bedia representa a Cuba junto con Wifredo Lam, en la primera exposición de arte latinoamericano, “El arte fantástico latinoamericano 1920-1987”, curada por Holiday T. Day y Hollister Sturges y organizada por el Indianápolis Museum of Art. Además del ser el artista más joven de la muestra (junto con el mexicano Germán Venegas), su obra define una nueva generación de artistas latinoamericanos interesados en desarrollar sus propios lenguajes inspirados en elementos culturales.

Durante la tercera edición de la Bienal de La Habana (1989), Bedia realiza una exposición individual en El Castillo de la Fuerza (en la que se incluye *Qué te han hecho Mamá Kalunga*) que define su papel estelar en la plástica cubana de su generación [...].⁹

La poética se convierte entonces en política, consiste en el modo en que el autor introduce en su producción artística sujetos y objetos nuevos, haciendo visible algo que no lo era, en dar la palabra a un discurso de la alteridad, el discurso de lo indoamericano, lo africano, lo afroamericano y lo afrocubano. Expresa un disenso

⁹ Véase F. Birbragher, “José Bedia. Reflexiones sobre contemporaneidad y legitimación”, en *Estremecimientos. José Bedia, Catálogo*, Salamanca, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), 2002.

frente a Occidente, creando una estética original, a través del tema abordado.

La importancia internacional que cobran las instalaciones de José Bedia y lo *sui generis* de su poética se ratifican por la crítica de arte internacional, con dos años de antelación a la aparición de la obra en estudio, en la exposición *Arte de lo fantástico* (1987). Al respecto, señala Edward Sullivan: “[la obra de Bedia] proporcionaba al observador un sentido de liberación estética de las restricciones que por mucho tiempo han limitado el arte dentro de parámetros específicos”.¹⁰

Visto este testimonio de la crítica, se demuestra cómo la obra de Bedia expresa, desde sus etapas tempranas, una “política del arte” que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Unifica una forma material y un espacio simbólico, que a la vez son las dos caras de una configuración original, ligando lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la tensión que enfrentan las comunidades afroamericanas y amerindias con el mundo occidental. En este sentido, se teje la delicada correspondencia inherente a su obra entre arte y política. Al respecto, señala Orlando Hernández: “En el arte de Bedia hay muy poco que pueda interpretarse abiertamente como político. No obstante algunas de sus pinturas incluyen elementos que nos dejan pensando acerca de la posibilidad de una metáfora política.”¹¹ En realidad la obra se estructura sobre los presupuestos de un “arte relacional”, que implica una distribución nueva del espacio material y simbólico, y en este sentido tiene que ver con la política. Con ella se emplaza al espectador a reconsiderar aspectos relativos de la identidad, la memoria, los órdenes del mundo, los conflictos regionales (geohistóricos y geoculturales).¹²

¹⁰ Edward Sullivan, “José Bedia Valdés”, en *José Bedia, Catálogo*, México, Nuevo León-Distrito Federal, Galería Ramis F. Barquet-Ninart, Centro de Cultura, 1991, p. 1.

¹¹ Orlando Hernández, *José Bedia. “La Isla en peso”, Catálogo*, México, Galería Rafael Tovar y de Teresa-Ninart, Centro de Cultura, 1993.

¹² Sobre el particular comenta el crítico cubano Osvaldo Sánchez: “La reflexión sobre el etnos y el uso de materiales naturales, no obedece a una mera voluntad de rescate ecológico. Más que una reflexión ecológica en términos occidentales, Bedia intenta una restitución del carácter sagrado de la naturaleza humana.



Otro aspecto relevante de la obra objeto de este estudio se refiere al propio título que es un clásico giro lingüístico que nos emplaza a una mirada antropológica, transformando el lenguaje en lenguaje simbólico. *Qué te han hecho Mamá Kalunga* no dice meramente algo a alguien, sino más bien dice algo “de/desde” alguien. Este es un rasgo característico de la poética de José Bedia y que con especial coherencia aprecia la crítica de arte:

El laconismo gráfico que ha caracterizado el dibujo de Bedia lo acerca definitivamente a los orígenes de la escritura. Su lenguaje parece perseguir la misma capacidad sintética de las antiguas escrituras pictográficas, no sólo por el empleo más o menos sistemático de algunos signos estereotipados [...] sino por una propensión de sus imágenes a estructurarse como textos, y a requerir por tanto de nosotros, tantas lecturas como códigos debamos descifrar (mitológicos, simbólicos, históricos, etc.). Este carácter de texto se ha visto apoyado, pero de ningún modo definido, por la presencia permanente de lenguaje escrito dentro de casi todos sus dibujos, pinturas e instalaciones, y que constituyen breves desdoblamientos del significado o bien reforzamientos literarios o poéticos del contenido general de las imágenes.¹³

Más que una significación gnoseológica encierra una significación antropotópica. Se trata de un lenguaje relacional entre texto y representación que funciona como una especie de lenguaje-relato que no es meramente semiótico sino mitosimbólico.

Sus piezas no pueden ser consumidas como “instalaciones” de rústica elegancia. Se trata de un arte ritual cuyo espacio es una instancia mítica, una especie de altar, síntesis del universo. Leídas pasivamente como objetos, las

Realza el significado y poder mágico de esos materiales a través de su ‘presencia física’ y no de una explotación estética de la ‘artisticidad povera’. Del mismo modo que la restauración del ethos no significa una coartada existencial, sino una reafirmación de su papel de mediador entre la comunidad y el Cosmos.” Véase Osvaldo Sánchez, “José Bedia”, en *José Bedia. Sueño Circular*, México/Nuevo León, Galería Ramis F. Barquet-Ninart, Centro de Cultura, 1991.

¹³ Véase Orlando Hernández, “Algunas flechas sobre José Bedia”, en *Tercera Bienal de La Habana, 1989 (Catálogo)*, La Habana, Centro Wifredo Lam, Letras Cubanas, 1989.

piezas de Bedia son retablos de refinada simbología, cuyos arquetipos estructurales son correspondencias de arquetipos hierofánticos precisos [...] Hay que valorar la acción interior, el rito, del que la pieza es portadora. Porque en todo arte mágico la ejecución del rito y la facturación de la pieza no puede nunca resultar más importante que el cumplimiento en ella de las predisposiciones obligatorias para su ejecución y representación.¹⁴

La cuestión pendiente en este análisis es la “coimplicación” del mal. En la obra se halla implícita la violencia como paradigma del mal y es representada a través de una iconografía abiertamente bélica (aviones, portaviones y el ataque sexual del cual es objeto la representación de la deidad). A pesar de estas definiciones, la violencia queda emplazada dentro del panorama global de los procesos de enculturación simbólica, y la pregunta: *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, nos plantea otra postura ante aquello que se interpela, que revierte el sentido para revalorizar la situación juzgada, lo cual implica (re)mediarla, enmarcarla y humanizarla. A la par, abrir paso a la contextualización histórica, ya que *Mamá Kalunga* no sólo aparece representada como espacio lingüístico o naturalista sino también histórico, ofreciendo una imagen de un mundo contrapuesto a otras cosmovisiones, que pretenden representar un discurso global o filosofía mundial. En este sentido, el gran valor de la poética de Bedia ha sido comentado por Orlando Hernández en las palabras al catálogo de la Tercera Bienal de La Habana ya citado.

Con facilidad damos salvoconducto a un mito griego o a un símbolo cristiano, pero seguimos recelando de los trapitos rojos, de las muñequitas pinchadas con alfileres y de las cazuelas repletas de huesos, palos y cuchillos. Nos huelen a sangre, a daño, a oscurantismo. Aun nos seducen más los mandalas tántricos, el I-Ching o el Tarot, que el dialoggún de la santería cubana, el mpaka mensu del palero o los gandós y anaforuanas de la secta abakuá. Su propia cercanía nos hace desconfiar de la belleza de sus misterios. Nos asustan la makumba, la umbanda, la regla de ocha, el palo monte y el vudú. No nos parecen reli-

¹⁴ Véase Osvaldo Sánchez, *op. cit.*

giones. La presencia del negro, quizá más que la del indígena de América, constituye la piedra de toque de esta segregación. El pensamiento antropológico de filiación eurocentrista introdujo esta suerte de discriminación racial en la valoración de nuestras religiones. El pavor a lo "primitivo" castigó nuestras creencias. El escrúpulo colonial. Occidental. Blanco. Católico.¹⁵

El comentario anterior configura la mirada discriminatoria que aún gravita sobre las creencias africanas en América, mostrando su condición subalterna, incluso dentro del llamado mundo no occidental. Esta situación de las culturas africanas en América sobrevive en nuestros días, siendo otro de los filtros que tiene que enfrentar la obra de Bedia, quien representa la emergencia de discursos que enarbola una América indígena y africana plural pero silenciada, a partir de estrategias de omisión, desde el escenario Occidental. Su narrativa es un puente para múltiples mundos que cohabitan un mismo continente y necesitan hacer más intensos sus intercambios vivenciales y nocionales.

Desde una perspectiva hermenéutica, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* articula acontecimientos, personajes, instituciones, realidades naturales e históricas. Se trata de un conjunto significativo que se presta a la transferencia de sentido de lo histórico a lo espiritual. En esta dirección la obra articula su grado cero local, lo cual significa vertebrar los elementos isotópicos que se activan entre el título y el montaje de la instalación, que representa el ataque sexual de carácter bélico. Ambos definen el discurso por cadenas lógicas de secuencias, implicadas en una homogeneidad implícita del significado. Este análisis no excluye que se pueda establecer un discurso poli-isotópico, que integre otros o todos los elementos implicados en la obra.¹⁶

Si tiene algún sentido hablar de una hermenéutica de lo sagrado, esto se debe a que la instalación y su título

¹⁵ Orlando Hernández, "Algunas flechas sobre José Bedia", en *op. cit.*, p. 218.

¹⁶ Advertimos que el eje interpretativo en la obra se basa en una isotopía construida por la redundancia de semas en el dominio lingüístico, que mantiene relación de correspondencia con otras determinaciones u homogeneidades con el espacio visual, que son observables; véase Groupe μ , *op. cit.*, p. 238.

