

Fecha de recepción: febrero 2015

Fecha de aceptación: julio 2015

Versión final: septiembre 2016

## Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta

Eric Bonnet \*

**Resumen:** Tomando como punto de partida la palabra *Heimat* se analizan los procesos de ida-vuelta. A partir de la vivencia de este acontecimiento se analizan los derroteros de los creadores Wifredo Lam y Ana Mendieta.

**Palabras clave:** separación - espacio-tiempo - soledad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 55]

(\*) Artista y docente de la Universidad Paris VIII. Director del laboratorio EA 4010 AIAC Artes de imagen y arte contemporáneo. Enseña la teoría y la práctica del arte. Miembro de Retina Internacional.

Vivir un ir y venir dentro de la vida o a través de las generaciones, nos pone frente a una experiencia radical del tiempo medido por los seres, los lugares y los paisajes. Estamos frente a un vínculo metafórico que conecta la existencia, el viaje y la migración. En ese gran ida-vuelta, donde se encuentra el *Heimat*<sup>1</sup>, al interior de cada uno, ¿cuál sería el lugar del exilio, quién es el itinerante que nos ha alejado de la tierra natal?

¿Cuál es esa otra parte o lugar, allá donde se proyecta lo desconocido, allá donde uno se encuentra sin refugio, como lo dice de manera poética el artista chino Chen Zhen “sin refugio cultural”? En estos desplazamientos y separaciones, distanciamientos y retornos a su propia casa, la tierra natal podría volverse ese otro lugar y a lo lejos mudarse a su propia casa? El irse puede permanecer como un ir sin retorno posible; es entonces la experiencia del desgarro o del sufrimiento vivido como sacrificio de una parte de sí mismo. Esto lo podemos ver con la artista Ana Mendieta.

La tierra pérdida para siempre donde encontramos igualmente las huellas –después de la guerra de seis días– en los paisajes de la ciudad de Jerusalén pintados por artistas palestinos, representan una tierra inaccesible y trágica.

En su libro *La réponse d’Ulysse*, Philippe Lacoue-Labarthe (2012, p. 72) recuerda la etimología de la palabra separación, compuesta de *se* y de *parare*, que muestra una acción de poner aparte, indicado por el “se” y el “parare” que significa parar, preparar. Separar tendría como sentido el “prepararse para apartarse”. Aquí, analizaremos dos grandes figuras de nuestra cultura: Abraham y Edipo, interesándonos respecto a lo que dice Philippe Lacoue-Labarthe sobre Abraham a propósito de su condición de judío y retomando los

análisis de Maurice Blanchot donde recuerda que Abraham decide dejar Sumeria –el lugar de sus ancestros y de su familia– para volverse nómada e itinerante. El comienzo se hace por la decisión de separarse de su lugar de origen, “La verdad del comienzo está en la separación” escribe Maurice Blanchot (1969) en su libro *El mantenimiento infinito*. De donde el monoteísmo hebraico fundado sobre la separación radical entre lo divino y lo humano, es una separación que solo es traspasada por la palabra. Philippe Lacoue-Labarthe continúa en la línea de Maurice Blanchot:

“Esta separación originaria que la leyenda, siempre legible, llama éxodo, exilio, incluso experiencia (exposición al peligro de afuera) no es sino otra palabra para designar esto que llamamos legítimamente la existencia”. (2012)<sup>2</sup>

La existencia nos obliga a vivir la experiencia. Nuestra condición limitada nos lleva a desplazarnos, a buscar en el espacio y en el tiempo nuestra verdadera patria. Retomando el pensamiento de Paul Ricoeur en *Tiempo y relato*<sup>3</sup>, Michel Guérin<sup>4</sup> pone en evidencia los diferentes aspectos de la experiencia, donde ella es una práctica, un camino y un *muthos*<sup>5</sup> “una puesta en intriga”.

De hecho, escribe Michel Guérin, el griego praxis viene de peiro, “yo atravieso”, ligado etimológicamente a pera (mas allá), poros (pasaje, puerta) y peras (límite) cuyo contrario es ilimitado amenazante el “apeiron”. La experiencia implica así una práctica de pasajes, un seguro instinto de los umbrales, de las puertas a entreabrir o a cerrar lo más rápido, un arte de la transgresión también<sup>6</sup>.

