

LOS OTROS CAMINOS DE LA SEDA

15 DE NOVIEMBRE 2024 - 28 DE FEBRERO 2025

Centro de Desarrollo de las Artes Visuales

A+ Espacios Adolescentes

Taller El Quitrín

Plaza Vieja

En homenaje a las artistas Marta
Palau y Nora Correa y en memoria a
la exposición Textil Latinoamericano
en la Tercera Bienal de La Habana.

Curaduría: Yanet Oviedo Matos

Co - curaduría: Ariel Alejandro Baró Macías

SALAS CDAV

Cápsula I: Memoria y
ancestralidad

- Entrada
- Sala Zaguán
- Sala Almacén
- Entresuelo

Cápsula II: Contemporaneidad y
dinámicas de poder

- Sala “L” y Sala Vitral
- Sala Negra (Microhistorias)

Cápsula III: Vínculo
Hombre/Naturaleza

- Sala Polivalente

Cápsula IV: Afectos

- Sala “Vincent”
- Plaza Vieja [Espacio público]

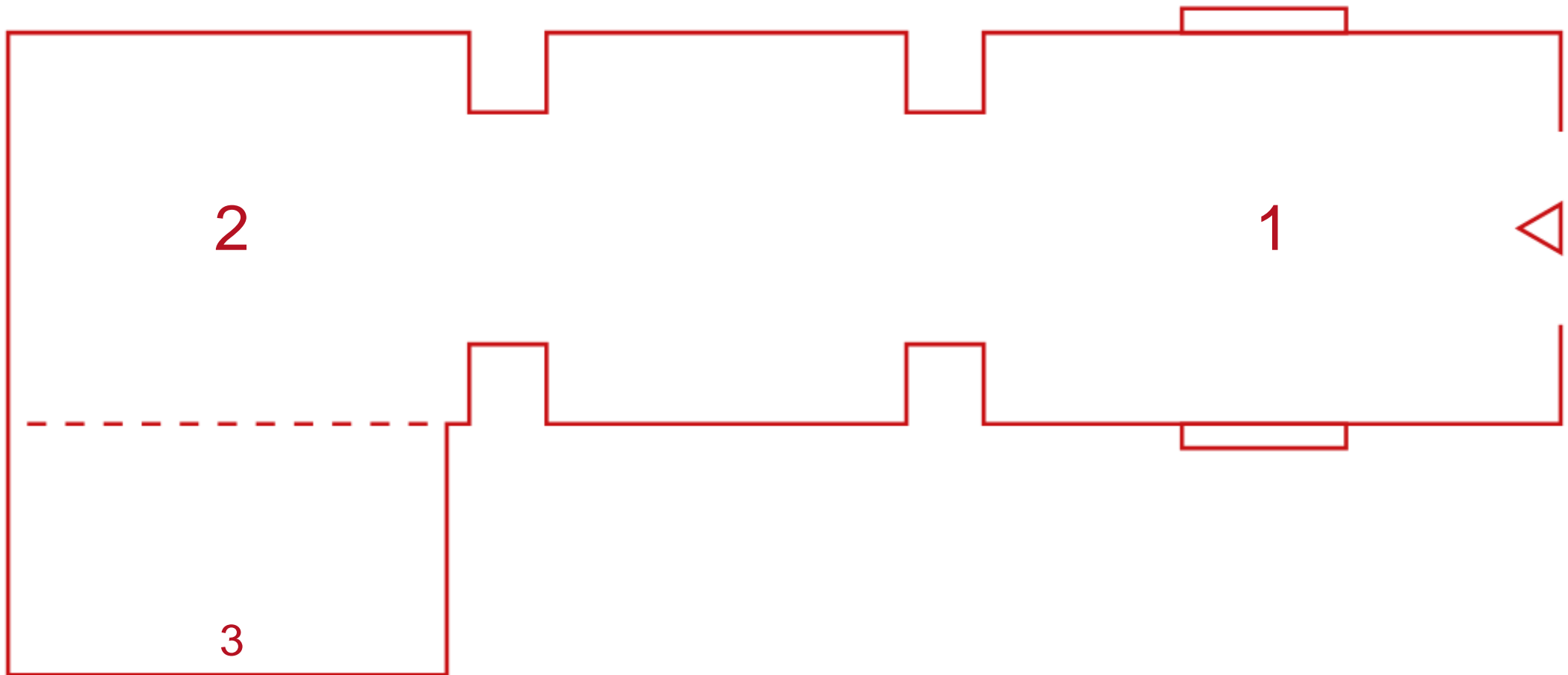
Listado de artistas por obra

- | | | |
|--|--|------------------------------------|
| 1. Agustín Hernández (Cuba) | 20. Carolina Estrada (Perú) [VIDEO] | 37. Kay Zevallos (Perú) |
| 2. Grupo “Punto Cero” (Cuba-Venezuela) | 21. Klaudia Kemper (Chile) | 38. Cécile Belmont (Austria) |
| 3. Los Transferencistas (Cuba) | 22. Jordan Cunliffe (Reino Unido) | 39. Cecilia Martínez (Argentina) |
| 4. Lucila Gradín (Argentina) | 23. Carolina Estrada (Perú) II | 40. Enrique de la Uz (Cuba)* |
