

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcán entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszevicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de Joan M. Marín	11-17
“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entr. con Marina Tarkovskaya, por Tamara Djermanovic ...	19-22
UT PICTURA POESIS	23
Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía, Karolina Zygmunt	25-26
Poemas, Tadeusz Różewicz , traducción de Karolina Zygmunt	27-39
Fotografías de Laocoonte n. 3, Albert Mir	40

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA 41

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.) 43-46

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo** 49-58

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza** 61-74

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo** 75-89

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich** 90-100

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero** 101-120

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia** ... 121-134

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén** ... 135-150

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García** 151-160

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos** 163-175

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora** 176-192

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki** 193-205

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas** 206-219

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez** 220-227

RESEÑAS	229
La pregunta adecuada, Anacleto Ferrer	231-233
La salvación de lo bello, Javier Castellote Lillo	234-237
La furia de las imágenes, Lurdes Valls Crespo	238-241
El oído de Hegel, Francisco Vega Cornejo	242-245
Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura, Carmen Martínez Sáez	246-249
Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología, Matías G. Rodríguez	250-252
Cuerpos pensantes de una danza en sombra, Cintia Borges Carreras	253-257
Arte y vida: música y desgracia, Blanca Victoria de Lecea	258-261
Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno, Inmaculada Collado	262-264
La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad, Jesús Fernández Zamora	265-268
Significar la cosa, Víctor Meliá de Alba	269-272
Políticamente feo, Gemma Azorín Díaz	273-275
¿Para qué sirve la literatura?, Sebastián Gámez Millán	276-278
Fragmentos, Sebastián Gámez Millán	279-283
Dialogar sobre lo inefable, Juan Pablo Fernández-Cortés	284-286
Batteaux y las Bellas Artes, Román de la Calle	287-290
Simbolismo y Modernidad, Mauro Jiménez	291-293

Fotografías de portadillas de **Albert Mir**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografías de **Albert Mir**.



MOCOONTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
ARTÍCULOS



MANUALES DE ESPAÑA
CATEDRALES DE ESPAÑA
JANDINES DE ESPAÑA



1789
1914

1492
1788

E au XX^e Siècle 4^{me} Série

LA FOTOGRAFIA Y EL CALADO
EN LA ESCUELA
CONTEMPORANEA

Los CINCO
EN EL PARAMO
MISTERIOSO

CATEDRALES DE ESPAÑA
JANDINES DE ESPAÑA

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española

Ana Mendieta and Fray Ramón Pané: a link between contemporary art and Spanish colonial literature

Alejandro del Valle Cordero*

Resumen

El primitivismo en el arte de Ana Mendieta es un tema escasamente considerado a pesar de que encontramos en sus obras una especial atención a la *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, obra acabada en el año 1498 como encargo de Cristóbal Colón al fraile de origen catalán Ramón Pané. Esta única fuente directa que nos queda sobre los mitos y ceremonias de los taínos de las Antillas constituye un elemento de importante consideración para la artista que actualmente no ha sido suficientemente considerado. En este artículo analizaremos cómo se produjeron estas relaciones, qué consecuencias tienen en la reformulación del lenguaje artístico de Ana Mendieta, y cómo podemos entender actualmente algunas de sus obras a partir de esta reconsideración.

Palabras clave: crónicas de indias, taíno, primitivismo, Antropología, arte contemporáneo.

Abstract

Primitivism in the artwork of Ana Mendieta is a subject rarely considered although we find in her works a special attention to the *Relación acerca de las antigüedades de los Indios*, completed in 1498 and commissioned by Christopher Columbus to the Catalan friar Ramon Pané. This is the only direct source that remains on the myths and ceremonies of the Tainos of the Antilles, and it is an important element for Mendieta's considerations, which are insufficiently considered nowadays. This article explores how these relationships occurred, what the impacts on the reformulation of the artistic language of Ana Mendieta are, and how we can now understand some of her works from this review.

Key words: indian chronicles, taino, primitivism, Anthropology, contemporary art.

1. Algunos aspectos para reconsiderar el primitivismo en el arte

A lo largo del siglo XX observamos cómo una multiplicidad de artistas se ven influidos por la originalidad del fenómeno primitivista, siendo el arte primitivo un referente empleado para reelaborar los cánones estéticos tradicionales en nuestra cultura. Lo primitivo se introdujo en el arte occidental principalmente por su carácter transformador, siendo un reflejo de cómo la cultura occidental va transformando y construyendo lo que entendemos por primitivo en su relación con “el Otro”. No debemos olvidar que el primitivismo en el arte nacía precisamente de una necesidad de relación entre el yo civilizado y el deseo de negarlo o transformarlo.

* Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. alejandro.delvalle@upf.edu
 Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 15 de septiembre de 2016

Será en esta línea donde introduciremos a Ana Mendieta (Cuba, 1948-Estados Unidos, 1985). Una artista que llamaremos primitivista porque consideramos que sus obras acuden a un contexto de lo primitivo más amplio que el de artistas antecesores, entendiendo por primitivas a aquellas sociedades que incluso actualmente pertenecen a otros modelos culturales posibles¹. Aunque hemos de tener en cuenta que los artistas primitivistas no tienen porqué estar tan familiarizados con esta apreciación, pudiendo introducir como primitivismos elementos que proceden tanto de culturas primitivas, prehistóricas, e incluso, como será el caso de Mendieta, precolombinas. Esta anotación, tomada como un enriquecimiento del fenómeno más que como un error (que en cualquier caso ha de hacerse constar), viene a demostrarnos que nuestra cultura tiene una imagen en relación con “el Otro”, aportando motivos más que suficientes para reclamar un interés sobre el primitivismo y lo primitivo necesarios para comprender nuestro presente.

La historia del arte suele reconocer el primitivismo como un fenómeno generalmente centrado en los movimientos de las vanguardias². Si en un primer momento veíamos cómo los artistas se interesaron por el carácter formal del arte primitivo, posteriormente la preocupación se dirigía hacia el contexto original del objeto en sí, depositando sobre la Antropología un papel fundacional de especial relevancia. Esta disciplina científica será en nuestra hipótesis la posición desde la que construir un marco teórico congruente; la que nos ayude a constatar el primitivismo en Ana Mendieta. Pues entendemos que será a raíz de la Antropología (y no desde el arte primitivo en sí mismo) cuando los artistas como Mendieta comienzan a trabajar en sus especulaciones artísticas: al tomar conciencia de las sociedades primitivas (conociendo sus formas de pensamiento, sus creencias, sus costumbres o sus organizaciones sociales) se conforma un contexto de lo primitivo más amplio, variado y complejo.

Artistas contemporáneos, como José Bedia (Cuba, 1959) o Ana Mendieta, forman parte del contexto artístico de occidente proyectando en sus obras una imagen de identidad híbrida al reformular una herencia del lenguaje artístico precolombino, primitivo e incluso prehistórico, con el que se sentirían identificados culturalmente³. En sus obras reivindicarán nuevos valores estéticos o sociales (como el ecologismo, fomentando la integración social a través del feminismo y luchando contra el rechazo de etnias minoritarias). Aunque también construyen nuevas formas de observar y comprender a las sociedades primitivas y precolombinas al establecer en sus obras un lazo emocional con ese “Otro”. Denunciarían un rechazo racial sufrido por ellos mismos al pertenecer a países que, desde occidente, aún se ubican en la periferia. Este efecto etnocentrista que caracteriza a nuestra cultura pudo conducirlos hacia un auto reconocimiento de su identidad, realizando obras dentro de los patrones occidentales, trabajando con otros criterios artísticos, e interesándose tanto por la memoria histórica como por sus raíces culturales. Así, aportan una integración de las categorías del arte primitivo porque sus miradas profundizan en el contexto y en los significados de los elementos que rescatan. Proporcionan un objeto estético situado en el intersticio de

1 Así es como entendemos *El Pensamiento Salvaje* de Claude Lévi-Strauss (2009). Son pueblos ágrafos que se rigen por procesos históricos diferentes a la cultura occidental.

2 Véase al respecto: (Rubin 1984; Hiller 1991; Rhodes 1994; Flam y Deutch 2003).

3 Más respecto a Bedia en: TheMiamiArtMuseum. 2012. *MAM visits the home of artist José Bedia*, en <https://www.youtube.com/watch?v=2VA7IN1DI9o&feature=share>.

ambas culturas que procede y actúa como un catalizador, activando la conciencia social y propagando la existencia de otras formas de pensamiento no propias de occidente, dignas de ser reconocidas y respetadas.