La experiencia nos pone ante la necesidad de conocer nuestros límites, la transgresión debe acompañarse de la prudencia, bajo pena de meter en peligro la existencia. La segunda característica de la experiencia es la itinerancia, el viaje, sentir o experimentar las fronteras y los confines, el reencuentro de los lugares en la duración que permite la construcción de un relato, donde el relato permite la memoria, la transmisión de pruebas sufridas o experimentadas y las soluciones encontradas. Ulises en su Odisea es un ejemplo primordial y contundente.

¿Qué es una tierra natal, nuestro *Heimat*<sup>7</sup>?, ¿Cómo nos arraigamos a un lugar y cómo ese lugar nos deja huellas imborrables que nos ata a esos espacios vividos en el tiempo? ¿Cómo reencontrar el pasado, reconocerlo y revivirlo de nuevo?

En el *Poema a la duración*<sup>8</sup>, Peter Handke nos da una clave de lo que puede significar “vivir en una duración”. Ahora bien, cómo aprender la duración? El escritor va hacer aparecer diferentes figuras de esta duración como las cualidades, los momentos privilegiados que unen un presente a un recuerdo que nos hace volver disimuladamente. La duración surge en ese distanciamiento y unión de esas dos sensaciones del que nos sorprende la presencia simultánea. Esto es el tiempo encontrado de Marcel Proust. Este sentimiento viene como un acuerdo y aparición de un orden profundo, vital; pero la duración no es la felicidad del instante, la plenitud artificial de un lugar paradisíaco, de un viaje logrado. La duración se esconde más seguramente en lo cotidiano sin ser tampoco exclusividad de una vida tranquila.

“La duración, es la aventura del año que pasa,  
La aventura del hecho cotidiano”. (Handke, 1991, p. 19)<sup>9</sup>

Es la atención paciente sobre las cosas simples que hace nacer el “centro del mundo”. La duración es el amor de una mujer, de un niño, de sí mismo. Se reenvía a la belleza de las páginas consagradas a este amor. Duración que se aloja en los algunos objetos que nos siguen en nuestras peregrinaciones, pero también en ciertos lugares:

Bienaventurado aquel que conoce los lugares de la duración,  
Incluso si él es para siempre desplazado al extranjero,  
Sin perspectiva de retorno,  
Él no es expulsado nunca más, desterrado, exiliado.

También los lugares de la duración son sin brillo  
Ellos no están marcados en ningún mapa  
O bien ellos no tienen nombre. (Handke 1991, p. 27)<sup>10</sup>

El poeta no tiene necesidad de sus viajes hacia los lugares de la duración, él encuentra las sensaciones, él las ha interiorizado, él efectúa el peregrinaje en sí mismo, o más bien la duración lo alcanza en el movimiento mismo del retorno, como Ulises.

“Sobresaltado del tiempo de la duración, tú me rodeas  
De un espacio que uno puede describir  
Y al describirle crea el espacio siguiente” (Handke, 1991, p. 40)<sup>11</sup>

“La duración se alcanza no en el desplazamiento, pero `ella me pone en mi puesto de nuevo´.  
La duración: `es lo temporal maleable´”. (Handke, 1991, p. 40)<sup>12</sup>

El lugar que busca el poeta –y el pintor– es ante todo una calidad de espacio y de tiempo que funda una habitabilidad. Pero el *Poema a la duración* deriva, como lo sugiere Bergson, por evocaciones de experiencias positivas y negativas, allá donde hubo reencuentro con la duración, allá donde no pudo ser. La duración no se define, ella se prueba y su prueba nos deja una seguridad, una encarnación que desborda la experiencia solitaria de la realidad de vivir y abre la vida hacia lo ascendente y descendente. La experiencia de la duración nos hace alcanzar la comunidad.

Un gran poeta francés de principios del siglo XX, ha dado forma a la fuga después de la nostalgia del lugar natal. En su poema *La prosa del transiberiano y la pequeña Jehanne de Francia*. Blaise Cendrars expresa ejemplarmente el movimiento de partida con sus contradicciones, su exaltación, después con su angustia progresiva que monta a medida que la distancia se marca o se profundiza en su travesía por Siberia<sup>13</sup>.