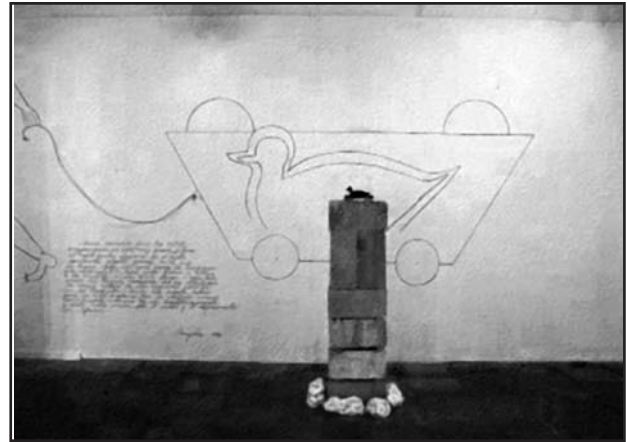


Figura 1. José Bedia, *Juguete para niño angolano*, instalación ubicada en el salón donde también se exhibía la obra en estudio, III Bienal de La Habana, 1989, en <http://www.leftmatrix.com/bedia01.jpg> [consultado: el 30 de marzo de 2010].

lo pueden interpretarse como unos textos itinerantes, que refieren un hecho existencial, el ataque a una cultura, como un movimiento que expresa el tránsito del cautiverio a la liberación. Se expresa un doble sentido, que apunta a descifrar un problema existencial, ligado al acontecimiento real, el cual en su literalidad se coloca en un mundo histórico observable (figura 1).

Enfoque técnico. Tendencia al orden, aumento de la legibilidad (supresión de la heterogeneidad/adjudicación de orden).¹⁷ Macrosemiótica

La ausencia de un enmarcado: imbordamiento (exceso del espacio)

Para hablar del imbordamiento, empezaremos por considerar el significado del reborde, cuya función consiste en designar un espacio de atención que permita distinguir entre lo interno y lo externo, a partir de lo cual se construye una retórica del significado. La norma establece que debe considerarse la superposición del espacio bordeado y del espacio ocupado por el enunciado. La colocación de la imagen muestra una relación de imbordamiento, es decir, exactamente lo opuesto al desbordamiento. Con este concepto se señala el exceso de espacio, que no se halla enteramente

¹⁷ Los subapartados que conforman este tema han sido reflexiones que tienen como apoyo el pensamiento de Roland Barthes y de Algirdas Julien Greimas, sugeridas a partir de Groupe μ , *op. cit.*, pp. 75-230. Véase Roland Barthes, "Retórica de la imagen", en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1992, pp. 29-47.

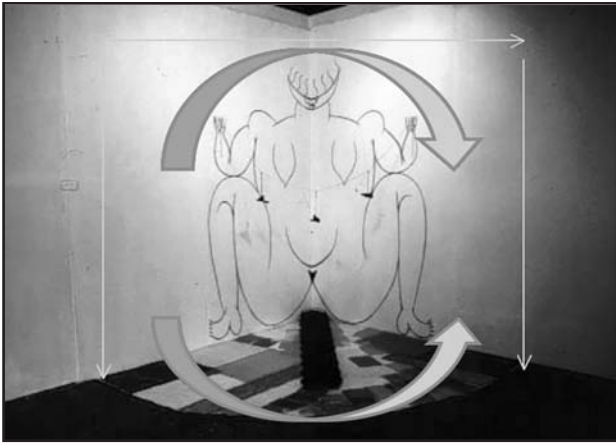


Figura 2. José Bedia, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, Instalación, III Bienal de La Habana, 1989. Este reborde imaginario, magnifica la condición arbitraria de la imagen que también es virtual, al ser *Mamá Kalunga* una representación fabulada por el artista y que remite a la existencia de una deidad. De acuerdo con este plan temático, el resplandor de las lámparas también puede ser considerado como parte de un segundo límite, necesariamente vago, constituido por la gradación progresiva de la zona de luz y sombra. Véase imagen en Orlando Hernández, *op. cit.*

bordeado por el enunciado, es decir por la representación (figura 2). De este modo podría ubicarse un reborde imaginario alrededor de la representación de *Mamá Kalunga*, para establecer un espacio que indica —aunque no delimita con su apego al contorno de la imagen— el espacio de la representación.

Este concepto de “indicación” es un vector cuya intensidad es variable en la instalación que se estudia, y resulta más complejo que el marco clásico de la obra bidimensional o el límite físico de la escultura. Este reborde está a su vez incluido y excluido del espacio indicado, por ello es su límite y lugar de paso. Es una mediación entre el espacio interior ocupado por el enunciado y el espacio exterior. Considerando que este reborde imaginario es un signo, el espacio bordeado es un enunciado (icónico o plástico) y tenemos que considerar un referente tridimensional que ubica la instalación en su totalidad.

Puede manejarse un conflicto entre el reborde y el contorno del enunciado. En la instalación, el enmarcado es un espacio virtual, tridimensional, que va de la cabeza de *Mamá Kalunga* a la parte anterior y central de la alfombra del piso, pasando por la afirmación de la tridimensionalidad que provoca el cordón con los aviones que cuelga de las manos de la imagen y que se ubica entre los lados izquierdo y derecho de la esquina ocupada. A la par puede definirse un espacio cúbico,

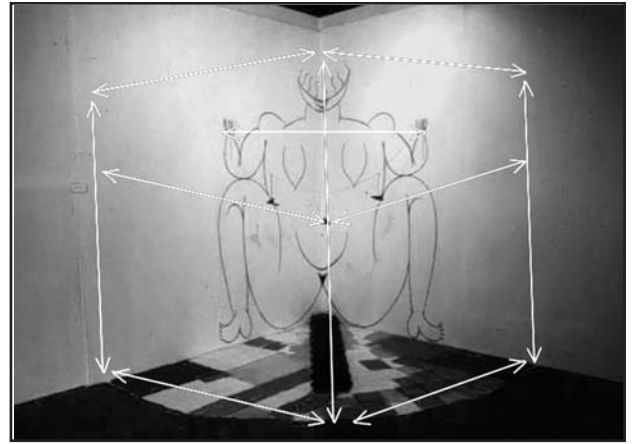


Figura 3. Macrosemiótica: imbordamiento. La importancia de este estudio consiste en que se puede ubicar la familia de elementos que conforman el enunciado. De esta manera se transita de lo tridimensional a lo bidimensional y se ubica otra mirada de carácter cúbica, contenida por el espacio englobante, que se construye con ayuda de la zona de imbordamiento.

englobado por los signos, el cual se construye con ayuda de la ubicación de la instalación en una esquina o punto de unión de dos paredes que pertenecen al espacio museográfico (figura 3).

Transformaciones geométricas

Se trata de transformaciones elementales que pueden componerse según operaciones de suma, resta o igualdad geométrica. El tipo de transformaciones que ubicamos son las de homotecias, donde se conservan ciertas propiedades de la figura (en particular ángulos),

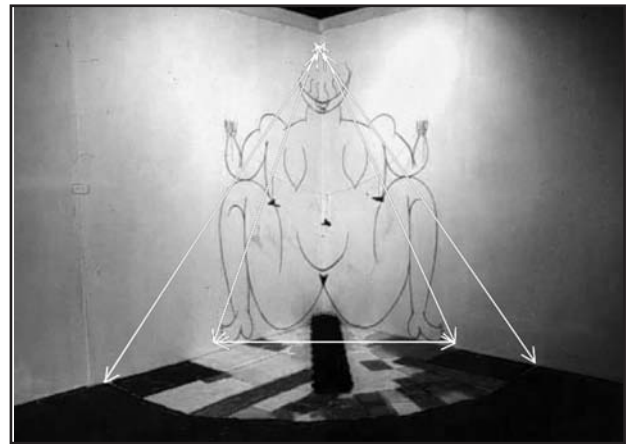


Figura 4. Macrosemiótica: transformaciones geométricas. La composición triangular afirma, mediante la repetición, el área inclusiva de la representación. Crea una retórica de pertenencia del espacio destinado al imbordamiento. El espacio no ocupado por la representación se convierte en “significante”, ya que afirma el tema espiritual (la idea del poder que representa *Mamá Kalunga*), el cual está relacionado con la representación de la deidad.

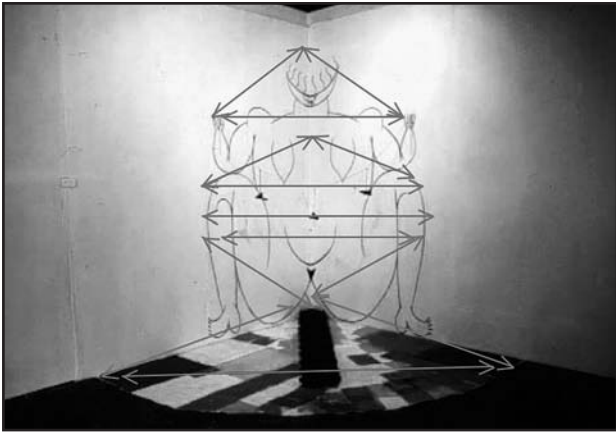


Figura 5. Macrosemiótica: transformaciones geométricas. La repetición del elemento triangular como forma topológica ubica el eje de la retórica del discurso de ataque bélico (triángulo inferior invertido), y de control del ataque por parte de la imagen de *Mamá Kalunga* (representado por los dos triángulos superiores y el inferior).

pero no las longitudes y la orientación. Se trata de triángulos parecidos, que afirman la idea de un signo icónico. Aun cuando se trata de formas simples, afectan el significante. En este caso proyectan sobre una superficie plana una imagen tridimensional (figura 4).

Otra mirada posible es aquella que repite la forma del triángulo pero a través de una anamorfosis que acentúa la polisemia del ícono. En este caso, puede ubicarse la repetición de la forma triangular, el eje conflictivo, referida al ataque bélico y la postura de resistencia, trascendente, con lo cual asegura su permanencia sempiterna, en los marcos de la cultura que representa (figura 5).

La transformación topológica que ubica los cinco puntos de la estrella, que a su vez hace referencia a las extremidades y la cabeza de la deidad, muestra otra oportunidad de considerar la retórica del discurso de *Mamá Kalunga* como eje afirmativo de la narración (figura 6).