2. Ana Mendieta: arte contemporáneo y literatura colonial española



Ilustración 1. Diapositiva de una de las obras de Ana Mendieta reproducida por ambas caras. La obra reproducida es *Albahoa* (*The Beautiful One*). Serie: *Esculturas Rupestres* (1981). Documento inédito disponible en Fales Library & Special Collections. A.I.R. Gallery Archives. Elmer Holmes Bobst Library, New York University. Serie II: Individual artists/Box: 8/Folder: 288 Mendieta, Ana 1978. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

Ana Mendieta nace en La Habana (Cuba) en el año 1948 y fallece en extrañas circunstancias en EE.UU, en el año 1985⁴. En 1961 participó en un programa católico llamado *Operación Peter Pan*, permitiendo a los niños permanecer en los Estados Unidos durante el proceso del régimen revolucionario de Fidel Castro. Se formó como artista en la Universidad de Iowa, realizando un conjunto de obras con las que se la reconocerá internacionalmente. No será hasta 1980 cuando de nuevo regrese a su tierra de origen, Cuba, donde realizó en el año 1981 una serie de obras localizadas en el parque Jaruco de la Habana que tituló *Esculturas Rupestres*. Estas piezas constituyen de forma más evidente el contacto con la literatura colonial que nos interesa analizar, pues cada una de las figuras femeninas excavadas en la pared de una cueva son llamadas, en principio, como las diosas femeninas de la cultura taína (Ilustración 1). Este hecho plantea la necesidad de saber cómo pudo la artista llegar a ellos.

En una entrevista con Joan Marter en 1985 la artista respondía:

JM: ¿Qué es una escultura ‘Rupestre’?

AM: Bueno, ‘Rupestre’ en realidad significa tallada en piedra porque es una palabra de raíz italiana o latina. Y todas esas imágenes que tallé en Cuba fueron luego llamadas diosas de la cultura [Taína], que fue la cultura originaria de la zona del Caribe. Las llamé como las diosas para traerlas de vuelta a la cultura, para reactivarlas. Pero no estudié cada diosa para hacer el trabajo, yo sólo las nombré posteriormente [...]⁵.

Esta declaración demuestra que su interés hacia la cultura taína radica en reactivar

4 Más información biográfica en: (Katz 1990; Herzberg 1998; Blocker 1999; Viso 2004).

5 Texto original editado y publicado en inglés en: (Rosenthal 2013: 228-231).

unos aspectos históricos y culturales de Cuba afines a la literatura antropológica de la época, los cuales informa que no estudió. En la respuesta a otra pregunta que antecede a la cita Mendieta consideró que en Cuba no existió una gran civilización⁶. Teniendo en cuenta que en el año 1978 se trasladó a vivir a Nueva York⁷, y que en el mismo año realizó una de sus “Siluetas” de pólvora en el *Harlem Meer* del *Central Park* (Nueva York) con el respaldo del Museo del Barrio⁸, es considerable que su inclusión en la misión histórica de tal museo comprendería ciertos conocimientos muy específicos de las culturas latinoamericanas⁹. Ante tales datos pensamos que el hecho de que no estudiase a los taínos no tiene porqué indicar que no supiese de ellos. La inclusión de nombres de diosas taínas como títulos de sus fotografías en la serie *Esculturas Rupestres* permite plantearnos un indicio sólido de este acercamiento.

Según la entrevista de Julia Herzberg con el artista Juan Sánchez¹⁰, Ana Mendieta le contó que quería viajar a Cuba para conocer las cuevas y el arte taíno de los arahuacos, datos muy específicos porque la historia de las Antillas manifiesta varios periodos¹¹. Según Sánchez, Mendieta le contó que por entonces estaba estudiando los petroglifos y la cerámica del Caribe. Así que, tomando como válidas estas declaraciones, podríamos valorar positivamente la hipótesis de que la artista conocía aspectos muy concretos de la cultura taína durante la década de 1980. Pero vamos a analizar otros datos que serán concluyentes.

Respecto a la cultura taína señalada por Mendieta, añadimos que constituían las primeras poblaciones precolombinas que se encontraron con los conquistadores procedentes de España durante el año 1492. Habitaban la isla bautizada como *La Española* (actualmente está formada por los Estados soberanos de la República Dominicana y Haití), y no presentaban una cultura o lengua común, sino que existía una pluralidad que cambiaba constantemente con procesos de identificación, formando grupos familiares, clanes o cacicazgos. En el año 1493, durante el segundo de los viajes de Cristóbal Colón, desembarcaba en las tierras a colonizar el clérigo de origen catalán Fray Ramón Pané con el objetivo de realizar lo que actualmente se considera el primer documento sobre etnografía de América de nuestra historia (Aymar 2008:50). Este documento, titulado *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, relata las creencias religiosas de los nativos de las Antillas, la lengua y cultura que el autor pudo conocer (Arrom 1991).

6 Literalmente dijo que “No eran personas desarrolladas”. Es de suponer que estaba refiriéndose a cuestiones de etnohistoria desde un punto de vista evolucionista. Según López-Baralt (1985:16), los datos que analizan la geografía y distribución de las comunidades antillanas fueron estudiados por Irvin Rouse, Gondon Willey, Julian Steward, Marcio Veloz Maggiolo, Ricardo Alegría, Karl Schwerin o Roberto Cassá.

7 Datos contrastados en: (Rosenthal 2013:187; Cabañas 1999:15).

8 (Rosenthal 2013:187). El Museo del Barrio se fundó en los 60 por una comunidad de ciudadanos de Nueva York de la diáspora africana y latina. Su deseo fue constituir un espacio para la educación e investigación de la historia cultural de Puerto Rico, Caribe y la cultura latinoamericana. Véase: El Museo de El Barrio. 2016. *About el Museo*, en <http://www.elmuseo.org/about-el-museo/>.

9 Los datos apuntan a que participó escasamente en esta institución. En 1982 colaboraba en el proyecto *Octopus* de Papo Colo. Véase: Colo, P. 2016. *Octopus*, en http://www.papocolo.com/site/pub/performance/octopus_1982.html.

10 Sánchez, J. y Herzberg J. 1994, 9 de marzo. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. Ana Mendieta Dissertation Archives [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.

11 Los primeros posibles agricultores serían arahuacos que llegaron a las Antillas desde Sudamérica hacia 500 y 400 a.C. (Veloz Maggiolo 1998:34), consolidándose diferentes culturas como la taína, cuyo florecimiento y extinción se localizan entre 1200 y 1500 a.C. (Wilson 1998:17).

La “Relación”, como nos dirigiremos a partir de ahora a la obra de Pané, comprende veintiséis capítulos donde se describen nombres, atributos, creencias y mitos de los indígenas de la *La Española*. En ella se percibe la sensibilidad que el autor tenía sobre sus propios prejuicios etnocéntricos, los que constantemente intentaba eludir¹². Pané, dando voz al mundo taíno, recogió en su mayoría los testimonios de “líderes” de la élite taína que poco a poco vieron cómo los conquistadores estaban allí para quedarse. Siguiendo las citas de Jaume Aymar i Ragolta (2008), el manuscrito original está desaparecido. Se conserva el texto íntegro gracias a la traducción italiana que lo incluye en la *Historia del Almirante don Cristóbal Colón* (del año 1571). Esta versión fue retomada por el profesor cubano José Juan Arrom para publicarla, traducida al castellano, en el año 1974¹³.

En esta breve descripción de la “Relación” observamos una evidente vinculación geográfica entre los taínos, el origen de Ana Mendieta y la traducción del profesor José Juan Arrom de 1974, conociendo un indicio señalado por Bonnie Clearwater (1993:13) sobre cómo la artista pudo llegar al texto de Pané. Aunque existen más datos que aún no han sido publicados.

Según el artista Cesar Trasovares¹⁴, cuando Mendieta estuvo en Cuba ya tenía un libro del profesor Arrom, con quien, según parece, se encontró por casualidad en la [Universidad] *New Haven*; y con quien hablaría por teléfono¹⁵. Y según el testimonio del artista José Bedía¹⁶, cuando Mendieta visitó Cuba estaba muy influida por la cultura taína. Había leído los escritos de José Juan Arrom de quien sería muy amigo, [...] “era casi como su maestro.”

Por lo tanto, todos los datos convergen y apuntan a que hay un contacto con la historia prehispánica de los taínos (y la “Relación”) a partir de José Juan Arrom. Según los testimonios queda claro que, a pesar de las declaraciones de Mendieta, sí existía un conocimiento importante sobre los taínos. Algo que nos proponemos analizar en profundidad, comenzando por introducir algunos aspectos más específicos de este proyecto artístico que realizó en el año 1981.

2.1 Proyecto: fotograbados de las “Rupestres”¹⁷

Como anteriormente citamos, la artista regresó por primera vez a Cuba en el año 1980 tras su exilio desde 1961. Durante su estancia fue invitada a realizar el proyecto *Esculturas Rupestres* que fue ejecutado en su posterior viaje a Cuba, en agosto de 1981.