| 5. Imagen de archivo “Telarte”* | 24. Alain Cabrera y Kenia Bandomo (Cuba) | 41. Mercedes Sebastián (Colombia)* |
| 6. Homenaje Muñecas mexicanas* | 25. Adolfosi Fuentes (Colombia)* | 42. Jennifer Rico (Cuba) |
| 7. Conjunto de juguetes africanos* | 26. Alejandro Sánchez (Colombia) | 43. Karla Betancourt (Cuba) |
| 8. Ingrid Pumayalla (Perú) | 27. Luis Gárciga y Loreto Alonso (Cuba-España) | 44. Yto Aranda (Chile) |
| 9. Rocío Bellot (México)* | 28. Luis Gárciga (Cuba) | 45. Soledad Neira (Chile) |
| 10. Lourdes González Osnaya (México) | 29. Reena Saini Kallat (India) | 46. María José Rojas (Chile) |
| 11. Hyacinthe Ouattara (Burkina-Faso) | 30. Giselle Lucía Navarro (Cuba) | 47. Klaudia Kemper (Chile) II |
| 12. Erica Muralles Hazbun (Guatemala) | 31. Duvier del Dago (Cuba) | 48. Shirma Guayasamín (Ecuador) |
| 13. Maureen Bisilliat (Brasil)* | 32. Rachel Breen (Estados Unidos) | 49. Ana Miguel (Brasil) |
| 14. Erica Muralles Hazbun (Guatemala) II | 33. Nereida Dusten (México) | 50. Natalia Espinel (Colombia) |
| 15. Ximena Garrido (Perú) | 34. Nereida Apaza (Perú) | 51. Martin Steinert (Alemania) |
| 16. Marta Palau (México) | 35. Nereida Apaza (Perú) II | [PLAZA VIEJA] |
| 17. M. Luci (Brasil)* | 36. Gabriela Reyna (Cuba) | |
| 18. Pacita Abad (Filipinas)* | | |
| 19. Carolina Estrada (Perú) | | |