Transformaciones analíticas

El inventario de las transformaciones no se acaba con las manipulaciones geométricas, como algunos han creído. En realidad estas transformaciones no explican de ninguna manera fenómenos tan visibles como la diferencia entre un dibujo a trazos, una pintura de color uniforme y una fotografía en modelado, por sólo poner algunos ejemplos. Se les llama analíticas porque dependen de otra rama de las matemáticas que es el análisis. Este modelo de interpretación permite representar un espectáculo complejo mediante intervenciones completamente localizadas, pero al mismo tiempo

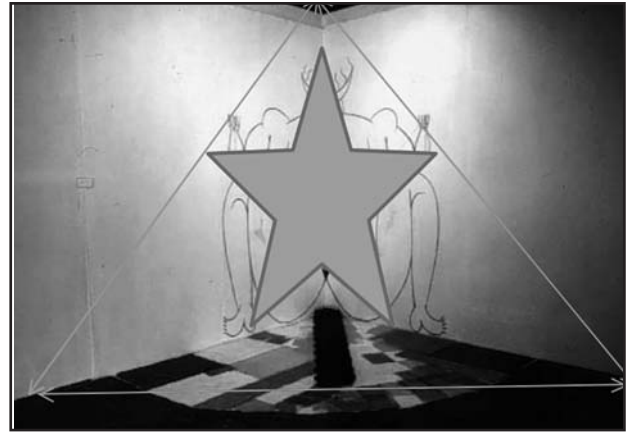


Figura 6. Macrosemiótica: transformaciones geométricas. La forma de la estrella indica los cinco puntos corporales (cabeza y extremidades) de la imagen de *Mamá Kalunga*, los cuales se comportan como retórica afirmativa de la deidad. Se trata de una equivalencia topológica que cuenta con un valor signifiante dentro de nuestra cultura.

pone en marcha un modelo de lectura o de desciframiento, según el cual el máximo de información se encuentra concentrado en las transiciones.

En este sentido podemos ubicar en la obra:

1. Campos uniformes: relativos al fondo (pared), de la cual hace uso como soporte para la representación.
2. Policromía restringida: el espacio que se reserva para la alfombra del piso.
3. Dibujo a trazos: para la representación de *Mamá Kalunga*.

Combinaciones y utilización técnica: aviones y portaaviones (en relación de 3 a 1, que podría entenderse como relación entre lo uno y lo múltiple) (figura 7). La discretización consiste en estos cuatro umbrales que conforman los campos visuales.

Transformaciones ópticas

Este grupo de transformaciones afecta las características físicas de la imagen en el sentido óptico del término. En la obra en estudio pueden establecerse para un análisis la distinción entre los componentes oscuros del piso, en oposición a los componentes claros de la pared; en esta última se destaca la relación fondo/figura como el aspecto que tipifica la claridad formal, a la que contribuye tanto su grafismo como los objetos y texturas que están colocados de forma rítmica, balanceada en el resto de la obra, y que se manifiestan como su oposición formal. Esta tensión hace posible conseguir una fuerza compositiva basada en una perspectiva lineal aérea, para provocar un efecto expresivo, y a su

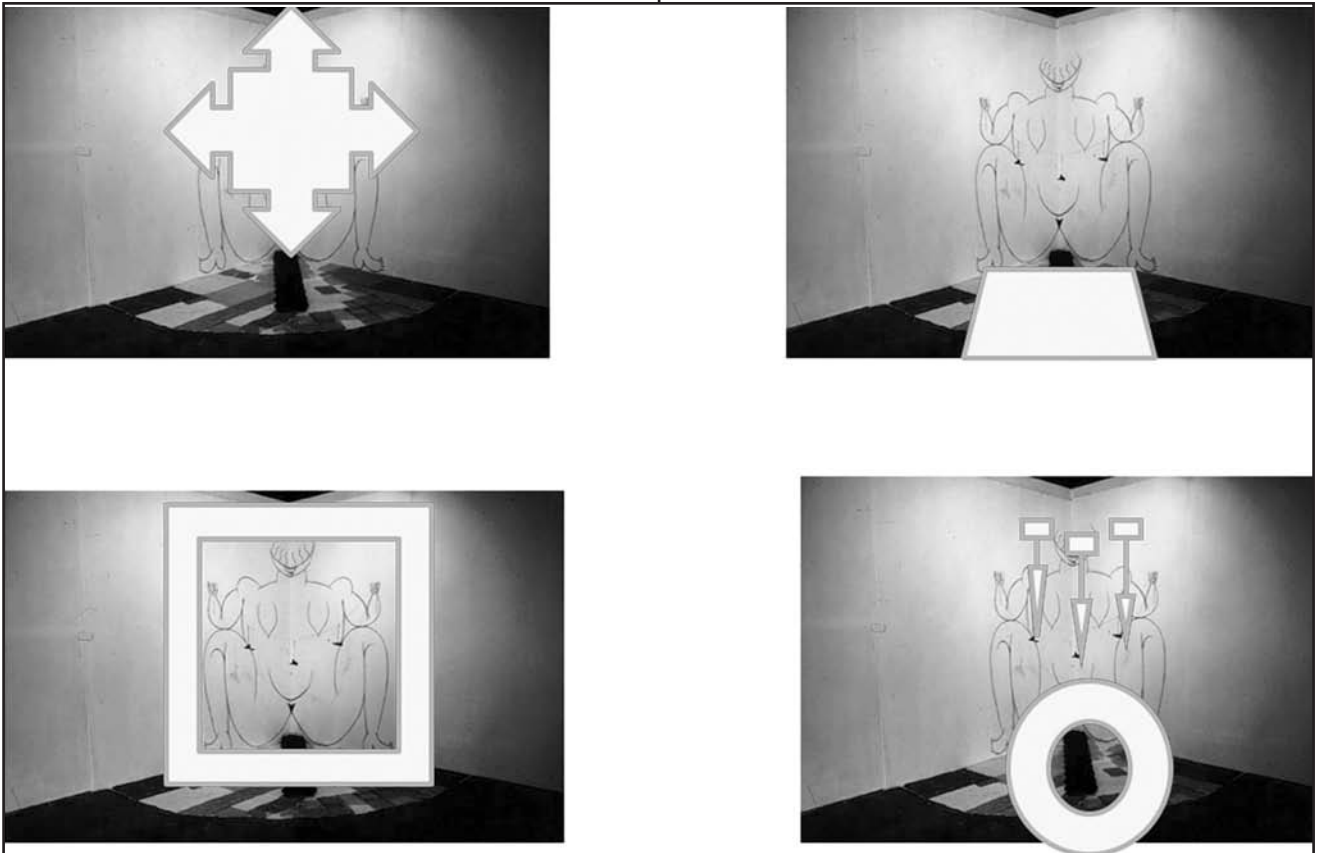


Figura 7. Macrosemiótica: transformaciones analíticas (de izquierda a derecha): campos uniformes, policromía restringida, dibujo a trazos y combinación-utilización de técnicas.

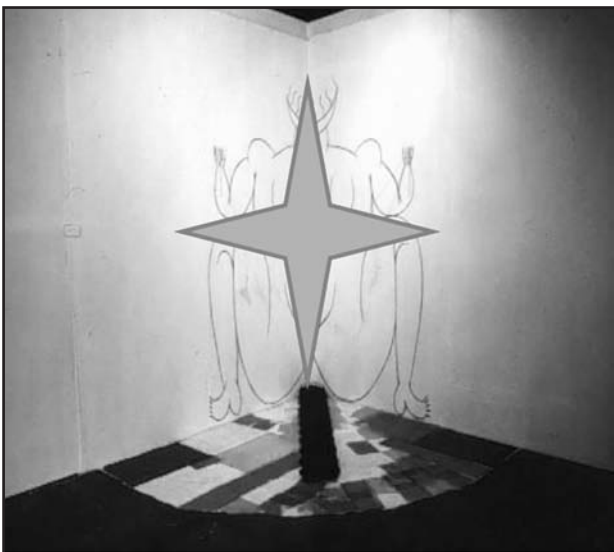


Figura 8. Macrosemiótica: transformaciones ópticas. Como resultado de esta polaridad (componentes oscuros del piso en oposición a los componentes claros de la pared), el ojo, durante el "barrido" visual, aprecia la imagen de *Mamá Kalunga*, mientras el resto aparece borroso. Su resultado eficaz es que atrae la atención hacia el centro de la representación temática, destacando su importancia conceptual.

vez acentuar la ilusión de espacio y de la profundidad como recursos plásticos.

Vale señalar que esta claridad compositiva se mantiene como un recurso del pensamiento racional, que en el plano temático-conceptual nos remite al equilibrio de las fuerzas telúricas, como representación del poder animista que se opone al caos del ataque bélico, en este caso tipificado con *Mamá Kalunga* (figura 8). En el plano de la representación, *Mamá Kalunga* aparece con una nitidez constante, como sucede en las representaciones pictográficas primitivas en las cuales se inspira Bedia. Esta es además una constante en su poética.

Microsemiótica. Las relaciones iconoplásticas:
textura/color/forma.

La mácula (discretización más o menos avanzada del elemento pictórico):
soporte/materia/manera

Los elementos relativos a la textura de una imagen conforman su microtopografía y abren el camino para

una sintaxis plástica. De acuerdo con ello se valoran dos parámetros a los que se les llama *texturemas*. Es indudable que existe una interacción entre la textura y la distancia de examen. El liso, lo evaluaremos como “grado cero de la textura”: en la obra objeto de estudio esta condición aplica para el dibujo que se halla sobre la pared y para la pared misma como soporte, así también para los aviones y portaaviones.

El término *mácula* se introduce aun cuando la obra no responde a un modelo de *mácula* subliminal, ya que corresponde a los diferentes soportes (pared de mampostería, el metal o el plástico de los iconos bélicos y la cartulina o textil de la alfombra del piso) ser los portadores de una *mácula* discontinua que se asocia a la ausencia de técnicas pictóricas avanzadas. Se entiende por *mácula*, entonces, la discretización más o menos avanzada del elemento pictórico bidimensional.

Como área de textura también podemos evaluar el piso segmentado en diferentes colores, en el que a su vez podemos evaluar el ritmo, apreciado en cuando menos tres elementos rectangulares de tamaños variados que aparecen agrupados.¹⁸ En el caso que nos ocupa, citaríamos como valores del ritmo lo aleatorio, lo discontinuo y el principio de la no correspondencia.¹⁹ Otra manera de entender el ritmo es mediante la dinámica de los soportes que van de lo tridimensional a lo bidimensional, al espacio vacío, en el contrapunteo que también se establece con la inclusión de la alfombra (recurso de textura-color y énfasis) con el piso.

El tratamiento cromático destaca por el uso del color negro para el dibujo que representa a *Mamá Kalunga* y los elementos iconográficos de carácter bélico. Este recurso cromático contribuye a la definición del carácter simbólico de las deidades africanas, que de acuerdo con la concepción del artista y los valores de la creencia, junto con la alfombra de colores, aluden a

¹⁸ Arnheim, quien ha prestado especial atención al tema, estima que la textura en pintura es más bien una acumulación de accidentes, debidos a pinceladas incontroladas, involuntarias y no construidas. Estos tres últimos componentes conducen a este autor a asimilar la textura con lo aleatorio; véase Rudolf Arnheim, *La forma visual en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

¹⁹ La mención de este principio de la no correspondencia se debe a evaluaciones estéticas más recientes vinculadas a los estudios de historiadores y estetas relacionados con el *Minimal Art*.

una tradición del culto, caracterizada por cierta estrategia de control cromático: negro, rosa, azul-gris, amarillo.²⁰ El contorno en negro se configura como alusión esencial, al significado de la figura estática, monumental, quien en su calidad de deidad, aún lacerada, se muestra firme, atemporal, sin muestras o signos de dolor, en correspondencia a su noción de imagen sagrada y permanente.