12 Mercedes López-Baralt (1985:38) destaca que Pané transcribe casi directamente lo que oye, sin establecer un orden para comprender mejor el contenido y admitiendo sus equivocaciones. Este hecho constituye un fundamento que considera como un presagio de lo que 500 años más tarde reclamaría Malinowski (Ibíd. 1985: 38,134).

13 Al parecer existen fuentes que comprometen la originalidad de la traducción de la “Relación” en lengua castellana. Véase: Wikipedia. 2014, diciembre. *Ramón Pané*. http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Pan%C3%A9. (16/03/2016).

14 Trasovares, C. y Herzberg, Julia P. 1993, 29 de diciembre. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. Ana Mendieta Dissertation Archives [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.

15 Según Trasovares, Arrom le dijo: [...] “en tono de broma y también en serio, ¿por qué no trabajar con el Caribe y las deidades Indias en oposición a esta fuente? Esta fuente genérica.” Arrom se refería a la posibilidad de dar luz a la cultura taína porque se hallaba a la sombra de otras culturas como la maya o la inca.

16 Bedía, J. y Herzberg, Julia P. [Entrevista sin publicar, 1994, 13 de abril]. Documento disponible en los archivos del The Museum of Modern Art, Queens Library.

17 Utilizaremos “Rupestres” para referirnos a las fotografías de la serie *Esculturas Rupestres*.



Ilustración 2. Diapositiva de una de las obras de Ana Mendieta reproducida por ambas caras. La obra reproducida es *Bacayú (Light of Day)*. Serie: *Esculturas Rupestres* (1981). Documento inédito disponible en Fales Library & Special Collections. A.I.R. Gallery Archives. Elmer Holmes Bobst Library, New York University. Series IV: Photos/slides/Subseries U: Misc. photos/slides/Box: 21/Folder: 976 Artist/Event: Misc. photos/slides ("Showing the Unacceptable," 63 Crosby St., Members slides, "Holiday A.I.R.," Artist and group show slides and photos inc. Daria Dorosh, Blythe Bohnen, Julia Shepley, Leila Daw. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York

El lugar elegido por la artista se sitúa cerca de la Habana, dentro del Parque Jaruco y en un paraje conocido como "Escaleras de Jaruco"¹⁸. Los dos espacios distantes elegidos fueron descritos por Gerardo Mosquera en 1981, dejando bastante claro que la artista sabía que no todo el mundo podría aventurarse a alcanzar este lugar¹⁹. Como muestran sus obras (Ilustraciones 1 y 2), Mendieta esculpió una serie de relieves con formas antropomórficas. Los elementos formales representados sintetizan tronco, pechos, cabeza, extremidades superiores, extremidades inferiores, y (en algunos casos) el sexo femenino. Las figuras están ejecutadas en diferentes localizaciones con dirección tanto vertical como horizontal, adaptándose a la planimetría de la pared en unos casos y realizando altos relieves en otros. El uso de la técnica escultórica se centra en la eliminación de volumen natural de la piedra caliza, propiciando la aparición de formas por contorno y dintorno. Suelen ser identificadas con figuras femeninas por la presencia de pechos, la acentuación de la zona pélvica y por los nombres o títulos que reciben.

Una vez finalizadas tomó varias fotografías que expuso del 10 al 28 de noviembre de 1981 en la Galería A.I.R. (*Artists in Residence*) bajo el título *Esculturas Rupestres*²⁰. A raíz de esta serie preparó dos nuevos proyectos. Según consta en sus notas reproducidas más abajo, hacia 1982 tuvo la idea de publicar una edición en formato libro de doce de las fotografías *Esculturas Rupestres*, (las cuales finalmente fueron diez) reproducidas con la técnica del fotograbado²¹. El libro se introdujo en una caja y se editarían 50 unidades (que definitivamente fueron 20 [Clearwater, 1993:20]).

18 Según Luis Camnitzer (1994: 3, 97) Mendieta conoció este paraje a través del artista Ricardo Rodríguez Brey, miembro del colectivo *Volumen 1* que en el año 1981 inauguraba una exposición en La Habana integrada por otros artistas como José Bedia o Juan Francisco Elso.

19 Versión en inglés disponible en (Rosenthal 2013:214).

20 Mendieta experimentaba entonces cierta insatisfacción con las fotografías debido a que no lograban transmitir la sensación del lugar en sí (Wilson 1980). Texto disponible en (Rosenthal 2013:207).

21 Imágenes disponibles en: Art Institute Chicago. 2016. *Collections > Mendieta, Ana*, en <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Mendieta,+Ana>.

Hacer una serie de fotograbados basados en la serie Esculturas Rupestres, creada en el verano de 1981.

Debido a lo efímero de gran parte de mis esculturas *earth/body* ha dado lugar a malentendidos.

Las intenciones estéticas han sido difíciles de asimilar para la gente.

Propongo hacer un libro de doce páginas incluyendo una introductoria y un título. Esto sería muy pequeño en escala ya que aunque las obras dejan estupefacto al observador son íntimas en sentimiento.

La intro la escribiría José Juan A[rr]om²² retirado de la Yale. U. y Doctor Honoris Causa, experto reconocido en Mitos y Lenguaje de las Antillas Prehispánicas.

Las Rupestres (grabadas en roca) reciben sus nombres de dioses taíno y fueron creadas y están inspiradas.

Edición de 50 –cada caja 50.00 hecha en Marroquian Bindery

Ejemplo incluido

Papel -300.00

Placas 10- cada una 500

Composición tipográfica e impresión de Intro y página título 500

Costes de impresión en Porter - Wiener Studio alrededor de 2000

Finalización de proyecto diciembre 1982²³

Tal y como apuntan sus notas, uno de los motivos que pudieron generar este proyecto podría ser el hecho de que sus fotografías no reflejaban de manera clara algunas de sus intenciones. Las fotografías que tomó como referencia para solicitar la ayuda procedían de las obras expuestas en la Galería A.I.R. Por lo que la creación de un libro que contenga sus trabajos ofrecía otras posibilidades a su obra, concibiéndose en sí mismo como “una obra de arte” (Clearwater, 1993:11). Pensado con un formato de 25,4 x 17,7 cm (10 x 7 in.) podría ofrecer una experiencia de las “Rupestres” más íntima, sobre la sensación que encierra la cueva del Parque Jaruco²⁴. Siguiendo con sus notas, este formato podría ofrecer una especial atención a la cultura de los taínos.

Continuando con el proyecto del libro de fotograbados, el 17 de marzo de 1982 presentó una solicitud para conseguir una ayuda económica que le fue concedida, dirigida al *New York State Council on the Arts* (Clearwater 1993:11, 39):

El arte debe haber comenzado como la misma naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural del que no se nos puede separar.

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivos. Parece como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y este conocimiento es el que da realidad a las imágenes que he creado²⁵. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influido mi actitud personal hacia la

22 Existe una errata en la traducción al castellano: (Moure 1996:181). El apellido “Arrom” aparece como “Anom”. Versión en inglés: (Clearwater 1993:40).

23 Estas notas forman parte de un manuscrito personal de la artista, enfocado hacia el posterior redactado del texto de la solicitud de una ayuda económica al *New York State Council on the Arts*.

24 Imágenes recientes aparecen publicadas en: (López 2012:30-37).

25 Última frase no aparece en castellano: (Moure 1996:186,187). Rescatada de: (Clearwater 1993:41).

creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento.

En las galerías y en los museos, las esculturas *earth/body* llegan al público por medio de las fotos, porque la obra, necesariamente, siempre se queda in situ. Por eso, y debido a lo efímero de las esculturas, las fotografías se convierten en una parte vital de mi obra. Y de ello se sigue, dada a la importancia de las fotografías en mi obra, que me gustaría hacer una publicación de ellas, he pensado en ello a menudo. Es realmente razonable ver estas obras tan íntimas en la intimidad que proporciona el formato del libro. El libro que propongo es una edición única, sólo con las fotografías de la serie Esculturas Rupestres. Estaría compuesto por una página de título, un texto introductorio y una serie de doce fotografías que serían [fotograbados]²⁶. El libro estaría encuadernado a mano en una caja (adjunta, junto con diapositivas). La edición se limitaría a cincuenta y se incluye el desglose de costes y proveedores necesarios.

50 cajas a 50 dólares cada una,

hechas por Marroquian Bindery Total	\$2500.00
Papel	\$300.00
Planchas y costes de impresión	
“en la imprenta Porter-Wiener	\$2500.00
Composición tipográfica e impresión de Título	
E Introducción	\$500.00
Publicidad de la publicación	\$200.00
Total	\$6000.00

El proyecto se finalizaría en enero de 1983. La publicación del libro sería anunciada y distribuida por Printed Matter²⁷.