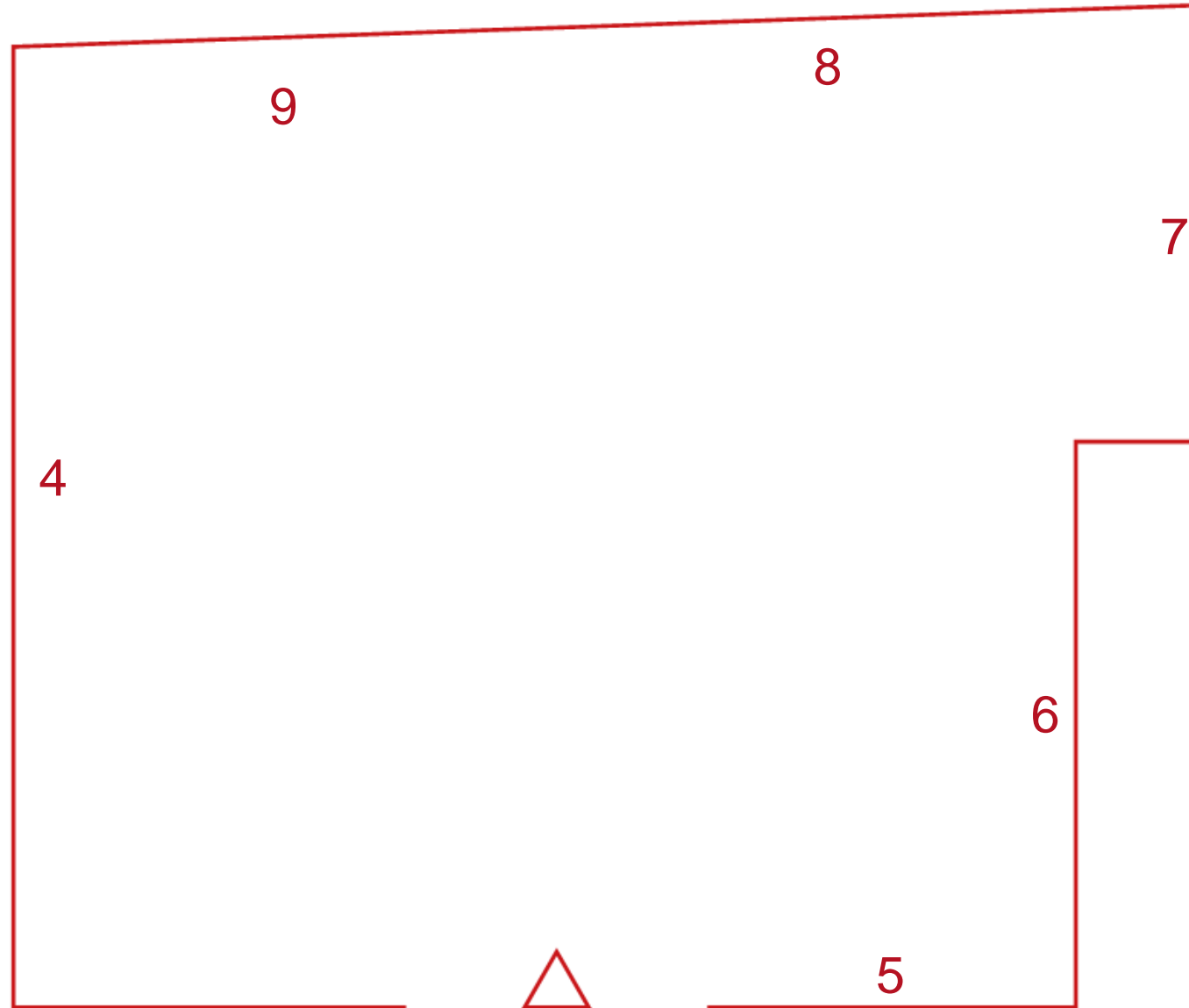
Aclaración:

***Obra o archivo perteneciente a la colección del CAC Wifredo Lam**

Entrada



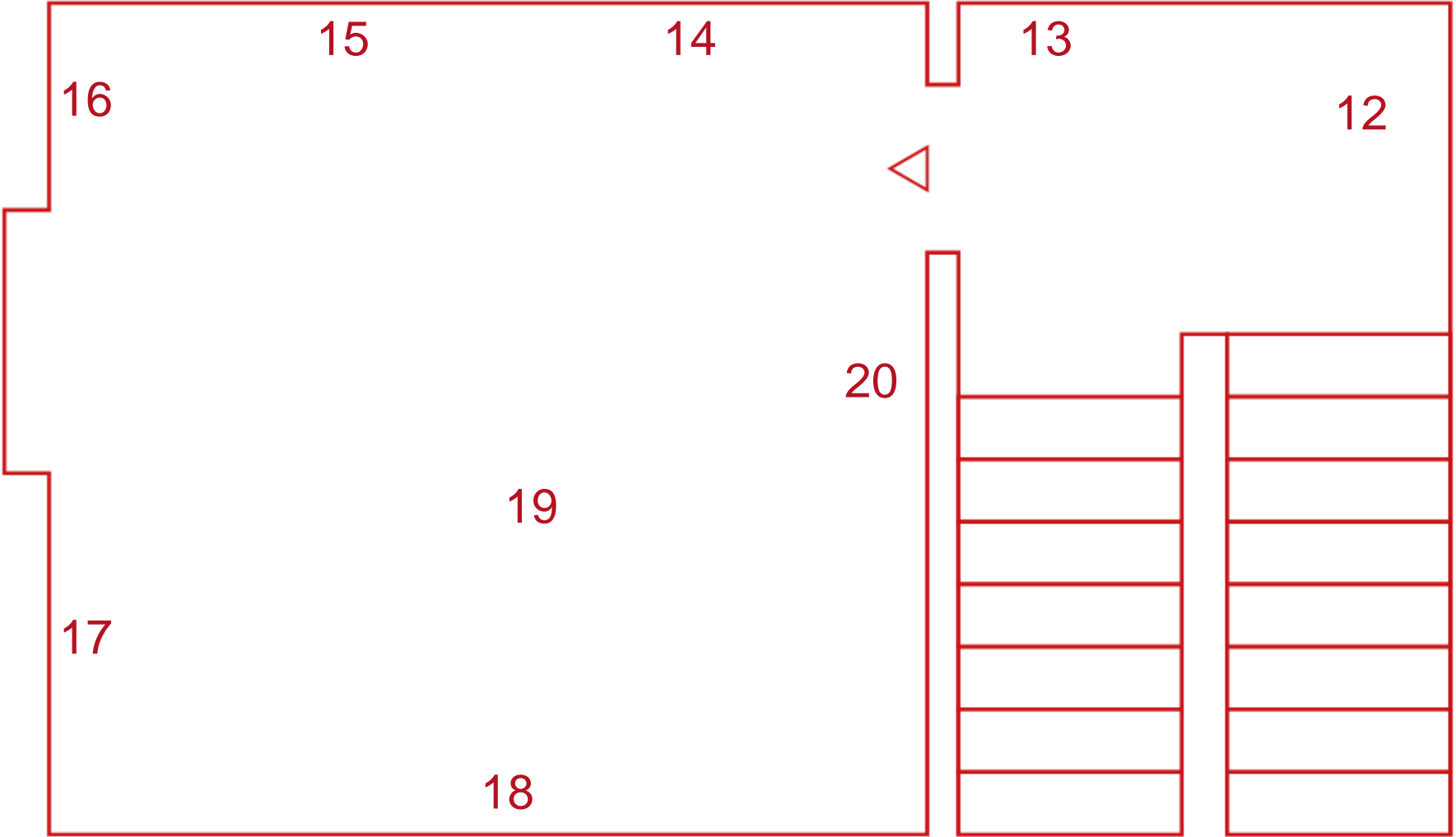