Considerando el movimiento que se genera en el recorrido de lectura visual trazado por la alfombra, se aprecia implícita la alusión al remolino, que en la tradición de Palo Monte se asocia a los temas de desolación y desgracias para aquellos que se trasladan de un lugar a otro valiéndose de este fenómeno natural. Esta implicación puede establecerse si consideramos que para esta cultura es la Luna (y no el Sol) el más notable de los cuerpos celestes, lo que explica porqué la luna está colocada como cabeza de *Mamá Kalunga*. Si la luna prevalece —según la creencia—, el mundo languidecería hasta extinguirse bajo su hechizo. Considerando este argumento, podría inferirse que los agresores se enfrentan a un gran peligro, que se expresa por la conjunción entre la Luna y los remolinos de agua. El poder de la naturaleza se manifiesta, entonces, como un poder superior al de los elementos bélicos que aparecen en la instalación. Se trata de una acción narrativa en progreso, porque llegada la Luna llena alcanza su totalidad el dominio sobre las aguas y los agresores quedarán a merced de los poderes ancestrales de la creencia manifestados en la propia naturaleza (la Luna es masculina, su esposa es el lucero de la tarde o la estrella de la mañana, un tema al cual Bedia ha prestado mucha atención en exposiciones posteriores a la estudiada) (figura 9).

A partir de este análisis se puede constatar cómo en la obra del artista cubano hay una conciencia estética sobre el uso del color y las texturas, lo cual ha sido registrado por la crítica valorativa. Veamos qué dice al respecto Espinosa de los Monteros:

²⁰ Este repertorio de colores varía de una fotografía a la otra, que en razón de dos, son las que he contado para la presente investigación, considerando que la pieza original, al ser una instalación desapareció con su desmontaje una vez concluida la III Bial de La Habana de 1989.

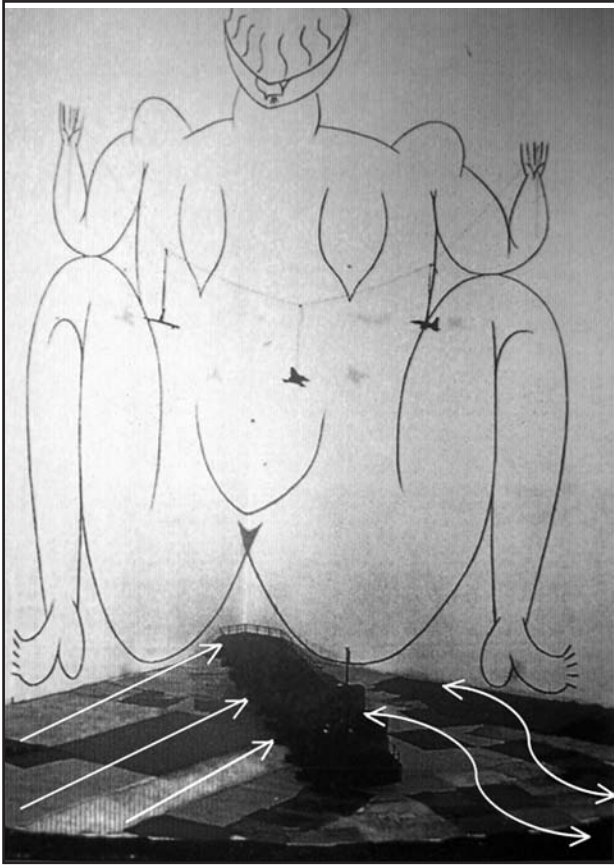


Figura 9. Microsemiótica: texturemas. En esta dirección llama la atención la alfombra del piso, en la cual se observa una intencionalidad que nos permite hablar de máculas direccionales. Los fragmentos, con su orientación, destacan con especial énfasis en el portaaviones y en la esquina como angularidad que favorece a nivel fímico la idea del ataque sexual a *Mamá Kalunga*, y también de las protecciones ecológicas y religiosas que se activan desde la deidad. De esta manera el autor construye una relación iconoplástica, en la cual se conjugan los signos plásticos e icónicos.

Aunque ha recurrido de manera decidida en muchas otras ocasiones a la aplicación generosa del color, no deja de llamar la atención el regodeo que se descubre en su trabajo relativo a la colocación de plastas cromáticas sobre la tela. Sin que lo sea, por su atrevimiento parecería que esta actividad es algo nuevo en su obra, no sólo en su uso sino también en el sentido designado para cada tono y cada trazo.

Los chorreados fueron muy socorridos en 1989 en piezas como “La Creación” y “Carreras opuestas” por ejemplo. En “Nfumbi, spirit of the dead (Ghost)” de 1995, usó inclusive sus dedos para esparcir la pintura. Igualmente recurrió al salpicado para crear una figura de

un hombre sentado al que vemos de perfil, salpicado que se repitió sistemáticamente en algunas de sus instalaciones en las que los muros recibían directamente generosas cargas de pigmentos.²¹

Como se puede observar, en la obra de Bedia se asiste a la presencia de un universo de códigos plásticos que responden a su cosmovisión personal, la cual se expresa con bases precisas en su poética. Por ello la evaluación técnica de *Qué te han hecho Mamá Kalunga* puede ser entendida como una contribución que aporta luz sobre su obra global. La comunicación icónica que se puede construir en diálogo con la obra, sólo cobra sentido si se construye el contenido significativo haciendo alusión al valor simbólico que se establece desde esta alternativa microsemiótica, donde la constitución formal de los elementos y también los soportes pueden ser cotejados como elementos significantes.

Enfoque metafórico.

Tendencia fractal, como suplemento del desorden y aumento de la ilegibilidad
(abjución de heterogeneidad/supresión de orden)

Qué te han hecho Mamá Kalunga cuenta con dos áreas de significación igualmente sugerentes: el texto conformado por el título de la pieza y la propia imagen. Los problemas que básicamente se enfrentan nos avisan de la tensión contradictoria que se presenta entre lengua e imagen.

La contradicción y el secreto

No son los lingüistas los únicos que desconfían de la naturaleza lingüística de la imagen; en sentido inverso, también se aprecia que la imagen es finalmente un reducto de resistencia al sentido. Con respecto a la condición que diferencia lenguaje de imagen, existe la tendencia a ver en la imagen un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y también lo opuesto, que la significación no es capaz de agotar la

²¹ Santiago Espinosa de los Monteros, “Narraciones incompletas de José Bedia”, en http://www.replica21.com/archivo/articulos/e_f/167_espinoza_bedia.html [consultado el 22 de noviembre de 2007].

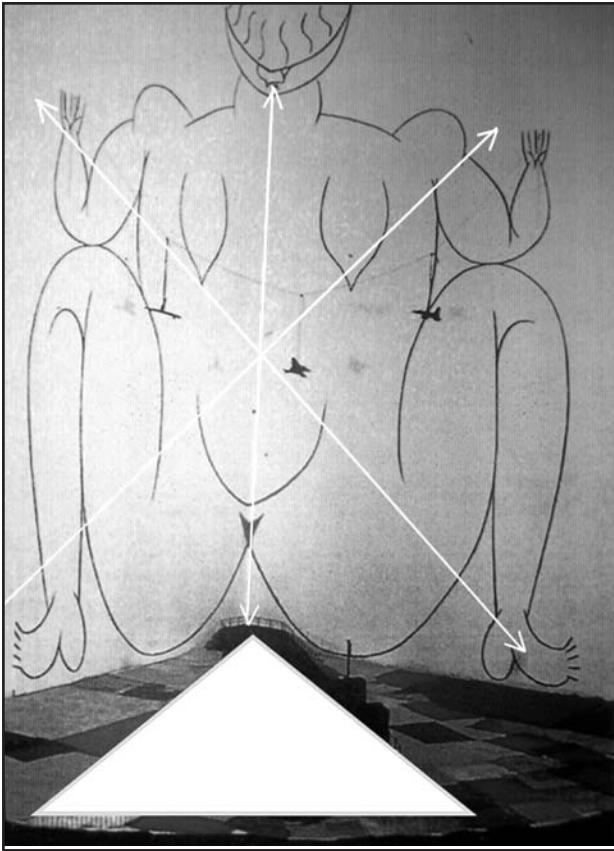


Figura 10. La contradicción y el secreto: texto e imagen. Debemos acotar que toda imagen lleva implícito un mensaje lingüístico que en este caso se manifiesta como título *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, lo cual sugiere también enfrentar la percepción de la imagen como un texto explicativo, que da sentido a la interpretación en una civilización como la nuestra, basada en la escritura. Las señales visuales establecidas derivan de la representación de "lucero", poder complementario de la "Luna" (valores de la religiosidad, Palo Monte).

inefable riqueza de la imagen. Definimos las artes plásticas como un lenguaje no por su carácter lingüístico, sino más bien por su potencialidad expresiva en términos de "representación" que juega siempre —o pone en cuestión— a la lengua natural, tal y como lo hacen otros lenguajes artísticos (música, danza).

La metáfora de la lectura supone que la obra visual se deje definir, en una primera aproximación, con un "recorrido de la mirada". La obra sólo tendrá sentido en la medida que se presente como una totalidad "encadenada y ligada", y que los recorridos que en ella se hagan puedan traducirse en términos de lenguaje. Con ello se abre paso a problemáticas vinculadas al análisis que no agotan su sentido; por ejemplo, es necesario evitar que la obra plástica quede apresada en las redes del discurso, considerando que siempre hay ras-

gos que se resisten a ser nombrados. Significa que existen aspectos de la obra que pueden no estar relacionados con ningún discurso narrativo o de otro tipo, dando paso a una forma de análisis que se dirige menos al problema de la representación que al de la propia naturaleza de la obra en cuestión.

Cuando nos acercamos a *Mamá Kalunga*, la imagen nos proporciona un lenguaje que se apoya en referencias de la realidad: estos son los iconos bélicos fácilmente reconocibles (tres aviones y el portaaviones), los cuales sintetizan una parte del proceso conceptual con el que el artista da sentido a su poética, más la imagen antropomorfa de *Mamá Kalunga* y su postura gestual que completan su intencionalidad temática. Estos elementos están colocados de manera simbólica en la escena; sólo necesitan que el espectador comparta estos saberes culturales. En esta imagen —si dejamos a un lado el mensaje lingüístico en busca de la "imagen pura"—, podemos apreciar una serie de signos discontinuos, no lineales, que nos conjugan una representación que mezcla valores encontrados.