Es la esperanza de esta artista que esta ayuda me permitiera publicar este pequeño libro, una aspiración desde hace muchos años, y constituir un paso para revelar estas obras esquivas.”²⁸

Entre otros de los documentos existentes relativos a este proyecto podemos encontrar varias notas. Una de ellas pertenece a un índice del libro sin fecha (Clearwater, 1993:45). La otra especifica un posible título con una de las referencias tachadas (Clearwater, 1993:20):

Rupestrian Sculptures
A book of works
Ana Mendieta
1983

Una vez puesto en marcha el proyecto se realizaron las planchas de zinc por Luis Camnitzer en el año 1982; y en 1983 las cinco series de fotograbados que la artista conoció en vida²⁹. Fueron realizados con “Chine Collé” (de tonalidad beige)

26 Se detecta una errata en la traducción al castellano: (Moure 1996:187). Se sustituye “forograbados” por “fotograbados”.

27 El texto publicado en castellano finaliza en este punto: (Moure 1996:186-187).

28 Párrafo no incluido en la traducción al castellano: (Moure 1996:186-187). Recuperado de (Clearwater 1993:41).

29 Aunque intentó acabarlo en Roma antes de su muerte en 1985. Fueron impresos por Norma Jean de Vico, entonces estudiante de Camnitzer en la *College of Old Westbury in Westbury, New York* (Clearwater 1993:18).

montadas sobre papel “Arches”, ofreciendo a las fotografías una evocación “vintage” que Clearwater (1993:20) asoció a las ilustraciones encontradas en antiguos textos de civilizaciones perdidas. El hecho de encontrar estas imágenes en una caja para Clearwater ofrece una experiencia similar a una excavación arqueológica³⁰.

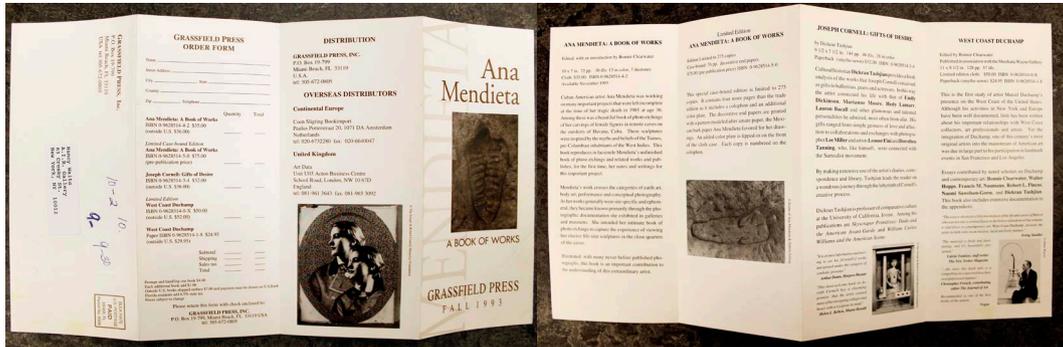


Ilustración 3. Panfleto publicitario de *A book of Works* (Clearwater 1993) editado por Grassfield Press. Documento inédito disponible en Fales Library & Special Collections. A.I.R. Gallery Archives. Elmer Holmes Bobst Library, New York University. Series II: Individual artists/Box: 8/Folder: 288 Mendieta, Ana 1978. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

Tras la muerte de la artista su proyecto permanecerá inacabado hasta que se imprimieron el resto de fotograbados que consumaban la edición en 1993³¹. Cada estampa se firmó, fue numerada (desde 6/20 a 20/20) y se introdujo en una caja entelada negra³². Paralelamente a ello se preparó la edición *Ana Mendieta. A Book of Works* (Ilustración 3), haciendo referencia al título tachado que aparece en las notas de la artista. Esta fantástica publicación editada por Bonnie Clearwater recoge las imágenes de los 10 fotograbados que reproducen las imágenes seleccionadas por la artista de *Esculturas Rupestres*.

2.2 Proyecto: “Mitos Prehispánicos de las Antillas”³³

Junto a su proyecto de fotograbados de las “Rupestres” anteriormente mencionábamos se encuentra otro de los proyectos concebidos por Ana Mendieta. Éste será desarrollado simultáneamente, ya que entre alguna de sus notas se encuentran otras citas referidas al proyecto de fotograbados (Clearwater 1993:24). Su título no aparece oficialmente, sino que se localiza en una maqueta realizada para tal caso: *Mitos Pre-hispánicos de las Antillas. Ana Mendieta*. Está formada por nueve hojas de papel donde aparecen dibujos a tinta junto con notas escritas a mano acerca de los mitos taínos (Ilustración 4). Su reproducción en *Ana Mendieta. A Book of Works* se realizó siguiendo el formato y la proporción original. En este caso la intención de la

30 De estas cinco series la artista únicamente firmó y numeró como “1/20” aquella que forma parte de la colección de *The Art Institute of Chicago (Margaret Fisher Endowment)* (Clearwater 1993:23). A la edición de las cinco series se le añaden varias pruebas de artista firmadas póstumamente por el Legado de Ana Mendieta como: “Artist Proof/Raquel Mendieta”.

31 Fueron realizados por Liliana Porter y publicados por la Galería Lelong de Nueva York en colaboración con el Legado de Ana Mendieta (Clearwater 1993:20).

32 Según la información proporcionada por la Galería Lelong, el diseño fue realizado en colaboración con Modesto Torre. Dos de estas cajas fueron encontradas por su hermana Raquelín en el estudio de la “Casa Rústica” de la Academia Americana en Roma. (Comunicación personal e-mail con Sarah Landry. 2016, 2 de noviembre).

33 Título original: *Pre-hispanic Myths of the Antilles. Ana Mendieta*.

artista fue la de publicar un libro donde aparecerían algunos fragmentos parafraseados de los mitos taínos de las Antillas junto con una serie de dibujos.

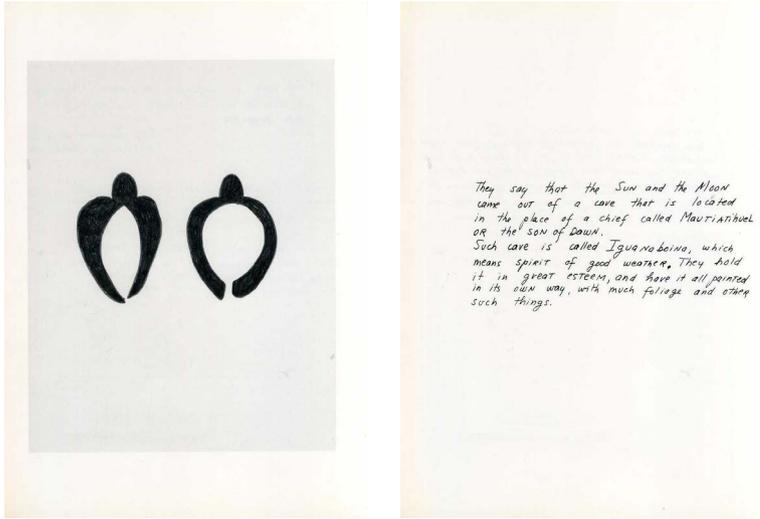


Ilustración 4. Páginas 3 y 5 de la maqueta para Proyecto: "Mitos Prehispánicos de las Antillas". Ana Mendieta (h.1982). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

Tal y como veremos en sus notas preparatorias para solicitar ayuda económica, el proyecto se define como una colaboración entre la cultura taína y la artista:

Pocos pueblos han tenido un destino tan cruel como el Taíno que dieron la bienvenida a sus islas a Cristóbal Colón en 1492.

En cuestión de pocos años debido a la desigualdad de armas, dominados por el hambre, la enfermedad y el trabajo duro y despojados de su identidad nacional, los pocos supervivientes fueron asimilados rápidamente por los conquistadores. Poco se ha salvado de aquel trágico suceso: el cultivo y el uso de ciertas plantas, la forma en que construían sus casas, algunos artefactos domésticos, las palabras con las que designaban a la tierra, la fauna y la flora y algún conocimiento escaso de los dioses en los que creían y confiaban.

Fray Ramón Pané que llegó a la isla de *La Española* con Colón en su segundo viaje, terminó en 1498 un manuscrito titulado "Relaciones acerca de las antigüedades de los indios" la única fuente que tenemos hoy en día de los mitos Taínos.

Pienso que los mitos son la acumulación de experiencias de un pueblo, basados en sus creencias más significativas y profundas. Expresan sus actitudes y sus sentimientos en general, cómo percibían el mundo y representaban los fenómenos naturales.