En su *Introducción a una poética de lo diverso*<sup>14</sup>, Edouard Glissant observa que hay tres clases de Américas: la América de personas testigos (la Mesoamérica), la América de aquellos que arriban desde Europa y que han conservado sus costumbres (la euro-américa) y una Néo-América que es aquella de la criollización: Caribe, el noreste del Brasil, el sur de los

Estados Unidos, Centro-América y México. Los tres tipos de migrantes hacia las Américas son los migrantes fundadores, los migrantes familiares y los migrantes desnudos: aquellos que fueron traídos a la fuerza. No hay fronteras en esta división. Entonces el Mediterráneo es un mar que concentra y, es, allá donde nacieron las religiones monoteístas, el mar del los Caribe fabricado y difractado. Es el lugar privilegiado del encuentro de diversos elementos culturales que se criollizan en una violencia de la opresión, criollización que efectúa una conversión del ser.

La criollización que se hace en la Néo-América y la que llega a las otras Américas es la misma que opera en el mundo entero. La tesis que yo defiendo ante ustedes es que el mundo se criolliza, es decir que las culturas del mundo puestas en relación de manera fulminante y absolutamente consciente hoy, los unos con los otros, se cambian y se intercambian a través de los choques imperdonables de guerras sin piedad, pero también de los avances de conciencia y de esperanza<sup>15</sup>.

Abonamos el hecho que la identidad no es un estado reconocible, tanto que ella es exclusiva de la identidad de todos los otros seres posibles<sup>16</sup>. Hoy, el “todo mundo” se encuentra constituido porque todas las partes del mundo están en relación. “Todas las culturas del mundo están en relación y él se está archipelizando”. Edouard Glissant diferencia dos clases de culturas, las culturas atávicas donde la criollización tuvo lugar hace tiempo y los países de cultura heterogénea donde la criollización se hace bajo nuestros ojos (Glissant, 1996, p. 22). Lo que está en juego es la cultura identitaria única transmitida, transportada y desplazada por Occidente. Actualmente las identidades son heterogéneas y ellas son el resultado de una criollización. Ellas constituyen un rizoma y no raíces únicas, sino una raíz yendo hacia las otras. ¿Cómo ir hacia los otros y no diluirse? Nicolas Bourriaud construye su concepto de *radicante* a partir del pensamiento de Edouard Glissant.

Me parece que solo una poética de la relación, es decir, un imaginario, será lo que nos permitirá “entender” estas fases e implicaciones de las situaciones de los pueblos en el mundo de hoy, que nos autorizará –si él se encuentra– a ensayar salir del encierro o aislamiento al cual nosotros estamos reducidos. (Glissant, 1996, p. 24)

Salir de la identidad raíz nos permite entrar en la criollización del mundo y en la “identidad-relación”. El acto poético permite esa puesta de relación con el mundo, que es hoy una totalidad realizada, un mundo terminado de alguna manera. El sueño universal de las culturas atávicas da paso a una inmersión en un caos-mundo, un caos-mundo imprevisible (p. 37).

La escritura, el dictado de dios, está ligado a lo trascendental, ligado a la inmovilidad del cuerpo y ligado a un modo de tradición de consecución que llamamos un pensamiento lineal. La oralidad y el movimiento del cuerpo son dados en la repetición, la redundancia, la influencia del ritmo, la renovación de las asonancias y todo esto que aleja del pensamiento trascendental, de la seguridad que el pensamiento de lo trascendente porta en él y de las exageraciones sectarias que él activa como naturalmente (p. 38).

Una oralidad creadora viene a enriquecer la escritura y los pensamientos “continentales” para el provecho de las culturas del mundo, integrando lo poético y lo imaginario. “Yo llamo esto un pensamiento *archipelizado/de archipiélago*, es decir un pensamiento sistemático, inductivo, explorando lo imprevisto de la “totalidad-mundo” y acordando la escritura a lo oral y lo oral a la escritura.