La forma triangular de la base donde se halla la alfombra rememora, en la tradición de Palo Monte, el fuego que al encender la pólvora (fula), hace vibrar el espíritu que vive en *la prenda* o *nganga* (representación simbólica del poder religioso en la creencia). Llama la atención el hecho que sobre la media Luna de la cabeza haya líneas vibrantes, sinuosas.

La línea cruzada que puede establecerse entre brazo izquierdo y pierna derecha (y su complemento en las otras dos extremidades) habla de la dualidad entre lo físico y lo mental. Los aviones se hallan al interior de este fluido (figura 10). Esta estrategia de representación, que desde el punto de vista estructural se describe, es un rasgo que se reitera a lo largo de otras instalaciones del propio artista.

Las metáforas subyacentes en la obra responden a una tendencia global del concepto ideoestético de Bedia, en el cual se articulan ejes nocionales que favorecen los grandes relatos asociados al mito. Acerca del registro de esta característica, señala en un ejercicio de crítica especializada Claudia Laudanno: "[...] es frecuente ver en sus obras [de José Bedia] el interjuego dialógico que entabla entre el ayer y el hoy, entre la

memoria y el presente, por medio de un círculo erótico y tanático, remitiendo sin cesar a una suerte de eterno retorno, del mismo modo que el funcionamiento de la estructura mítica”.²²

Para interpretar a *Mamá Kalunga*, basta con un saber en cierto modo implantado en una cultura bastante amplia en calidad de convenciones, referido a la acción sexuada —explícita en la representación—, más los elementos bélicos que corresponden a una tradición de guerra de acuerdo con los iconos que caracterizan a las grandes potencias bélicas del mundo actual. Pero hay también otros elementos que nos remiten a “la africanidad”, y son las partes que constituyen la alfombra, que usando cierto control icónico nos refiere a una cultura específica, aun cuando éste no sea un signo diáfano a primera vista; dicho control está implicado en una mirada más profunda de la imagen que no se corresponde con el conocimiento extenso de todos los receptores. Esto mismo sucede con la representación antropomorfa de *Mamá Kalunga*. El mensaje se puede entender como cierta lectura de la imagen que podemos llamar simbólica. Cuando esto sucede se integran en el mensaje los aspectos perceptivos y culturales. Llamaremos denotada a la imagen literal y connotada a la imagen simbólica.

Kalunga representa el mar, y sobre esta misma línea horizontal está la tierra (*ntoto*); la imagen de la deidad se halla en la intersección del mar y la tierra. En lo alto, donde se coloca la cabeza de la figura antropomorfa que representa a la deidad, se halla el cielo (*nsulo*), espacio celestial en que habitan los dioses, *npungus* y espíritus, quienes en vida fueron seres humanos. En la parte inferior de la tierra se halla *kumangongo*, el interior de la tierra, el país de los muertos. La entrada al área sexuada de *Mamá Kalunga* puede estar así marcando el destino del portaaviones, hacia el mundo de los muertos.

La representación de la cabeza que expele su aliento hace pensar en el primer *nkisi*, que según la tradición fue hecho en el agua, origen de todos los seres vivientes, el cual inauguró la línea de *Nkosi*, el destructor. El

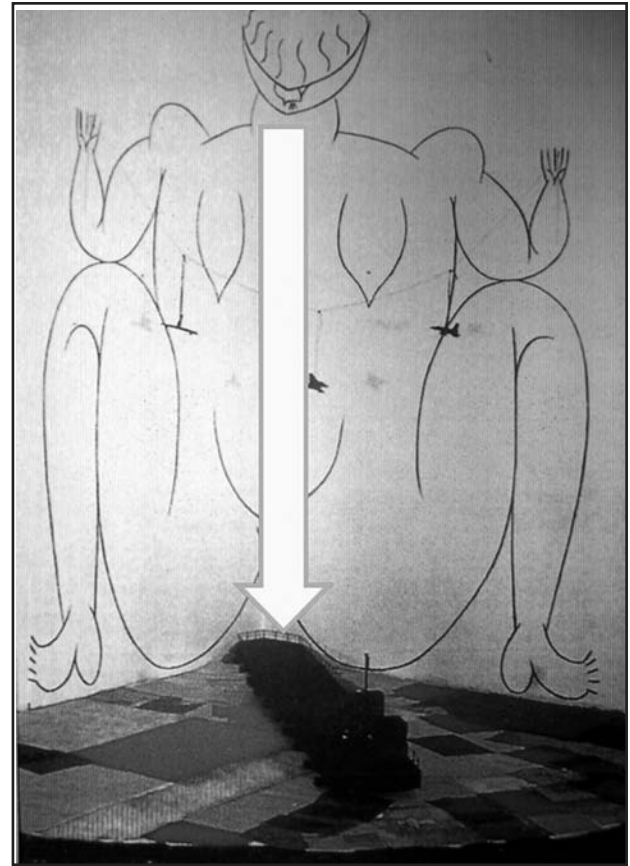


Figura 11. La aventura hermética: texto e imagen. Toda imagen es polisémica e implica, subyacente a sus significados, una cadena flotante de otros significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. Se agrega la observación de que el texto-título conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, con lo cual le obliga a evitar unos y a recibir otros. El contradiscurso narrativo más significativo se establece entre la cabeza de *Mamá Kalunga* y el portaaviones.

nkisi es un objeto habitado, en este caso la Luna, dotado de un poder sobrehumano. Los *nkisi* expelen su aliento, pero este no es igual que el de las personas: escuchan al *nganga*, y hacen lo que éste les ordena; simbólicamente en la obra en estudio puede quedar simbolizado como la respuesta de lucha de la cultura conga. Su carácter plural consiste en que del *nkisi* representado pueden “nacer” tantos otros como estime su *nganga*. El *nkisi* unifica los espíritus ancestrales con el poder de la naturaleza. Es la más eficaz de las armas en una guerra, de acuerdo con la creencia (figura 11).

De este modo, considerando las posibilidades del método semiótico, el icono opera desde la conexión física con el objeto, en tanto el índice favorece la relación de contigüidad a partir de la ubicación y conexión de estos elementos en el espacio, como ya se ha expues-

²² Véase Claudia Laudanno, “José Bedia, Galería Thomas Cohn”, en revista *ArtNexus*, núm. 56, abril-junio de 2005, p. 47.



to, y la instalación en su totalidad se configura como símbolo de alto poder comunicativo.

La aventura hermética

La aventura hermética ha de interpretarse como su deriva. Se trata de la plenitud del significado y no de su ausencia. La semiosis es virtualmente ilimitada, pero nuestras finalidades cognitivas organizan, encuadran y reducen esta serie indeterminada e infinita de posibilidades. En el curso de nuestro proceso semiótico nos interesa sólo lo que es relevante en función de un determinado universo de discurso. El título *Qué te han hecho Mamá Kalunga* tiene una función de anclaje, elucidatoria, y ayuda en alguna medida a reducir la polisemia del lenguaje visual. Esta elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos. El texto se comporta como el derecho a la mirada del creador (y por lo tanto de la sociedad) sobre la imagen y contribuye a orientar el sentido. Esta función de anclaje del texto detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de la imagen. El texto se convierte en un valor de orientación sobre el cual recae la aparición del valor moral e ideológico de la imagen.

Finalmente lengua e imagen se articulan. La combinación de palabras emitidas y de imágenes recibidas conforman “la sorpresa” del sentido. El terreno común de los significados de connotación es el de la ideología, que sólo puede ser una y la misma, dadas una sociedad y una historia, sean cuales sean los significados de connotación a que se recurra.

[...] en Bedia la muerte, el pasado, la historia, están en una relación dialéctica continua con el presente, al con- jugar y proyectar a través de su obra las tradiciones culturales y religiosas originarias de África y de América en el mundo actual. Otro factor importante entra en juego aquí: lo primitivo. Bedia se ha reapropiado de nociones de lo primitivo convirtiéndolo en una condición contemporánea y concreta del mundo real, haciendo de él una forma de subversión. Lo primitivo y lo civilizado coexisten orgánicamente en el presente, y las llamadas culturas primitivas, como algunas africanas e indígenas americanas, son tan contemporáneas y vivas como las

urbanas occidentales. De allí que en su obra siempre está presente una cierta dicotomía entre lo natural y lo urbano, lo mitológico y lo real.²³

Como se observa, la aventura hermética la define la propia poética del artista y su ideología textual al darle a los signos una función connotativa, en la dimensión de relacionar el mensaje con el receptor desde la intencionalidad del artista para provocar un efecto, lo cual se enriquece en el proceso de interpretación.

Las reglas de correlación

Elemento figurado (invariante)

El primer aspecto a valorar es el relativo a la retórica plástica, y en este sentido es necesario ubicar la norma, con relación a la cual se puede ubicar la desviación que representa la figura. A nivel iconográfico, destaca el tratamiento de la cabeza de *Mamá Kalunga* en forma de medialuna ascendente, que contiene un perfil humano y cuenta en la parte superior con elementos curvilíneos en forma de “S”, típicos de la representación de la luna en los marcos de la creencia. Los elementos descritos son de naturaleza sintagmática con respecto a un enunciado plástico, que nos permite clasificar la representación dentro del paradigma “desnudo femenino”, la cual está definida por los elementos redundantes del mensaje visual que hacen posible esta clasificación.

El contenido del enunciado plástico queda establecido por los elementos que rodean la imagen, lo que nos lleva a observar estrategias redundantes:

1. Aviones en número de tres (altura media de la figura), y portaaviones (abajo).
2. Listones de formas rectangulares (abajo), tamaños varios y gama cromática estable para el piso.
3. La forma y colocación de la imagen de *Mamá Kalunga* nos permite afirmar un rasgo de línea media y simetría.²⁴

Las caracterizaciones plásticas antes mencionadas —incluyendo su lugar en el espacio— constituyen el

²³ Véase Cecilia Fajardo, “José Bedia. Crónicas americanas”, en revista *ArtNexus*, núm. 25, octubre-diciembre de 1997, p. 26.

²⁴ Evidentemente podrían establecerse otras regularidades; nos limitamos a las más sencillas.

enunciado plástico. Su singularidad consiste en que no responden a un orden lineal (como sucede en el enunciado lingüístico), sino espacial. Por ello no puede ubicarse un factor cronológico para su lectura que ubica un antes y un después.