Es por esto que, como cubana, americana y heredera de la Cultura Taína, quiero hacer una pequeña publicación, una colaboración podría decirse entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos.

El libro incluiría doce mitos de los que adjunto res con sus respectivos dibujos.

El tamaño del libro será de 7x9 pulgadas y será publicado en edición de 500.

La beca Line me permitiría publicar este pequeño libro con la esperanza de que constituya un paso hacia la revelación del legado espiritual y artístico dejado por los

antiguos habitantes de las Antillas.³⁴

Como podrá observarse, además de las referencias directas a Ramón Pané y la “Relación”, el comienzo de esta nota es una paráfrasis del texto perteneciente a la obra *Mitologías y artes prehispánicas de las Antillas*, publicada en el año 1975 por el profesor José Juan Arrom³⁵. Así que convencidos de que Mendieta conocía el texto de Pané a través de la obra de Arrom nos cuestionamos cuál eran su interés a la hora de incluirlo en el proyecto *Esculturas Rupestres*.

3. *Esculturas Rupestres, En busca de raíces*³⁶

En el último de los textos se entiende que la artista tenía la intención de establecer, literalmente, [...] “una colaboración podría decirse entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos”. Dicho con otras palabras, entendemos que en el año 1982 Mendieta parece cuestionarse el sentido de esta obra, encontrando en el libro el medio adecuado para acercarse a la intimidad del espectador. Podría rendir un homenaje a la cultura taína en agradecimiento al aporte o intercambio que ha depositado en su obra. Como parecen indicar los textos analizados anteriormente, entre sus intenciones trató de enfatizar la cultura taína y darles de nuevo voz. Será a raíz de la literatura colonial de Pané cuando podremos considerar que surgió el interés hacia las deidades táinas. Veamos los casos donde la “Relación” acontece.

a) La “Relación” y las *Esculturas Rupestres* (fotografías y fotograbados)

Anteriormente describíamos en qué consistía esta obra. Ahora nos vamos a centrar sobre cuáles son los elementos que se incorporan de la “Relación”, comenzando por introducir las referencias a deidades cuya significación fue incorporada por Clearwater (1993:13,16) a raíz de las consideraciones de Arrom sobre la lengua arahuaca, donde encontramos ciertas discrepancias.

Albaha (*The Beautiful One*). Aunque en la producción final no consta, aparece en las notas para el índice del libro de fotograbados. No se cita en las crónicas ni en los textos de Arrom, sino que podría pertenecer a la leyenda cubana del origen del río Yumurí³⁷.

Atabey (*Mother of the Waters*). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados, de cuya producción corresponde al fotograbado número 9. Este nombre aparece como «Atabei» en Alfonso de Ulloa; como «Attabeira» en Pedro Mártir de Anglería; como «Atabex» en Las Casas (Arrom 1991:4). Será en la publicación de Arrom (1989: 31) de 1975 donde aparecerá como «Atabey», de «atté» (madre, usado también para referirse a una mujer mayor o anciana) y el sufijo «beira» (agua) (1989:32; 1991:4). Es uno de los cinco nombres con los que

34 Texto publicado en: (Clearwater 1993:25; Moure 1996:182; Ruido 2002:82).

35 “Pocos pueblos han tenido un destino tan cruel como el de los sonrientes táinos que en 1492 recibieron a Colón y su gente en las acogedoras playas antillanas” [...] (Arrom 1989: 11). Clearwater (1993:12) advertía sobre cómo las notas de la artista parafrasean y citan al profesor Arrom, detectando la paráfrasis de este fragmento.

36 “En Busca de Raíces” es el título del capítulo donde se encuentra el texto que Ana Mendieta parafraseó de José Juan Arrom (1989:11).

37 Según la leyenda (Bueno, 1978), Yumurí era un hombre enamorado de Albaha, hermosa mujer que por sus lazos jerárquicos vio cómo su amor era quebrantado por las intenciones de su tía, quien quería casarla con su hijo. Los dos amados huyeron hacia un río, quedando atrapados por el fango en el que desaparecieron. Desde entonces el nombre del río se cambió por Yumurí.

se designa a la madre de la deidad Yúcahu Bagua Maórocoti (1991:3). Atendiendo al sentido sacro más que literal, Arrom (1989:33; 1991:4) consideró que significa “Madre de las Aguas”.

Bacayu (Light of Day). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se refiere a “Bacayú, lucero del día”, según el glosario de *Leyendas Cubanas* (Bueno 1996:285)³⁸. Atendiendo al significado podría hacer referencia a Mautiatihuel (cacique que se traduce como Señor de la Región del Amanecer). Clearwater (1993:22) sostuvo que era la misma deidad que Márohu.

Guabancex (Goddess of the Wind). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 3. Aparece en la “Relación” como referencia a uno de los cemíes que produce el viento y la lluvia.

Guacar (Our Menstruation). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 8. Aparece en la “Relación”³⁹; pudiendo haber sido «Wa-katti – Wa-kairi», de «wa» (nuestra) y «katti – kairi» (luna, también relacionada con marea, mes y menstruación) (Arrom 1991:4, 33). Es uno de los cinco nombres con los que se designa a la madre de la deidad Yúcahu Bagua Maórocoti (Ibíd. 1991:3) Atendiendo al sentido sacro más que literal, Arrom (1989: 33; 1991:4) consideró que significa “Señora de la Luna, las Mareas y la Maternidad”.

Guanaroca (First Woman). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 2. No aparece en las crónicas ni en los textos de Arrom, sino que pertenece a la leyenda cubana del origen de la laguna Guanaroca⁴⁰, integrando aspectos del mito del paraíso cristiano junto con el mito taíno de la creación del mar y la aventura del héroe taíno Deminán Caracaracol.

Itiba Cahubaba (Old Mother Blood). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 10. Aparece en la “Relación” como la madre mítica de los gemelos (entre los que se encuentra Deminán). En Ulloa aparece como «Itiba, Tahuuaua»; integra la raíz «ite – üttü – üthe» (sangre) y la permutación de «Cahubaba», donde en tupí es «kayu» (vieja, cargada de años); correspondiendo con otras mitologías americanas como la “Pachamama” o “Coatlicue” (Arrom, 1991:16-17).

Iyare [Hiaro] (Mother). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. No aparece en la “Relación” ni en las crónicas, sino que pertenece al vocabulario Lucumí del Yoruba que se habla en Cuba. Según el diccionario *Anagó* de Lydia Cabrera (2007:178) publicado en 1970, «Iyaré» significa [...] “madre, mayor. Señora; Primera madrina del Asiento”. Aparece en el glosario de *Leyendas Cubanas* como “Iyare, madre.” (Bueno, 1996:288).

Maroya [Márohu] (Moon). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Aparece en

38 Pertenece a la leyenda “Los funerales” (1996:36). Relata que la joven Bacayú muere ahogada durante una partida de pesca, acto que conlleva la realización de un ritual fúnebre.

39 Introducido por Las Casas como «Guaca», hermano de «Atabex» (Atabey) porque según Arrom (1989:31), el autor interpretó la designación de «Yermao» como un error de Pané que tradujo como «hermano». Aparece en Anglería como «Guacarapita».

40 (Bueno 1978:55-56; 1996:50-51). Dato anotado por Olga Viso (2004:89), quien añadía que la obra de Bueno formaba parte de la biblioteca de la artista.

la “Relación” como uno de los gemelos localizados dentro de la cueva mítica Iguanaboina. Aparece en Ulloa como «Maroio»; en Anglería como «Marohu» (Arrom 1991:21). De «Ma» (prefijo privativo) «- áro» (nube) «- hu» (sufijo solemnizador) (Arrom 1989:39). Significa “Sin-Nubes”, o “Tiempo-Despejado” (Arrom 1991:21). Clearwater, (1993:16) anotaba que Mendieta la asoció a la luna erróneamente, pudiendo no ser así, ya que la artista se pudo referir al significante que aparece en las leyendas cubanas del mencionado origen de Guanaroca⁴¹.

b) *They Captured the Woodpecker* (1981)