La diferenciación del rizoma y la raíz efectuada por Deleuze y Guattari son aplicables a la identidad. Edouard Glissant distingue dos grandes tipos de cultura que están en conflicto: la cultura atávica y la cultura heterogénea. La cultura atávica busca fundar una legitimidad sobre una tierra que se vuelve territorio. Tierra elegida = territorio. En todas las partes en las que existan mitos de fundación, la identidad se desarrolla alrededor de la filiación, en profundidad, su raíz única excluye la otra. La oralidad evoluciona hacia la escritura que marca una forma de absoluto. En las sociedades sin mito fundador, las sociedades heterogéneas resultantes de la criollización, la identidad se construye alrededor de la relación incluyendo la otra. Cuando la totalidad-mundo haya comenzado a ser conocida como comunidad nueva, la universalidad habrá dado lugar a la diversidad y a la relación.

Wifredo Lam nació el 8 de diciembre de 1902 en Sagua la grande, año de la proclamación de la República de Cuba. El padre de Wifredo era de China, un hombre letrado, artesano y escritor venido de Canton. Su madre, era de doble ascendencia: africana por parte materna (donde su mamá fue deportada de las tierras del Congo) e hispánica por parte paterna. Un lejano ancestro del abuelo de Wifredo era Álgar Núñez Cabeza de Vaca, uno de los raros defensores de los pueblos amerindios durante la conquista.

Le familia católica del artista era también practicante de cultos venidos del África. Lam tuvo contacto con la santería y dentro de ella tuvo una madrina que presintió que él tenía el don de la adivinación. Wifredo Lam realiza una formación artística académica en La Habana y en 1923 obtiene una beca de su ciudad natal para partir a Europa. Desembarca en Santander y vive en España hasta 1938, donde en 1929 descubre la pintura francesa cubista. En julio de 1936 participa de la guerra civil española trabajando en la fabricación de armamento. Lesionado por las sustancias tóxicas, es curado y cuidado en Barcelona, lugar en el que descubre a Picasso, durante una exposición en 1936. Por recomendación de un amigo, conoce personalmente a Picasso en París en 1938. Picasso lo acoge y lo anima a continuar y le hace conocer el medio artístico parisino. Pierre Loeb hace una exposición de sus obras en 1939. Gracias al encuentro con Picasso y André Breton, entra en relación con numerosos pintores y escritores que se interesan por su obra, como por ejemplo Braque, Léger, Miro, Ager Jorn, Leiris, Tzara, Eluard, Péret, Mabille. En 1940, durante la ocupación de París por parte de la armada alemana, él se va a Marsella y participa en las actividades colectivas organizadas por Breton en la ciudad de Bel Air. Embarca el 24 de marzo de 1940 hacia América en compañía de André Breton, Claude Lévi-Strauss y de numerosos artistas. Su barco hace escala en Fort-de France y Wifredo Lam retorna a La Habana después de una estadía en Martinica donde, en compañía de Breton, conoce a Aimé Césaire, lo que será para él una experiencia esencial. Aimé Césaire había escrito el poema *Cuaderno de un retorno al país natal* entre 1938 y 1939, poema que será publicado en 1947. En ese poema Aimé Césaire, después de haber vivido un exilio en Francia para estudiar, expresa su experiencia dolorosa de un retorno al país natal que le conduce a aceptar su africanidad, un origen deportado en Martinica y cortado de sus raíces, privado de su lengua y de su tradición.