Sala Zaguán



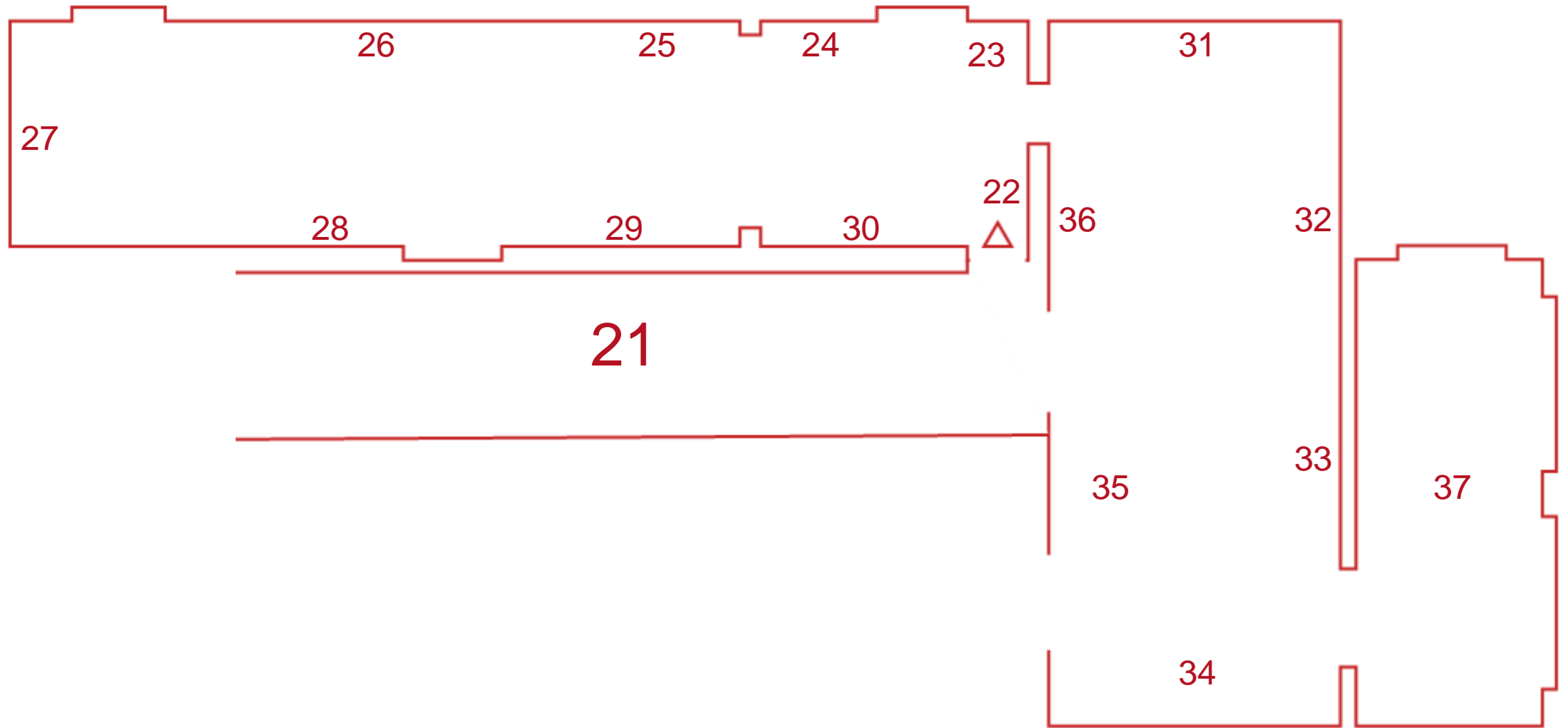
Sala Almacén