Redundancia en el contexto pragmático

Existe un caso de redundancia débil que se refiere a la cabeza de *Mamá Kalunga*, lo cual implica una máxima imprevisibilidad (para que en ella la norma de la cabeza como representación sea identificada). Le sigue la pluralidad de ciertos sintagmas, a saber:

1. La regularidad por alineación que se aprecia en la estrategia de colocación de los aviones y el portaaviones, así como en el tratamiento del piso.
2. La regularidad dimensional, que se hace explícita en la totalidad de la instalación a partir del tránsito de lo tridimensional a lo bidimensional (o viceversa).
3. La regularidad por alternancia, que puede apreciarse en el tratamiento de la alfombra, considerando una estrategia basada en el principio de la no correspondencia.

El efecto primero que provoca la obra lleva a que se desencadene la lectura retórica del mensaje en que se inserta (lo que en lingüística se ha dado en llamar “poeticidad”). Se trata del autotelismo que comparte el mensaje plástico con el mensaje lingüístico, que nos lleva a concebir el mensaje plástico como retórico. De este modo, la metáfora plástica se convierte en el contenido general de la poética. Así, la representación del ataque a *Mamá Kalunga* se ve apoyada con el emplazamiento del título *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, como interpelación a lo representado, manifestando una intención ética, un juicio crítico.

La metáfora y la intención del autor²⁵

La pieza en estudio *Qué te han hecho Mamá Kalunga* es posible interpretarla desde una perspectiva meta-

²⁵ Para este análisis partimos de la interrogante: ¿existe un grado cero, y por lo tanto es posible trazar una diferencia neta entre significado literal y figurativo?; sobre la que no todos estarían de acuerdo en responder afirmativamente (para los debates más recientes véase Marcelo Dascal, *Leibniz, Language, Signs, and*

fórica.²⁶ En calidad de metáfora creativa nace de un *shock* perceptivo; es la penetración de la imagen sexuada por el portaaviones. Su sentido es de corte intelectual y en consecuencia su representación nos induce a preguntarnos ¿por qué el autor la ha elegido? Y nos lleva a hacer consideraciones en torno a la intención del emisor.

Es indudable que Bedia con esta selección da pie a una lectura metafórica que vincula la acción bélica al ataque realizado a una cultura, representada por la recreación antropomórfica de una deidad africana: *Mamá Kalunga*. La relación de estos elementos da lugar a una lectura metafórica que nace de la interacción entre un intérprete y un texto metafórico que incluye cambios en el significado de un recurso comunicativo (imagen, texto), al atribuirle el significado de otro, con base en posibles semejanzas. En este sentido, podemos señalar:

1. Al contexto biográfico del artista, quien se halló vinculado con la guerra de Angola en la que participó como soldado cubano. Este aspecto de carácter informativo puede considerarse como una interpretación posible.
2. A la situación sociocultural cubana, que para Bedia cobra relevancia como investigador y practicante de la tradición afrocubana del Palo Monte, y la recepción que los espacios oficiales cubanos hacían de su creencia.²⁷

Thought: A Collection of Essays, Ámsterdam/Philadelphía, J. Benjamins, 1987). Otros sostienen que siempre es posible adoptar una noción estadística de significado literal como un grado cero relativo a los contextos (Paul Ricouer, *La métaphore vive*, París, Seuil, 1975), contruidos artificialmente si es necesario (Groupe µ, *Rhetorique générale*, París, Larousse, 1970). Véase Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, México, Lumen, 1992, p. 161.

²⁶ Beardsley (1958), Hesse (1966), Levin (1977), Searle (1980) y otros se basan en la presunción de que se puede identificar un significado literal cuando sugieren que para interpretar metafóricamente un enunciado el destinatario debe reconocer su absurdidad; véase Umberto Eco, *op. cit.*

²⁷ Nos valemos de la alusión que sobre el particular hace Gerardo Mosquera de la iniciación religiosa de Bedia, iniciada en el Palo Monte en 1984, fecha que se ha venido señalando, no obstante que el artista ha dicho recientemente que fue en 1983. Como la hostilidad oficial hacia la religión lo forzaba a mantener oculta su fe en aquellos tiempos, resulta difícil precisarla hoy con objetividad. Una serie de dibujos iniciales, donde prácticamente ilustra su “rayamiento de palo”, ha sido fechada en 1984. Véase Gerardo Mosquera, “Arte y religión en Elso”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, ed. de Rachel Weiss, México, UNAM, 2000, p. 77.

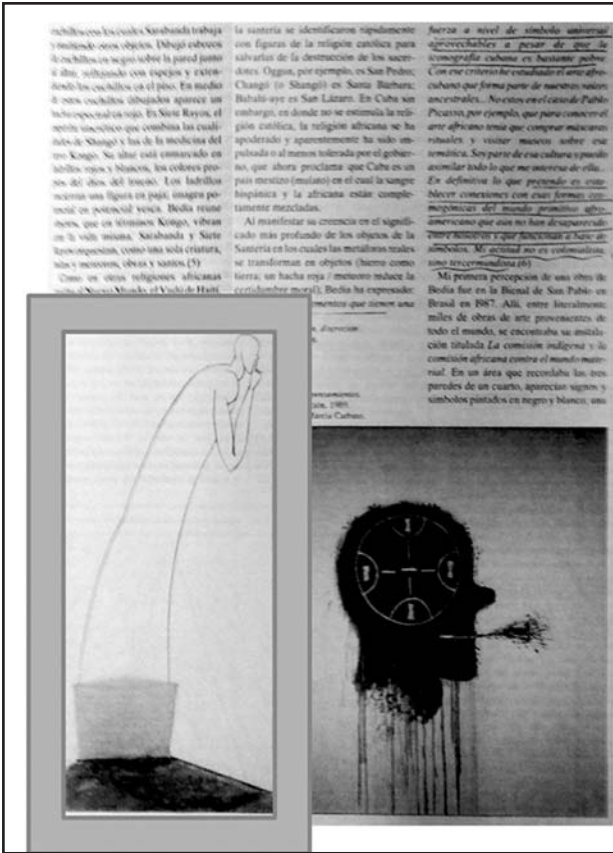


Figura 12. Intertextualidad. Los esfuerzos de Bedia, junto con otros, por abordar en la década de 1980 el tema afrocubano, lo llevó a padecer tensiones para su reconocimiento y aprobación oficial. La III Bial de La Habana fue un espacio donde la relación arte-institución definía sus reajustes. José Bedia, *Discreción, discreción*, Instalación, III Bial de La Habana, 1989. Foto: León Birbragher, revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

3. A su postura humanista de proyección latinoamericana, que resulta convergente con las preocupaciones de intelectuales y artistas —tanto en Cuba, como en el resto de los países de la región— en torno a la memoria histórica, en una etapa próxima al V Centenario, con lo cual su obra se proyecta en favor de un discurso de desafío histórico-cultural, frente a la dominación de Occidente.

Estos tres aspectos sustentan los niveles a considerar desde la semiótica (informativo, argumentativo y de seducción) para la efectividad del mensaje en secuencia que contiene la propia obra. Sin embargo, son referencias que a la vez escapan al ámbito propiamente semiótico, por lo que encontramos pertinente integrar otros enfoques metodológicos derivados de la historia socio-cultural o la iconología, desde los cuales se pueda abarcar el contexto personal y colectivo del artista.

Cuando se analiza la obra objeto de estudio debe aceptarse una transversalidad cultural que consiste en la “ambigüedad” con que los artistas cubanos en la Isla (incluido Bedia en estas fechas: 1989) se ven obligados a asumir el límite de la expresión al abordar temas críticos, a los cuales no se les permite sobrepasar los tabúes impuestos desde la política cultural cubana, que parten del axioma, pronunciado por Fidel Castro en “Palabras a los intelectuales”, de 1961: “Con la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho.” Por ello, más allá de la intencionalidad del autor, la obra fue resalta-da principalmente por su ecumenismo, al representar el discurso de los “vencidos”, de los países oprimidos por Occidente.

Si consideramos algunas de las piezas secundarias que acompañan la exposición realizada en 1989, en la III Bial de La Habana, podrá entenderse que existe esta posibilidad interpretativa. La pieza titulada “Discreción, discreción” (figura 12) así lo hace pensar.²⁸

El carácter de las instalaciones ya referidas —*Juguete para niño angolano* y *Malos pensamientos*— llevan a conectar la representación de la instalación *Qué te han hecho Mamá Kalunga* dentro de un panorama metafórico y abarcador del problema angolano, como una realidad compleja que es abordada de forma temática por el autor, con una marcada intención discursiva. También debemos incluir la cosmovisión religiosa como un fuerte acento para la construcción de la metáfora en la obra. Se observan en otras piezas de Bedia, en esta misma exposición, la reiteración de la temática de carácter sobrenatural (figura 13).

Son estas las posibles enciclopedias que generan competencias, las cuales abren las oportunidades para dar sentido a la metáfora, en una representación como la estudiada, la cual abiertamente guarda intenciones connotativas y donde las funciones (referencial, emotiva, poética y fáctica) de los componentes sígnicos ya analizados en los capítulos previos, conducen a definir el sentido.

Contextualidad e intertextualidad

El tema implica establecer primero la noción de con-

²⁸ Véase Leslie Judd Alhander, “José Bedia. Maestro de cuchillos y meteoros”, en revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

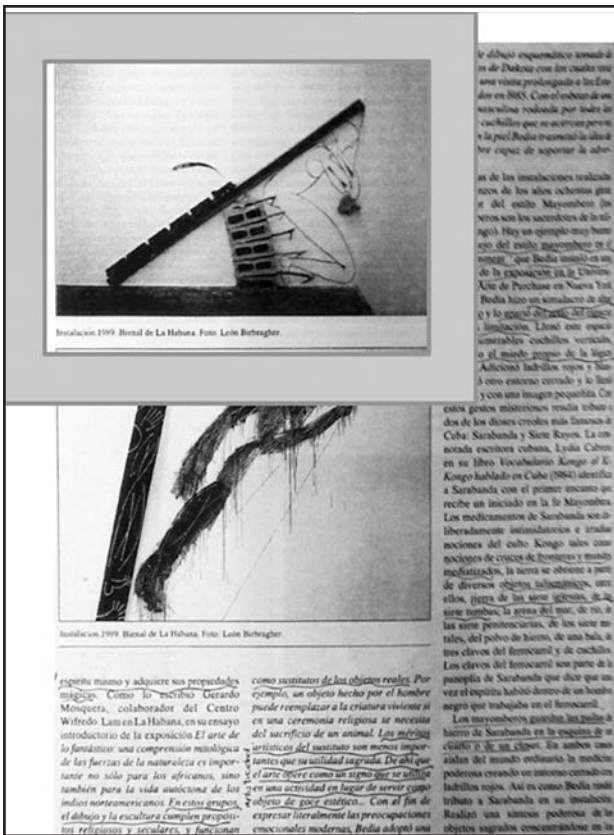


Figura 13. Intertextualidad. Esta instalación también cohabitó el espacio que ocupara *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, como ella expresa la necesaria tensión entre el hombre y los poderes naturales, que son interpretados desde una cosmovisión animista, José Bedia, Instalación, III Bial de La Habana, 1989. Foto: León Birbragher, revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

texto, para ello comenzaremos por ubicar a José Bedia en el contexto de la historia del arte occidental, y a su vez de la especial experiencia cubana, mostrando su importancia en el contexto de América Latina. En este sentido, la crítica de arte destaca su condición *sui generis* al referirse al tema del “primitivismo”.