De retorno a su isla natal a mitad de julio de 1941, Lam se reencuentra con su familia y retoma a su actividad artística que concluye en una primera exposición en la galería Pierre Matisse en 1942. En 1943, realiza *La Jungla*, expuesta en 1944 y comprada por el MOMA de New York. Lam redescubre entonces los fundamentos africanos de la cultura cubana y las ceremonias públicas de santería. En 1945 con el etnólogo Pierre Mabilille, Lam se va a Haití por cuatro meses; allí con Breton, visita los sitios de la religión vudú. Luego después de un breve retorno a París en 1946 decide de retornar a Cuba y trabajar en su isla natal. Amigo de Lam desde 1953 o 1954, Glissant le consagra un texto poético y analítico singular que visibiliza el rol del retorno a los orígenes del artista en su isla y en su ciudad natal en 1940<sup>17</sup>. Lam encuentra aquí eso que Europa lo había hecho olvidar, es decir que él integra una esencia local y su carga de africanidad, a las formas europeas que él había asimilado al lado de Picasso y de los surrealistas. Es allá que él ha “visto, por la primera vez, la parte de abajo de su país”, la jungla y sus profundidades, atento a hacer salir la Trace<sup>18</sup>. “El elige una mutación decisiva visible en el trayecto de su obra”, escribe Glissant (Glissant, 1996, p. 13). El lirismo profundo de Glissant permite entrar en contacto con la obra de Lam a través de una forma de violencia y de fraternidad caribeña. El poeta, en el transcurso de su análisis plástico de la obra, menciona algunas tesis que le son propias. La atención de Glissant a los aspectos formales de los cuadros nos aportan una visión del paisaje americano y caribeño como opuesto a la medida del paisaje europeo. Lam no recurre, como otros artistas de su época, a la perspectiva renacentista y su profundidad, rechaza lo profundo y desarrolla una otra forma de extensión, abierta a la relación; fenómeno que Glissant ve desarrollarse en todas las culturas de hoy.

Esto es el paisaje local que nutre al pintor y más precisamente el campo de la caña de azúcar que modela el espacio. Paisaje frontal durante el crecimiento vegetal que forma un color sólido y uniforme cerrado. Cortado durante la cosecha, el campo de caña de azúcar se vuelve de otro color desierto y arrasado que Glissant asocia a las escenas de la guerra de España. El campo en plena cosecha se vuelve una metáfora del sufrimiento pasado y al pasar con las botas de caña ligadas delante del frente del campo, aún de pie. Tal es el modelo que Glissant desarrolla para leer los cuadros realizados después del retorno de Lam a Cuba. *La Jungla* de 1943, un óleo sobre papel reforzado<sup>19</sup> de 239,4 x 229,9 del MOMA, es uno de los ejemplos fuertes por su dimensión y su poder. La frontalidad del cuadro, nos recuerda las obras de Picasso en el período de *Las Señoritas de Aviñón*, o del período de los años 30's, expresionista y surrealista, desarrolla una verticalidad afirmada, vegetal y animal, donde los géneros se mezclan y toman figura de máscaras y seres fantásticos. La multiplicidad de accesos crea un amontonamiento de tallos y de cuerpos muy realizados lo que asocia la abundancia y la precisión de los detalles en todas las partes del cuadro. La profundidad es entonces simplemente una brecha en el frente, el azul aquí juega un rol ambiguo con respecto al ocre del fondo, ya que el azul se superpone al ocre claro para formar las sombras y el abismo del fondo. Su gama va del azul claro que resplandece con los ocres anaranjados al azul más próximo del negro. La imagen no está cerrada ya que hay un juego de claro-oscuro en el cual cada figura emerge y se hunde en los troncos verticales. Lam, en su trazo de la línea tan profundamente marcada por su país, no es menos próximo de los artistas de los Estados Unidos, que en este mismo tiempo y apoyándose en los conocimientos del surrealismo, construyen un espacio ni profundo ni plano. Pollock, De

Kooning, pero sobre todo Ashile Gorki y Roberto Matta, pintan uniendo, como Lam, un trazo preciso y afirmado con el color como fondo y un plano fluido.

Glissant continúa su exploración del paisaje amerindio evocando los paisajes del Perú en el sitio de Chavín. Él observa la estructura vertical de los paisajes pré-Incas e Incas, allá donde las culturas se despliegan y se abren sobre paredes casi verticales. El arte de América Latina se caracteriza por un arte de color sólido y uniforme, con un acceso de abajo hacia arriba. Estas dos energías abren sobre el tiempo y la sucesión temporal al opuesto de simultaneidad de la perspectiva europea. Glissant no utiliza estos términos en un sentido técnico sino existencial. (Glissant, 1996, p. 20)

La composición frontal y llena, la adición y trenzado de formas acogen las apariciones africanas que nos miran, de pies puestos en el piso, manos levantadas portando ofrendas, objetos, rostros-máscaras condescendientes y redondez corporal de los senos, como imágenes de la abundancia y de la fecundidad. Lam encuentra lo que Glissant llama la Trace, es decir la memoria del África atropellada por la cultura colonial. En esta pintura, él ve el prototipo de la criollización y la pintura de los pueblos.