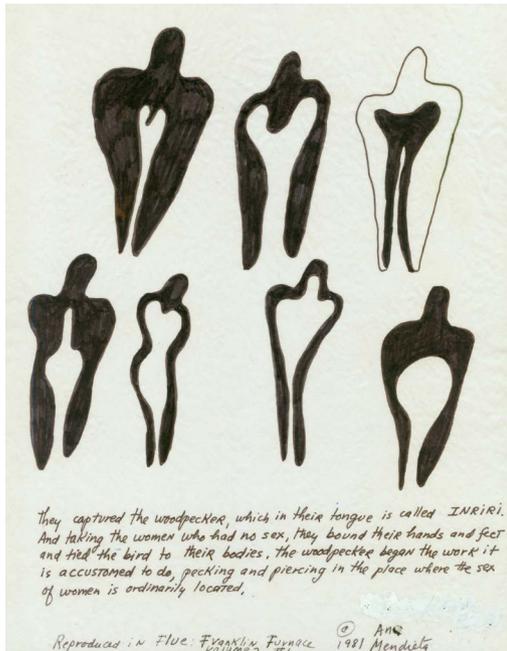


Ilustración 5. Untitled. Article. *The Flue*, Franklin Furnace, New York, Vol. II, No. 384, 1982 (Image from 1981)". Disponible online en: Franklin Furnace. «Performance, and the 80s". *The Flue*, II: 3 & 4. http://franklinfurnace.org/research/publications/ff_publications.php) © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

En el año 1981 la artista recibió un encargo de la *New York's Franklin Furnace* para realizar un dibujo publicado en 1982 como portada en la revista *The Flue* editada por *Franklin Furnace Publications* (Ilustración 5). De un modo similar al proyecto de la edición del libro *Mitos Pre-hispánicos de las Antillas*, Ana Mendieta (h. 1982), el dibujo incorpora imagen y texto en un mismo formato. Siete figuras de formas abstractas, construidas con líneas y planos en blanco y negro, son acompañadas de un texto que dice lo siguiente:

Ellos capturaron al pájaro carpintero que en su lengua se llama Inriri. Y tomando a las mujeres que no tiene sexo le ataron las manos, los pies y el pájaro a sus cuerpos, el pájaro carpintero comenzó el trabajo que está acostumbrado a hacer, picoteando y agujereando en el lugar donde se encuentra normalmente el sexo de las mujeres.

© Ana Mendieta 1981⁴²

41 [...] “Es la laguna de Guanaroca, en cuya tersa superficie se refleja la pálida luna, la dulce Maroya de los siboneyes, productora del rocío y benéfica protectora del amor. Según la leyenda siboney, la laguna del Guanaroca es la verdadera representación de la luna en la tierra.” (Bueno, 1978:55-56). El dato fue anotado por Viso (2004:89,96).

42 Texto original en inglés. Pertenece al fragmento original de Pané incluido en el capítulo VIII.

El texto hace referencia al mito taíno procedente de la “Relación” de Ramón Pané. Se refiere a un ciclo de la creación cosmogónica en respuesta a la partida del héroe mítico Guahayona, quien saliendo de la cueva Cacibajagua se llevó a las mujeres hacia la isla Matininó. Según el mito, desde entonces los hombres taínos no tenían mujeres ni los niños madres, saliendo éstos últimos de la cueva en su búsqueda porque tenían hambre. Los niños lloraban junto a un río hasta que se convirtieron en ranas. Los hombres taínos, que ahora no tenían ni esposas ni hijos, fueron a lavarse al río. Entonces descendieron de los árboles unos seres con forma de persona pero sin sexo. Tras decisión en consejo, decidieron que los hombres llamados “caracaracol” los atrapasen y diesen forma de mujer. El pájaro carpintero (Inriri cahubabayel) picoteó en la zona donde las mujeres tendrán el sexo. Cuando el héroe regresó de su viaje, ahora llamado Albeborael Guahayona, los hombres y mujeres pudieron salir de la cueva mítica a poblar el mundo⁴³.

c) Proyecto: Libro *Mitos Pre-hispánicos de las Antillas*. Ana Mendieta (h.1982)

Anteriormente introducíamos este proyecto conocido gracias a una maqueta de 9 páginas que la artista realizó combinando imagen y texto. En este punto vamos a considerar los fragmentos textuales:

- La primera página corresponde al título en inglés *Pre-hispanic Myths of Antilles*. Ana Mendieta.
- La tercera y cuarta (verso y recto) pertenecen a dos fragmentos de las crónicas. El primero se referencia a Fray Bartolomé de las Casas, mientras que el segundo parafraseará la “Relación”:

Ellos dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva que se encuentra en el lugar de un jefe llamado Mautiatihuel (Hijo del Amanecer)

La cueva se llamaba Iguanaboina, que significa espíritu del buen tiempo. La tienen en gran estima y pintada a su manera, con mucho follaje y otras cosas.⁴⁴

Si atendemos a la versión original de la “Relación”⁴⁵ veremos cómo la artista parafraseó este fragmento introduciendo elementos sustanciales, como el significado del nombre del cacique o de la cueva procedente de Arrom (1989:37-39). El mito se localiza en el ciclo de huída del héroe Deminán. La parte que pareció interesar a Mendieta fue la de la cueva, lugar donde el mito explica encontrarse dos cemíes atados (Boinayel y Márohu). Para que se manifieste el buen tiempo ambos debían mantener el equilibrio con sus manos atadas. Cuando uno se soltaba podría causar la escasez de agua, manifestándose deidades destructoras como Guabancex (huracanes) formando una trinidad con otros dos cemíes, Guataubá (viento, lluvia) y Coatrisquie (torrentes de agua) (Robiou 1996:23-24).

Mautiatihuel, (“Señor de la Región del Alba”, “Hijo del Amanecer”) ha sido asociado con el Este en contraposición a la figura de Maquetaurie Guayaba (el Oeste y cacique la región de los muertos denominada Coaybay) (Robiou 1996:65).

El nombre de Iguanaboina aparece en Las Casas. Se construye del nombre

43 Este mito está ubicado en los capítulos VII y VIII de la “Relación”.

44 Texto original en inglés: (Clearwater 1993:31).

45 “Y también dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva, que está en el país de un cacique llamado Mautiatihuel, la cual cueva se llama Iguanaboina, y ellos la tienen en mucha estimación, y la tienen toda pintada a su modo, sin figura alguna, con muchos follajes y otras cosas semejantes.” (Arrom 1991:20-21). Perteneció al texto incluido en el capítulo XI.

«iguana» (reptil que habita lugares secos y soleados) junto con «boina», registrado como “serpiente parda” (Arrom 1989:38). Arrom interpretó que es una metáfora de las nubes oscuras que traen la lluvia (1998:73). Un análisis ampliado de Robiou (2006:70) sostiene que la cueva mítica podría haber sido localizada de manera mítica en el este de la República Dominicana. Se interpreta como útero de la Madre Tierra, lugar de entrada y salida del inframundo, representando lo que en otros mitos continentales serán la Gran Serpiente (imaginario de la anaconda o el caimán) en correspondencia con las constelaciones de Escorpión, Sagitario y Capricornio (2006:15-16).

- La quinta página de la maqueta reproduce el mismo fragmento del dibujo que citamos en el anterior capítulo *They captured the Woodpecker*. Centrándonos en la escena que revela el mito observamos algunas interpretaciones. Para Arrom (1998:76-79) representa un nuevo orden social al establecer como tabú el incesto hasta entonces practicado en la comunidad. La antropóloga Mercedes López-Baralt apuntó (1985:62) que el pájaro es una variable mítica del origen de las mujeres. Confiando en el grupo genérico amazónico que Lévi-Strauss llamó “La mujer de madera”, localizó otras mitologías amazónicas (guayaneses, tacana, y bororo), proponiendo que el mito del pájaro Inriri refleja un comportamiento social relacionado con rituales de iniciación que alude a la exogamia. En este mito se sitúa un ritual dual de acceso a la pubertad de niños (hombres sin mujeres) y niñas (mujeres de Matinínó), donde existe, según los planteamientos liminales del etnógrafo Arnold Van Gennep, un primer estado de separación entre hombres y mujeres (para acceder al estado liminal caracterizado seres asexuados, ni hombre ni mujer), y un posterior estado de integración (los seres asexuados [niñas] se incorporan a su rol de mujer al ser desfloradas por el pájaro carpintero) (Ibíd. 152-153). La ausencia de mujeres alude al robo de Guahayona, quienes reaparecen transformadas en seres asexuados. Son equivalentes [...] “a niñas que no han alcanzado la pubertad.”, de la misma manera en que los hombres sin esposas se refieren a una transformación de los hombres en niños.

- El último de los textos que aparece en la página seis dice lo siguiente:

Ellos creen que hay un lugar donde los muertos van que se llama Coaybay y se encuentra a un lado de la isla que se llama Soraya.