Desde los años sesenta, numerosos artistas europeos y estadounidenses han practicado lo que Luis Camnitzer llama “primitivismo informado”.²⁹ Si el modernismo se apropiaba imágenes y otros elementos de las culturas tribales con total desconocimiento de sus significados, funciones y trasfondo, estos artistas [se refiere al grupo al cual pertenece Bedia] sí los conocen merced a lecturas de antropología o a haber vivido algún tiempo en estas sociedades

²⁹ Luis Camnitzer, “Arte primitivo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, s.f., mecanoscrito.

Ellos llegan así a reinterpretar de forma no literal algunos aspectos de prácticas y concepciones “primitivas”. Pero se trata de la incorporación de fuentes externas para ejercicios particulares del arte de vanguardia occidental. Una orientación básica de su trabajo es salirse de la cultura propia en pos de otros paradigmas, por caminos que no dejan de resultar exóticos. Los cubanos, en cambio, actúan en el campo de una *Weltenschaung* familiar. Lo hacen para meterse más en su cultura trabajando con elementos de su propio imaginario e incluso de su contemporaneidad. Su *primitivismo* no conlleva ruptura, no constituye una operación intelectual desde fuera. Dentro de esta perspectiva, se trata más bien de una estrategia para construir su identidad en la dinámica contemporánea.³⁰

La noción de intertextualidad, por su parte, se convierte en un aspecto imprescindible para evaluar la obra de Bedia, ya que de ordinario define un conjunto de capacidades presumidas en el lector, y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que supone historias condensadas, ya producidas en alguna cultura por parte de algún texto que le precede.³¹ “No hay texto que no sea intertexto.”³² El intertexto de una obra es el retículo de llamadas a textos o a grupo de textos precedentes (figura 14), construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales.³³

³⁰ Se alude a artistas como los tratados por Lucy R. Lippard (*Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983) y Kirk Varnedoe (“Contemporary explorations”, en *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of de Tribal and the Modern*, comp. de Williams Rubin, Nueva York, Museum of Modern Art, 1985, vol. II, pp. 660-685). Véase *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, op. cit., p. 87.

³¹ Los diversos ámbitos están representados abreviadamente por Julia Kristeva, Mijail Bajtin y G. Genette. Sobre este problema Greimas sostiene una posición completamente especial, al preferir el análisis de los discursos sociales y no la búsqueda de la intertextualidad a nivel de determinados textos-ocurrencia; véase A. J. Greimas, J. Cortés, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979 (“Intertextualidad”).

³² Véase Charles Grivel, “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selecc. y trad. de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, p. 66.

³³ Véase Omar Calabrese, “La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein”, en Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 2001, p. 32.

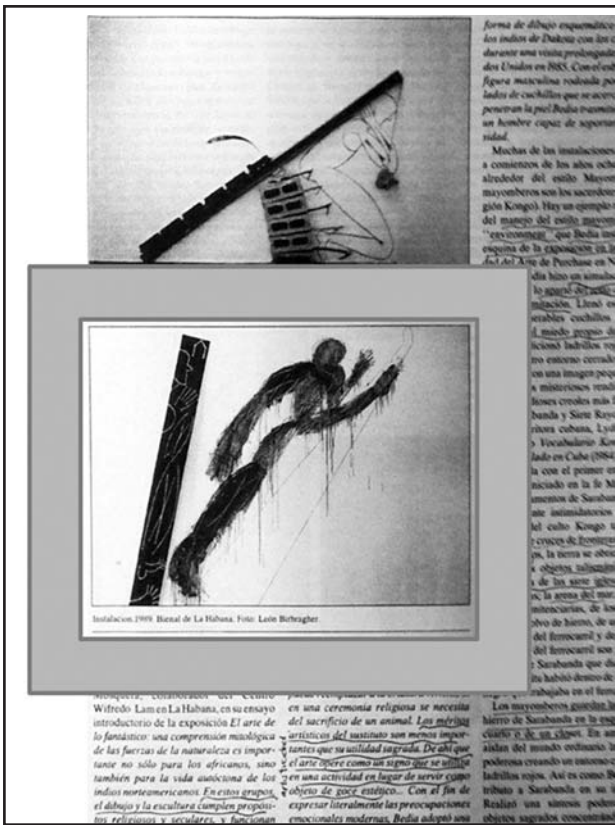


Figura 14. Intertextualidad. El tema de los poderes ancestrales como base de la energía que organiza el orden cósmico y emplaça la acción humana, es tratada en otra de las piezas que cohabitó el espacio reservado a Bedia en la III Bialal de La Habana de 1989. El tratamiento temático guarda puntos comunes con la cabeza de *Mamá Kalunga*, en la cual se alude el tema. José Bedia, Instalación, 1989, III Bialal de La Habana. 1989. Foto: León Birbragher, en revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

La intertextualidad es, entonces, el “cruce en un texto, de enunciados tomados de otros textos”, es la “transposición [...] de enunciados anteriores o sincrónicos”. El trabajo intertextual es “extracción” y “transformación”, genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética, que Kristeva denomina, siguiendo a Bajtín-1963, “dialogismo” y “polifonía”.³⁴

La obra de Bedia sólo puede ser entendida con una mirada transversal que sea capaz de apreciar la condición intertextual de su discurso artístico. En este sentido, la doble condición del autor, como artista y

³⁴ Véase Marc Angenot, “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., p. 39.

practicante del Palo Monte, convierte tanto a su discurso plástico como a su práctica creativa —basada en muchas de sus obras—, en intertextos siempre activos en su poética. En tal sentido, coincidimos en que su obra “constituye una vasta interpretación simbólica del mundo como tejido ecuménico y contradictorio, desde paradigmas afro e indoamericanos, conjurando una pluralidad de discursos y métodos”.³⁵

La conceptualización de la intertextualidad dada por el narratólogo Gérard Genette,³⁶ nos ayuda a entender el valor de las relaciones de copresencia temática y nocional que pueden establecerse entre la obra en estudio y otras piezas. Este juego de dependencias mutuas que caracterizan su poética e iconografía es una característica que de forma regular está presente a lo largo de toda su producción artística.

La obra de Bedia se comporta como filtro de una visión transculturadora, que ha sido capaz de afirmar-se desde los ejes de una realidad cultural —la afro-cubana— como fuente originaria para la reflexión.

La jerarquía del pensamiento mágico-religioso a la hora de reformular nuestra identidad ha estado avalada históricamente por la relevancia del sincretismo mitológico en la catálisis de la nacionalidad cubana; con todas sus coartadas para instrumentar mecanismos de represión o de compensación a las insuficiencias de una realidad colonial y subdesarrollada. De ahí que la obra de José Bedia difícilmente pueda ser apreciada como un exotismo post-moderno, ya que las bases prácticas y mentales de su ejercicio, en el contexto cubano, son cotidianas.³⁷

Legitimado en la palestra internacional como uno de los grandes creadores del hacer artístico latinoamericano, José Bedia goza de un gran prestigio dentro de

³⁵ Véase Gerardo Mosquera, “Arte y religión en Elso”, op. cit., p. 84.

³⁶ Gerard Genette lo define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y la mayoría de las veces por la presencia efectiva de un texto en otro”; véase Gerard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., p. 53.

³⁷ Orlando Sánchez, “José Bedia”, en <http://www.lablau.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam04a.htm> [consultado el 22 de diciembre de 2007].



Figura 15. La obra de José Bedia constituye una de las trayectorias más sólidas y poderosas de toda la pintura posrevolucionaria cubana. Una obra que, a pesar de afincarse en un imaginario sociocultural estrechamente vinculado al margen geopolítico descrito por el mapa de la isla, ha sabido superar el desgarramiento espacio-temporal que significa el exilio y conservar, por encima de estas circunstancias, su frescura poética, consiguiendo incluso revitalizar su expresión; Dennys Matos Leyva, "José Bedia: ¿una espiritualidad racional?", en *Revista Hispano-Cubana*, núm. 19, primavera-verano de 2004.

la vertiente neoconceptual del arte de los últimos 30 años en la cultura de las Américas, logrando ser referente obligado en las grandes citas museográficas dedicadas a los temas etnoculturales, que por su propia naturaleza se expresan como campos intertextuales.

Los principales problemas que abarca el artista, pueden ser sintetizados del siguiente modo.

El tratamiento crítico-antropológico de los estudios de las culturas ancestrales, sean éstas de origen africano [ki-kongo o yoruba], amerindio [de los nativos americanos: sioux, yaquí, cherokee o pueblo], o de pueblos autóctonos latinoamericanos, australianos o de

Oceanía; como soporte discursivo de su obrar, son abordados por Bedia mediante una relectura dignificadora de sus saberes, en divergencia contra la avasallante impronta civilizatoria de Occidente. Son universos intertextuales que han dado gran relevancia a su producción artística (figura 15).

Como comenta la doctora Olga María Rodríguez Bolufé, en su estudio *Ojos que ven, corazón que siente*, Bedia ha sabido colocarse como representante del arte latinoamericano desde una postura participante con respecto a la realidad que representa.

En cada exposición significativa de arte latinoamericano contemporáneo su nombre aparece incluido, pues esa obra generada a partir de un proceso cognoscitivo donde el artista pasó a integrarse como sujeto-objeto de la creación artística, ha trascendido por su calidad plástica, por su valor comunicacional y por la innovación incesante de sus auténticas propuestas conceptuales en tanto portador de valores de identidad para Latinoamérica.³⁸

En el plano expresivo, sus instalaciones manejan modelos cercanos a los altares religiosos, integrando aspectos de una estética que como discurso plástico resulta novedoso, al incluir registros iconográficos que manejan una tensión inclusiva de lo artístico y lo religioso, con lo cual genera un campo de teatralidad participante en la que cohabitan el artista creador y los receptores de la obra. Es ésta otra manifestación de la intertextualidad bajo los ejes que integran arte, religión y epistemología occidental y no occidental.