“Lo universal, cuando nosotros queremos hablar de esto, no es en sí nada, ni un valor ni una sublimación, es la cantidad totalmente realizada de estas representaciones”. (*ibid*, p. 23)

El golpe de estado de Fulgencio Batista en 1952, hace que Lam retorne a Europa y a París. El reanuda su relación con sus amigos surrealistas alrededor de Breton y con los disidentes del surrealismo. Entre 1961 y 1970, con el fin de la dictadura de Batista, llega al poder Fidel Castro, Lam adhiere a la línea del régimen revolucionario y retorna a Cuba en 1963 para una exposición. En 1964, bajo la propuesta de Lam y el ministro cubano de la cultura, el XXIII salón de mayo –después de haber tenido lugar en París– se traslada a La Habana, donde numerosos intelectuales se dan cita. Un inmenso cuadro es realizado colectivamente por Rebeyrolle, Aillaud, Jorn, Arroyo, César. Lam realizará en el cuadro la figura central; pero en 1968 en La Habana, durante el congreso cultural del tercer mundo- en el cual Wifredo Lam participa-, los delgados se inquietaron por el control político que sufrían los intelectuales y los artistas. Es entonces cuando el ministro de cultura es destituido de su cargo y exiliado.

En el recorrido realizado por la vida de Wifredo Lam y su relación con la historia de su país natal, se cruza también la historia de aquella joven cubana que, durante la llegada al poder de Fidel Castro, es separada de su familia: Ana Mendieta. Ana es enviada por la iglesia católica a los Estados Unidos e instalada en un orfanato. Esta gran separación de su país y de su familia juega un rol considerable en su búsqueda y marca su vida bajo el sello de la separación y del sacrificio.

Ella sigue sus estudios universitarios artísticos en la Universidad de Iowa. Su trabajo comienza –como el de muchos artistas de este periodo– con la toma de conciencia de que la pintura no le resulta suficiente para sus necesidades. Es entonces cuando se lanza a hacer performances, involucrando su propio cuerpo alrededor de la condición femenina y de la búsqueda de sus raíces indígenas. Las instalaciones, las puestas en escena de Mendieta se alejan de las formas purificada mínimas, retoman una dimensión chamánica como lo hace Beuys. De familia católica y muy abierta al arte, Ana Mendieta, desde su infancia se interesa por la religión sincrética cubana, la santería mezclada de catolicismo y de creencias Yoruba originarias del África.

En 1972, acostándose desnuda en el suelo, ella inaugura una serie de performances. En una de sus performance: *Flowers on body* (Flores en el cuerpo), en El Yagul, Oaxaca, México en 1973, se instala desnuda en una tumba, parcialmente recubierta de flores blancas que forman unos macizos ligeros como si ellos emanaran de su propio cuerpo. La simulación de la muerte, la tumba vieja y las flores remiten a una imagen cíclica de la muerte y el renacer. Entre 1973 y 1980, ella realiza una serie llamada *Siluetas*, en la cual ella inscribe su huella en la naturaleza utilizando materiales naturales. Ana Mendieta nutre su obra estudiando las mitologías santeras y trabajando en sitios ricos del pasado precolombino, cargados de mitos y leyendas del antiguo México.

Las siluetas integradas al paisaje, enterramientos reales o simulados, los incendios y los ahogamientos de efigies, son una tentativa de reestablecer los vínculos que la unen a la fuente maternal. Esta regresión hacia el útero de la madre tierra es destinado a volver al estado fetal para renacer según el proceso chamánico. Beuys vivió y elaboró un discurso parecido que forma el núcleo de su obra, cuando él cuenta su accidente de avión en 1943 en Crimea, su pérdida de conocimiento durante 8 horas y su salvación gracias a unos nómades tártaros que lo cuidaron con grasa y fieltro.