Por la noche se van entre los vivos, se pasean y comen determinada fruta llamada guayaba. Para reconocerlos tocan sus estómagos porque dicen que los muertos no tienen ombligo. Si no lo encuentran dicen que es operito.⁴⁶

Esta cita parafrasea dos capítulos de la “Relación” que se refiere a la muerte, la cual no está del todo separada de la vida en la mentalidad taína. Ambas se encuentran a través de ritos (el hombre accede al otro lado) y la noche (los muertos salen a alimentarse). Los muertos (opía, nombre del espíritu de la persona muerta asociado a las representaciones del murciélago) no estaban separados de los vivos (goeiza, nombre dado al espíritu de la persona mientras estuviera viva) (Robiou 1996:65,69), pudiéndose manifestar durante la noche con forma humana. La diferencia entre vivos y muertos está subordinada a la apariencia física manifiesta en que los muertos “no tienen ombligo” (operito)⁴⁷. Otorgaban una importancia esencial y honorificaban a

46 Texto original en inglés: (Clearwater 1993:33). Pertenece al capítulo XII de la “Relación”.

47 Véase: (Robiou 1996:48; García Arévalo 1998:112).

sus ancestros, creyendo en la vida después de la muerte a la que cuidaban celosamente (especialmente si era la de un cacique [Alegría 1998:23]). La muerte en la cultura taína es el fin de la vida física y el comienzo de la vida del alma, donde los rituales funerarios ayudaban a la transición entre la fase visible e invisible, ambas igualmente reales (García Arévalo 1998:112).

4. Conclusiones

Dentro de ese eje que constituye el libro se acometen unas interpretaciones de las prácticas de Ana Mendieta en *Esculturas Rupestres* cuyo origen radica en la realización de un primitivismo basado en el simbolismo y en los mitos taínos.

La doctora Mercedes López-Baralt introdujo en el prólogo de *El mito taíno: Levi-Strauss en las Antillas* (1985) una anotación respecto al efecto que causó en ella la obra de Ramón Pané. Como caribeña, la consideró con especial devoción, apuntando que Arrom lo designó como [...] “metáfora germinal de lo que será nuestra literatura hispanoamericana, mestiza.” (Ibíd. 36)⁴⁸. La antropóloga resaltaba que las crónicas, donde se incluye la “Relación”, es considerada como un género de vocación antropológica cuyo papel se refleja en el movimiento literario latinoamericano (desde Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez). La obra de Pané es tomada como un patrimonio cultural al demostrar la cohesión cultural de las Antillas durante la conquista (1985:41), y por extensión, añadimos, influye en los planteamientos estéticos de algunas obras de Ana Mendieta que aquí hemos analizado en profundidad.

Este efecto que genera la etnografía ha sido observado en otras situaciones⁴⁹ y está siendo cuestionado actualmente. Uno de los casos más interesantes y vigentes se presenta en la isla de Vanuatu (del océano Pacífico Sur), donde la obra *Stone men of Malekula* (1942), escrita por el antropólogo y psicólogo analista Jhon Layard, está actuando como motor para activar nuevos modelos culturales dentro de la propia comunidad nativa que describía el propio Layard. La antropóloga Haidy Geismar (2009) lo analizó observando cómo los nativos de la isla Malakula utilizan este libro para rescatar un legado histórico en decadencia.

Tal efecto, que identificamos paralelamente a la obra de Layard dentro del proyecto de Ana Mendieta con la obra de Pané, no es un ejercicio eventual en el arte. Luis Camnitzer (1994:46) argumentó que la literatura colonial influyó en artistas como Ricardo Rodríguez Brey: el artista recreó un diario perdido redactado por Alexander von Humboldt a raíz de su estancia en Cuba en el año 1801. En el supuesto diario el explorador alemán dibujó y dio instrucciones de la naturaleza en aspectos de paisaje, describiendo la geología y la botánica de Cuba. Rodríguez Brey idealizó este documento, reproduciendo dibujos botánicos y zoólogos que en 1985 tituló *La Estructura de los mitos*. Posteriormente se encontrarían otros documentos de von Humboldt que no coincidirían con su idealización⁵⁰.

48 Idea desarrollada por la autora en *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América* publicada en el año 2005.

49 Véase: (Clifford y Marcus 1986).

50 De la misma obra habló Lucy Lippard (1986:29), anotando que el artista se inspiró en los viajes del explorador italiano del siglo XVI Giovanni de Verrazano. Explicó que Brey usó referencias del pasado de Cuba para crear un lenguaje propio, reproduciendo el pasado en el momento presente.

Por ello podemos suponer cuál podría ser la intención de *Esculturas Rupestres*. Su obra, su gran colaboración, pudo partir de la conquista cultural de los ancestros para reactivar los mitos taínos y las prácticas afrocubanas que se hallaban, y siguen hallándose, malinterpretadas y enjuiciadas. Sus deseos de conocimiento se dirigieron a las fuentes de Ramón Pané a través de los estudios del profesor Arrom. Aunque, como hemos analizado y demostrado, no todas las *Esculturas Rupestres* llevan por nombre deidades taínas. Así que la artista amplió las denominaciones buscando conexiones con la cultura cubana a través de las obras de Salvador Bueno y de Lydia Cabrera.

Si miramos más allá de la semejanza entre las “Rupestres” y determinadas piezas taínas⁵¹, su proyecto, su gran “Capilla Sixtina”, podría consistir concretamente en sacar y dar luz a unas ideas que entrañan una distinta manera de concebir al Hombre y al Mundo; las que, guardando las distancias, aún están activas en las culturas primitivas. En este método de creación artística encontramos una manera diferente de concebir el arte que intentamos desarrollar en profundidad: “a la manera de los primitivos”, auspiciándose de la literatura antropológica como una puerta abierta⁵². Y esto viene a decirnos que las “Rupestres” se recrean como estructuras de pensamiento afines al pensamiento salvaje que es necesario investigar⁵³, ya que su obra, en sentido efímero, se sitúa en una conciencia del derroche⁵⁴, acorde a un intercambio que la artista describió como aquel diálogo entre el arte y la naturaleza⁵⁵.

Podríamos añadir, como se ha dicho en numerosas ocasiones, que las “Rupestres” son un gesto real del regreso al origen de la Gran Madre (que en Mendieta sería Cuba). Pero el sentido de la obra resulta tan coherente con su propia biografía que la consagración del evento transformaría la vida y el arte de la artista de una manera absolutamente real. El regreso a Cuba, el encuentro con los aspectos esenciales de la mitología antillana y la reunión con sus raíces y memoria, construirían en la artista un centro indestructible de paz, armonía y tranquilidad. *Esculturas Rupestres* está ligada a esta cuestión de acción real, fundacional y cargada de un alto grado de sincronidad con su biografía. Así que comprendiendo las bases míticas que articulan los procesos culturales en las sociedades primitivas, el ritual dentro del que participa *Esculturas Rupestres* mantiene las equivalencias del retorno a un origen de manera simbólica, coincidiendo con su regreso a Cuba desde una perspectiva determinista. Esta culminación de “obra final” nos acerca al hecho de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes taínos. Para una historia del arte universal, la regresión a la cueva del arte paleolítico, a las cuevas prehistóricas y a las primeras manifestaciones artísticas, desbroza el simbolismo de lo sagrado frente a la concepción del tiempo «continuum» sumergido en la corriente profana del tiempo del hombre histórico. De esta manera llegamos a la conclusión final.

La introducción de nombres de deidades taínas, como títulos de las *Esculturas*

51 Clearwater (1993:17) realizó un ejercicio de esta índole al asociar la “Rupestre” *Guabancex* con una fotografía de una efigie femenina taína reproducida en el libro de Arrom.

52 Véase: (Ocampo 2006; Del Valle 2013).

53 Con “salvaje” no nos referimos a su acepción despectiva, más bien nos acogemos a su resemantización, utilizándolo como un adjetivo que diferencia la estructura del pensamiento científico de aquello que Lévi-Strauss definía como la lógica “de lo concreto” (2009:11-59).

54 Aspecto anotado en el arte de Mendieta por María Ruido (2002:20).

55 Se refiere a ello por ejemplo en la entrevista con Joan Marter del año 1985.

Rupestres, no debería considerarse como un acto arbitrario. Más bien, el estudio de los nombres de deidades es, como diría Ernst Cassirer (1998:43) de las ideas desarrolladas por Usener, [...] “el instrumento espiritual que, correctamente utilizado, es capaz de llevarnos a comprender el proceso de formación de los conceptos religiosos.” De ser así, las capacidades hermenéuticas de esta artista parecen haber sido desatendidas, ya que la relación entre lo lingüístico y lo mítico abre nuevas posibilidades hacia una teoría del significado en sus obras.