La capacidad ilustrativa —aun cuando su usos gráficos son evidentemente antimiméticos, y de cierta filiación primitivista o neolítica— de transmitir cosmovisiones mágico-religiosas involucra realidades contemporáneas y tensiones de la reflexión hombre-mundo.³⁹ Su alcance fue reseñado en 1993 por Cuau-

³⁸ Olga María Rodríguez Bolufé, *Ojos que ven, corazón que siente: arte cubano en México, 1985-1996*, México, UIA, 2007, p. 151.

³⁹ Para construir este análisis me basé en el catálogo *Estremecimientos*, que como proyecto museográfico comisariado por Omar-Pascual Castillo, es la primera muestra de corte retrospectivo o antológico de la obra de José Bedia en España y Europa; en esta ocasión gracias a la coproducción gestora del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, el Centro de Arte Con-

htémoc Medina, cuando en un estudio crítico define: “En lugar de la denuncia y la lamentación, Bedia ha impulsado una respuesta temática: la noción de que para los pueblos de América existe la posibilidad de una revancha que haga resurgir la dignidad vital cancelada por la opresión de Occidente.”⁴⁰ Por ello puede decirse que en la obra de Bedia, su poética termina cerrando un círculo inclusivo donde los contextos socioculturales que abarca el artista derivan en intertextos que dan sentido a su producción.

Conclusiones

La importancia de este estudio consiste en que ubica la obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga* como expresión de los cambios habidos en el arte contemporáneo durante el apogeo de la relación globalización–descenramiento, una vez que el comportamiento semiótico del discurso artístico se logra verificar como respuesta de crecimiento axiológico del arte latinoamericano y en especial de la zona cultural del Caribe.

La obra objeto de este estudio destaca dentro de los esfuerzos sostenidos por parte de los artistas e intelectuales de América Latina y el Tercer Mundo, para ser una región sociocultural, repensada desde su singularidad. Es así que emergen nuevas poéticas, dando a conocer la existencia de producciones plásticas hasta entonces depreciadas por la modernidad. Esta instalación emerge como expresión regional que excede los registros conceptuales e incluso artísticos, a la manera occidental. No puede desconocerse el modo en que se localiza, como parte de una voluntad internacional (occidental) por valorizar un discurso regional.

La obra de Bedia, en el marco de la plástica cubana de la década de 1980, fue capaz de hacer “crecer” el tema de la identidad, hasta entonces enfocado hacia las formulaciones “sincréticas”, mediante una especie de síntesis entre lo popular, lo local y lo culto. Esto la destaca de la axiología social dominante en la compren-

temporáneo de Salamanca, y el Instituto de América/Centro Damián Bayón de Santa Fe, Granada, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/03/1636.asp> [consultado el 13 de noviembre de 2007].

⁴⁰ Cuauhtémoc Medina, “Exilio en la calle República de Cuba”, en revista *Poliéster*, núm. 4, México, invierno de 1993, p. 35b.

sión y asegura su importancia en el proceso de revisión del pensamiento y las prácticas culturales de este tema en el contexto de América Latina.

La importancia que cobra su poética plástica hacia el interior de la cultura cubana consiste en que —junto con otros autores de la época— favorece que los espejismos por los cuales había transitado el tema de la identidad se desvanecieran frente a la búsqueda de una relación del hombre con el mito y la creencia. Leída en el contexto cubano, expresa una postura que se incorpora a los esfuerzos de representación y legitimación de la alteridad afrocubana, hasta entonces sometida a una operatoria de exclusión por parte del “deber ser”, del modelo socialista. En este sentido se pudo verificar la restitución que alcanza el valor de lo mítico como dispositivo político-estético.

Qué te han hecho Mamá Kalunga expresa la intersección de categorías geohistóricas y geoculturales que explican el intertexto de una cultura (la afro-cubana-latinoamericana), desde el enclave de circunstancias sociales y políticas que le dan origen, que la transculturación y la redefinen. Por ello no se puede desconocer la perspectiva anticolonialista de los trabajos de José Bedia, asumiendo críticamente los efectos de los cambios históricos en la configuración de la identidad, tanto social como individual.

En el plano discursivo, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* es el nacimiento de una revisión del modelo de “resistencia” cultural. Representa, desde el arte, reconocerla como parte de un proceso relegitimador de la identidad africana, afrocubana y latinoamericana, que permite dar personalidad a su autor como voz cultural emergente en la década de 1980.

Durante los años ochenta del pasado siglo XX maduró una inusual expectativa para la cultura intelectual y artística en la isla de Cuba. Se puede considerar como una etapa caracterizada por una eclosión respecto al interés por el tema religioso en general y afrorreligioso en particular. Con independencia del notable enriquecimiento con que hoy cuentan los estudios de la cultura afrocubana, este sigue siendo un tema lleno de urgencias, porque vertebró la necesidad de articular política, cultura e historia en una realidad poscolonial. En este sentido, hay que valorar la contribución de



Bedia mediante una obra que de manera sostenida enfrenta el tema afrocubano y de la identidad nacional. El autor debe ser ubicado en el panorama de una generación de artistas plásticos cubanos que se proyectaron desde una estrategia simbólica basada en nuevos modelos estético-artísticos y temáticos, que en algún momento buscaron una legitimación dentro del socialismo. Y esto es también importante como perfil ideológico-cultural de la etapa, ya que es a mi juicio el camino para explicar cómo se manifestó medularmente su fidelidad identitaria. Por ello, dentro del plano ético su trabajo creativo también necesita ser destacado, porque explica las razones que van más allá del éxito artístico, cultural y comercial, al tiempo que hacen de una generación una leyenda, y de una obra un testimonio, con fuerza para la crítica social.

La presente investigación demuestra la condición autotética de la obra en estudio, la cual aun cuando se conecta a con un discurso ideopolítico y cultural, no pierde de vista las especificidades del discurso del arte. *Mamá Kalunga* logra emplazarnos desde sus resortes estético-artísticos, convirtiéndose en un ejemplo que evidencia cómo en el discurso del arte aparece un nuevo modelo creativo, que no desconoce su condición de otredad frente a un mundo globalizado, al afirmar las diferencias con las que realiza un aporte genuino a la cultura internacional, latinoamericana y cubana.

En *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, el acento se coloca en su diálogo con los conflictos regionales. Al ubicar la poética del artista, prestamos atención a su experiencia biográfica, a sus específicas prácticas creativas (investigaciones antropológicas-nómadas y práctica artístico-religiosa, a la cual denominamos como postura “liminar” asociada al proceso creativo), así como a su proyección humanista dentro del discurso del arte de Latinoamérica y del Tercer Mundo.

La relación entre estética y política es un tema que subyace en el estudio de la instalación. La política se explica a través del modo en que el autor reconfigura la comprensión de lo sensible. La poética se convierte entonces en política. Consiste en el modo en que el autor introduce, en su producción artística, sujetos y objetos nuevos, haciendo visible algo que no lo era, en

dar la palabra a un discurso de la alteridad, el discurso de lo indoamericano, lo africano, lo afroamericano y lo afrocubano. Expresa un disenso frente a Occidente, creando una estética original a través del tema abordado. La obra se estructura asimismo sobre los presupuestos de un “arte relacional”, que implica una distribución nueva del espacio material y simbólico.

Si tiene algún sentido hablar de una hermenéutica de lo sagrado, esto se debe a que la instalación y su título pueden interpretarse como unos textos itinerantes, que refieren un hecho existencial: el ataque a una cultura, como un movimiento que expresa el tránsito recíproco entre cautiverio y liberación. Se expresa un doble sentido, que apunta a descifrar un problema existencial, ligado al acontecimiento real, el cual en su literalidad se coloca en un mundo histórico observable, que no puede explicarse únicamente desde lo ontológico sino en la activación de una estrategia de reconfiguración con el mito.

La presente investigación involucra la obra en estudio con la historia del arte y la semiótica, demostrando mediante el despliegue de estos dos saberes que es posible considerar un estudio particular como base para proyectar una mirada sobre la poética del artista, las obras de otros autores que le son cercanas al compartir intereses generacionales y una tradición cultural —la afrocubana— que resulta, por su propia condición, una mirada crítica en el diálogo entre tradición y contemporaneidad.

Otro de los resultados de este trabajo consiste en hacer crecer la investigación con reflexiones específicas en el plano metodológico que trascienden la obra en estudio, ya que consolidan una mirada interpretativa y crítica sobre aspectos recurrentes en la obra del autor y al interior de la creencia del Palo Monte, así como contribuyó en el plano semiótico a madurar el uso de los instrumentos teóricos con los cuales puede ser abordado dentro del arte contemporáneo, una obra compleja como la que estudiamos.

En la instalación objeto de análisis se aprecia un modo original de considerar el tema de la identidad, mediante la fabulación por parte del artista de una iconografía sacra. A la par, debe destacarse que, observada la obra desde la perspectiva del arte contemporáneo, se

asiste a un caso profundo de “novedad” para el año 1989. Su proyección hacia las problemáticas de indeterminación del arte y sus discursos, la inserta en la necesidad del “querer vivir” del artefacto artístico en la cultura, más allá del “querer asir” un paradigma con el cual identificarse.

La obra en estudio, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, representó una oportunidad y un reto para reflexionar en términos historiográficos, artísticos, estéticos y semióticos sobre un representante del arte cubano que no abandona su eje de poética. La visión semiológica por sí sola habría sido insuficiente, a pesar de las oportunidades interpretativas que a través de su ejercicio se favorecieron, por lo que fue necesario particularizar en el análisis estético-fenomenológico e incluir otras vertientes metodológicas de la historia sociocultural, la iconología y la hermenéutica para que el estudio resultara más integral y preciso. Las referencias contextuales para la interpretación de la obra seleccionada, se convirtieron en imprescindibles, contribuyendo a una comprensión más sistemática que permitió en gran medida rebasar las limitaciones del método semiótico.

Como en todo proceso de investigación, siempre quedan otras posibilidades por explorar, entre las cuales se encuentra el estudio a futuro de las relaciones entre el éxito comercial, la postura de la crítica y la legibilidad de significados en los contextos de recepción de la obra de José Bedia, aspectos que se procuraron integrar como parte del presente análisis de una obra particular, y que también la semiótica contempla, pero con menor intensidad. La recepción de obras que se proyectan como artefactos continúa siendo un reto para los estudiosos del arte contemporáneo. La presente investigación, en calidad de ejercicio interpretativo, constató la complejidad de estos procesos, para lo cual fue necesario detenernos en la función connotativa de los signos interactuantes.

José Bedia se mantiene en el compromiso de fortalecer su crecimiento con el arte cubano, con el arte continental e insular de América, con África, con el Tercer Mundo; su práctica creadora nos permite comprender que el arte occidental madura y crece en este diálogo, con un arte comprometido con modelos no occidentales de la cultura.