Todas las *Siluetas*, más de 200 instalaciones, repiten esta aventura jugada que actualiza una regresión y un rito de creación. Estas performances solitarias fueron filmadas de manera directa, en plano fijo con medios rudimentarios o fotografiados. Ana Mendieta evoluciona hacia un trabajo directamente realizado con la tierra: *Rupestrian Series*, en las cuales ella se retira totalmente y no deja sino la efigie femenina grabada en la naturaleza. La ambición de esta práctica es alcanzar un esfuerzo de contacto con las fuerzas dispersas dentro de la naturaleza. Como Nils-Udo, ella espera cumplir actos de reconciliación para una humanidad solitaria y separada. Es una forma dionisiaca, ella juega con su cuerpo como si fuera un lugar de simbiosis con las fuerzas de la naturaleza.

Pero la obra artística de Mendieta no es tampoco separable de una consciencia política y de una oposición determinada contra un poder cultural reaccionario. En 1982, en una exposición en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, ella opone una cultura de clase dominante de los Estados Unidos, uniformizada, banalizada, dominada por la reproducción frente a una cultura popular, una real cultura de donde saca su convicción de sobrevivir y de ganar, al precio de la indiferencia, una presencia.

Esto es solamente por un real y largo despertar que una persona se vuelve presente en ella misma y es también con esta experiencia que una persona comienza a vivir como un ser humano. Reconocerse a sí mismo es conocer el mundo y es también paradójicamente una forma de exilio fuera del mundo. Yo reconozco que esta presencia en mí misma, este conocimiento de sí es el que me permite dialogar con el mundo alrededor mío acerca de la práctica del arte. (Mendieta, 1996, p. 167)

Dentro de uno de sus primeros performances, en 1972, ella se identifica como una estudiante de su universidad que había sido violada y matada. Sus colegas invitados en su apartamento, descubrieron la escena reconstruida, un cuerpo desnudo, desvestido, manchado de sangre en una simulación brutal de una violación del que el espectador sería el



voyerista y cómplice. Esta escena la juega tres veces aspirando a restituir el crimen para evitar que él no se oscurezca en el olvido y en una banalidad cubierta por la sociedad.

Ana Mendieta exploraba también la cuestión del cuerpo femenino como lugar de un sacrificio y ese sacrificio alcanza su propia historia de separación con su familia que ella vivió como una prueba de soledad, conduciendo a una purificación y a una promesa de comunión<sup>20</sup>. Ella lee por esta época los escritos de Octavio Paz, en particular *El laberinto de la soledad*. Paz compara la psicología particular de México con la de occidente, las concepciones de lo femenino y de lo masculino y de los ritos y mitologías que aquí se asocian. La dimensión del sacrificio en su relación a la soledad fundamental de la vida como así su relación con la muerte van a influenciar profundamente el pensamiento de Ana Mendieta. La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, nos aparece como una prueba y una purgación, llevando a la desaparición de la angustia y de la inseguridad. La plenitud, la reunión, que son reposo, felicidad y acuerdo con el mundo, nos esperan al término del laberinto de la soledad. (Paz, 1983, 167)<sup>21</sup>

## Notas

1. Heimat, palabra en alemán que significa casa o “casa interior” - hábitat - hogar.
2. Citación traducida de la original que se encuentra en LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2012). *La réponse d’Ulysse*. Paris, éditions lignes. “Cette séparation originaire que la légende, toujours lisible, appelle exode, exil, voire expérience (exposition au péril du Dehors) n’est jamais qu’un autre mot pour désigner ce que nous appelons à bon droit l’existence”.
3. Traducción del título original del libro *Temps et récit*. (Nota de la coord.: Ricoeur Paul (2004), *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI)
4. Guérin, Michel. “*Nekuya*- la mémoire d’outre-tombe”, en *Le voyage créateur*. Dir. Eric Bonnet (2010), Paris, L’Harmattan.
5. Muthos, palabra en latín que significa mito.
6. Cita traducida de la original: “De fait, écrit Michel Guérin, le grec praxis vient de peiro, je traverse, et il est lié étymologiquement à pera (au-delà), à poros (passage, porte) et peras (limite) dont le contraire est l’illimité menaçant, “l’apeiron”. L’expérience implique ainsi une pratique des passages, un sûr instinct des seuils, des portes à entrebâiller ou à refermer au plus vite, un art de la transgression aussi”.
7. *Heimat*, una palabra en alemán casi intraducible al francés. Ver el texto en francés de Max Ferniot: *Le voyage comme retour à la maison*. En *Le voyage créateur*, pp. 297-306.
8. El “Poema a la duración” de Peter Handke se encuentra traducido al español (1991, Barcelona, Editorial Lumen) En este escrito se hace referencia a la traducción francesa hecha por de Georges-Arthur Goldschmidt en: Handke Peter (1986), *Poème à la durée*. Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt. Paris, Gallimard.
9. *Ibidem*, pág. 19 “La durée, c’est l’aventure de l’année qui passe, l’aventure du fait quotidien”.
10. *Ibidem*, pág. 27 “Bienheureux celui qui connaît les lieux de sa durée même s’il est pour toujours déplacé à l’étranger, sans perspective de retour, il n’est plus jamais expulsé, banni.