Al quedar suficientemente demostrado que Mendieta estaba familiarizada con los estudios etimológicos de las deidades taínas, su particular conocimiento sobre tales significados puede ser analizado, ya que los elementos podrían remitir a los significantes de sus obras desde un punto de vista estructural. Por ello planteamos, como hipótesis a desarrollar en futuras investigaciones, que la artista introdujo como títulos otros nombres ajenos a las deidades taínas porque remiten a significados muy específicos. Al no hallar en los estudios etimológicos de Arrom una respuesta a sus intenciones ampliaría los recursos atendiendo a fuentes como las de Bueno y Cabrera. Esto significaría que la búsqueda de ciertos conceptos para realizar sus obras se podrían localizar específicamente atendiendo a cada fuente de estudio. Cabría añadir entonces que no sería suficiente con estudiar las *Esculturas Rupestres* de manera independiente. Algo que ya sería advertido en el año 1984.

Tras la polémica exposición *Primitivism in 20th Century Art, Affinity of The Tribal and the Modern*, comisariada por William Rubin (1984) y celebrada en el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York en el año 1984, el crítico Thomas McEvilley (2004:168) dijo que: “Rubin y Varnedoe dejan claro que lo que les preocupa no es lo primitivo, sino lo primitivista; lo que equivale a decir que sólo formulan la mitad de la pregunta.”

Tomando como válida la posibilidad planteada por McEvilley, pensamos que para poder obtener una imagen diferente y nueva de *Esculturas Rupestres*, sería necesario posicionar a su lado otros recursos de carácter mítico y simbólico. Un estudio de tales características arrojaría luz sobre las investigaciones primitivistas no solo de Ana Mendieta, sino de otros muchos artistas que incluso actualmente siguen interesándose por otras formas de pensamiento no propiamente occidentales.

En Kimberley, las pinturas rupestres, que se tienen por obra de los antepasados míticos, son repintadas, a fin de reactivar su potencia creadora, tal como se había manifestado por primera vez en los tiempos míticos, es decir, al principio del mundo.⁵⁶

Las “Rupestres”, de ser fotografías, se convirtieron en fotograbados para tomar finalmente la forma de libro que, desafortunadamente, la artista no pudo finalizar. Un nuevo recurso estético y plástico apareció para que aquel coleccionista que consiguió hacerse con una de las veinte unidades editadas de fotograbados pudiera experimentar su propio ritual. Una caja oculta diez de los fotograbados de las “Rupestres”. No conocemos su la forma, ni el diseño, ni el modo en que esta caja se abre, pero la experiencia de abrirla y sacar a la luz a las “Rupestres” desde luego podría convertirse en un ritual para quien sepa cómo experimentarlo. Pues extraídas de lo oculto las “Rupestres” se despliegan para mostrar en una imagen la totalidad de la Gran Madre

56 (Eliade 2010:48). Publicado originalmente en 1962.

como un retablo, desdoblada en todos los aspectos y los conocimientos estéticos que Mendieta creó.

Bibliografía

- Alegria, R. 1998. "An Introduction to Taíno Culture and History". Pp. 19-33, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio. New York: The Monacelli Press.
- Arrom, J. 1989. *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México: Siglo XXI.
- Arrom, J. 1991. *Relación acerca de las antigüedades de los indios: El primer tratado escrito en América*. México: Siglo XXI.
- Arrom, J. 1998. "The Creation Myths of the Taíno". Pp.68-79, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean* [cat.exp. El Museo del Barrio.]. New York: The Monacelli Press.
- Art institute chicago. 2016. *Collections > Mendieta, Ana*, en: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Mendieta,+Ana>.
- Aymar i Ragolta, J. 2008. "Fray Ramón Pané, primicia en América". Pp. 34-55, en: *El Caribe Precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno* [cat.exp. Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí]. Barcelona: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí, Fundación Caixa Galicia.
- Bedia, J. y Herzberg, J. 1994, 13 de abril. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. *Ana Mendieta Dissertation Archives* [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.
- Blocker, J. 1999. *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Durham NC: Duke University Press.
- Bueno, S. 1978. *Leyendas Cubanas*. Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Bueno, S. 1996. *Leyendas Cubanas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cabañas, K. 1999. "Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'". *Woman's Art Journal*, vol. 1: 12-17.
- Cabrera, L. 2007. *Anagó: vocabulario lucumí. El yoruba que se habla en Cuba*. Miami: Universal.
- Camnitzer, L. 1994. *New art of Cuba*. Austin: University of Texas.
- Cassirer, E. 1998. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Clearwater, B (ed.) 1993. *Ana Mendieta. A Book of Works*. Miami Beach: Grassfield Press.
- Clifford, J. y Marcus, G. (eds.). 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Colo, P. 2015. *Octopus*, en: http://www.papocolo.com/site/pub/performance/octopus_1982.html.
- Del Valle, A. 2013. "Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos". *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, núm. 1: 508-523.
- El Museo de El Barrio. 2016. *About el museo*, en: <http://www.elmuseo.org/about-el-museo/>.
- Eliade, M. 2010. *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairós.
- Fales library & special collections. *A.I.R. Gallery Archives*. New York: Elmer Holmes Bobst Library, New York University.
- Flam, J. y Deutch, M. (eds.) 2003. *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press.
- Franklin Furnace. 2015. "Performance, and the 80s", en *The Flue*, vol. II, http://franklinfurnace.org/research/publications/ff_publications.php.
- García Arévalo, M. 1998. "The Bat and the Owl: Nocturnal Images of Death". Pp.112-123, en Bercht, Fatima (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio. New York: The Monacelli Press.
- Geismar, H. 2009. "Stone Men of Malekula on Malakula: An Ethnography of an Ethnography". *Ethnos*, vol. 74, núm. 2: 199-228.
- Herzberg, J. 1998. *Ana Mendieta. The Iowa Years: a Critical Study, 1969 through 1977*. [Tesis doctoral]. New York: City University of New York.
- Hiller, S. 1991. *The myth of primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge.
- Katz, R. 1990. *Naked by the window: the Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: The Atlantic Monthly Press.
- Layard, J. 1942. *Stone Men of Malekula*. London: Chatto & Windus.
- Lévi-strauss, C. 2009. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lippard, L. 1986. "Made in the U.S.A. - Art from Cuba". *Art in America*, vol. 74, núm. 4: 27-35.
- López, I. H. 2012. "Ana Mendieta, treinta años después". *La Gaceta de Cuba*, vol. 3, mayo-junio: 30-37.
- López-Baralt, M. 1985. *El mito taíno: Lévi-Strauss en las Antillas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- López-Baralt, M. 2005. *Para decir al Otro. Literatura y Antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana.
- McEvilley, T. 2004. *De la ruptura al "cul de sac": Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Tres Cantos: Akal.

- Mosquera, G. 1981. "Ana Mendieta: Esculturas Rupestres". *Areito*, vol. 7, núm. 28: 54-56.
- Moure, G. (dir.) 1996. *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Barcelona: Poligrafía.
- Ocampo, E. 2006. "A la manera de los primitivos: Trascender lo real". Pp. 127-151, en Marchán, S. (ed.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.
- Paz, O. 1993. *Claude Lévi-Strauss o el festín de Esopo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.
- Rhodes, C. 1994. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson.
- Robiou, S. 1996. *Encuentro con la Mitología Taína*. Puerto Rico: Editorial Punto y Coma.
- Robiou, S. 2006. *Mitología y religión de los Taínos*. Puerto Rico: Editorial Punto y Coma.
- Rosenthal, S. (comisaria). 2013. *Ana Mendieta. Traces*. Southbank Centre. Londres: Hayward Gallery.
- Rubin, W. (dir.) 1984. *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern*. [cat. exp. MoMA]. New York: Museum of Modern Art.
- Ruido, M. 2002. *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.
- Sánchez, J. y Herzberg, J. 1994, 9 de marzo. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. *Ana Mendieta Dissertation Archives* [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.
- The Miami Art Museum. 2012. *MAM visits the home of artist José Bedia*, en <https://www.youtube.com/watch?v=2VA7IN1DI9o&feature=share>.
- Trasovares, C. y Herzberg, J. 1993, 29 de diciembre. Entrevista sin publicar, en Herzberg, Julia P. *Ana Mendieta Dissertation Archives* [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.
- Veloz Maggiolo, M. 1998. "The Daily Life of the Taíno People". Pp 34-45, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio.]. New York: The Monacelli Press.
- Viso, O. (comisaria) 2004. *Ana Mendieta: Earth body. Sculpture and performance, 1972-1985*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden et al.]. Washington: Hatje Cantz.
- Wikipedia. 2014. *Ramón Pané*, en: es.wikipedia.org/wiki/Ramón_Pané.
- Wilson, J. 1980. "Ana Mendieta Plants Her Garden". *The Village Voice*, 13-19 de agosto.
- Wilson, S. 1998. "The Caribbean before European Conquest: A Chronology". Pp 15-17, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio. New York: The Monacelli Press.