Et aussi les lieux de la durée sont sans éclat ils ne sont marqués sur aucune carte ou bien ils n'ont pas de noms”.

11. *Ibidem*, pág. 40 “Sursaut du temps de la durée, tu m'entoures d'un espace qu'on peut décrire et le décrire crée l'espace suivant”.

12. *Ibidem*, pág. 40 “La durée se joint non pas dans le déplacement, mais “elle me replace”. La durée: “elle est le temporel malléable””.

13. Bonnet, Eric. *L'espace-temps chez Blaise Cendrars et Sonia Delaunay*. En Blaise Cendrars et les arts, Dir. María Teresa de Freitas, Claude Leroy et Edmond Nogacki, (2002), PUV.

14. Traducción del título original del libro de Glissant, Edouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996. Este libro “*Introduction à une poétique du divers*” se encuentra en español: (2002, Barcelona, Ediciones del Bronce), sin embargo, las traducciones que aparecen en este escrito, fueron hechas de libro en francés y no tomadas de la publicación en español.

15. *Ibidem*, pág. 15 “La créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques sont la même qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès de vous est que le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui, les unes avec les autres, se changent en s'échangeant à travers les heurts irrémissibles, des guerres sans pitié, mais aussi des avancées de conscience et d'espoir”.

16. Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996, pág. 15.

17. Glissant, Edouard (2001), en *Lam métis*. Paris, Musée Dapper.

18. La Trace es un concepto que emplea Edouard Glissant que significa “la huella o el trazado de algo”.

19. “Papier renforcé” o “papel reforzado” es lo que en español se llama enmascaramiento, lo cual se trata de fijar a una superficie rígida (como la madera, lienzo o pared) un papel o tela utilizando un pegamento fuerte. Esta técnica es muy utilizada en pintura y en las artes plásticas en general.

20. Merewether, Charles (1996) “*From inscription to dissolution: An essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta*” En Ana Mendieta, Centro Gallego de Arte Contemporánea, p. 98

21. Existe una versión en español de este libro, sin embargo esta citación es tomada y traducida de la versión de libro en francés: PAZ, Octavio (1983), *Le labyrinthe de la solitude*. Paris, Gallimard, 1983, p. 167. (2000, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica).

## Referencias bibliográficas

Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.

Lacoue-Labarthe, P. (2012). *La réponse d'Ulysse*. Paris: éditions lignes.

Glissant, E. (2002). Barcelona: Ediciones del Bronce.

Handke, P. (1991). Barcelona: Editorial Lumen.

Mendieta, A. (1996). “*Personal writings*”. Centro Galego de Arte Contemporanea.

Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Traducción: Yamile Villamil Rojas

Revisión: Alejandra Niedermaier

---

**Abstract:** From the word Heimat, feedback processes are analyzed. From the experience of this event, the article explores the trails of the artists Wifredo Lam y Ana Mendieta.

**Key words:** separation - space/time - loneliness.

**Resumo:** A partir da palavra Heimat se analisa os processos de ida-volta. A partir da vivencia deste acontecimento se analisam as trajetórias dos criadores Wilfredo Lam e Ana Mendieta.

**Palavras chave:** separação - espaço/tempo - solidão.

---