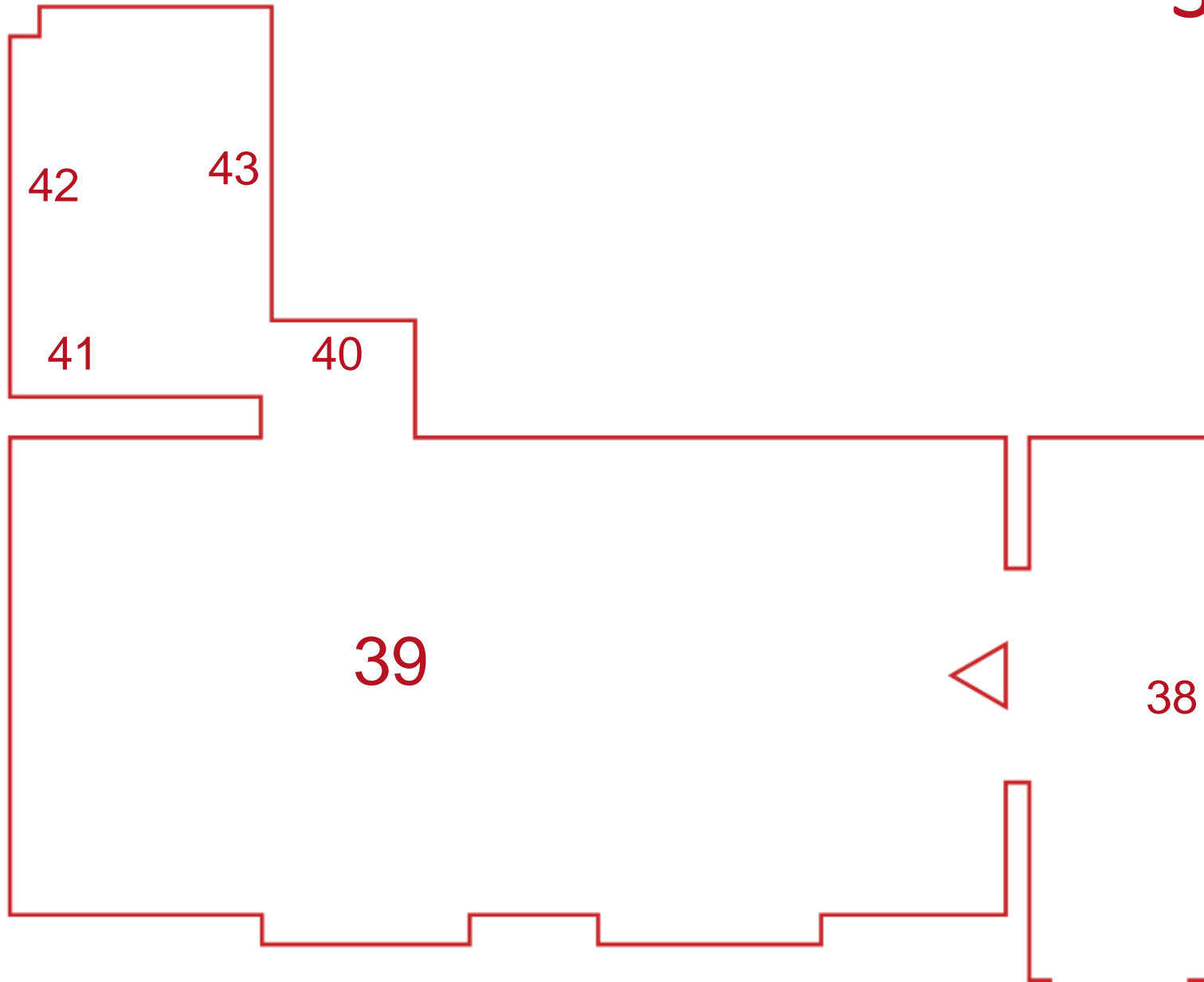
Entresuelo



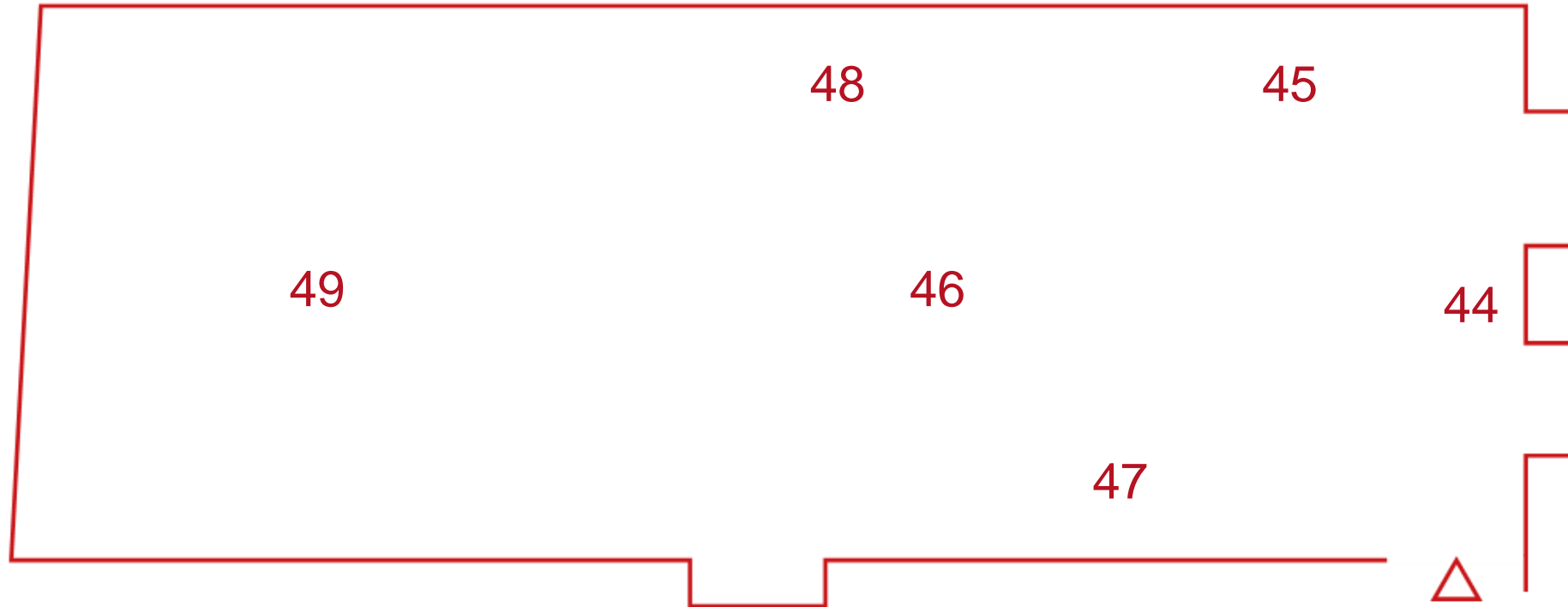
Sala "L" y Vitrales



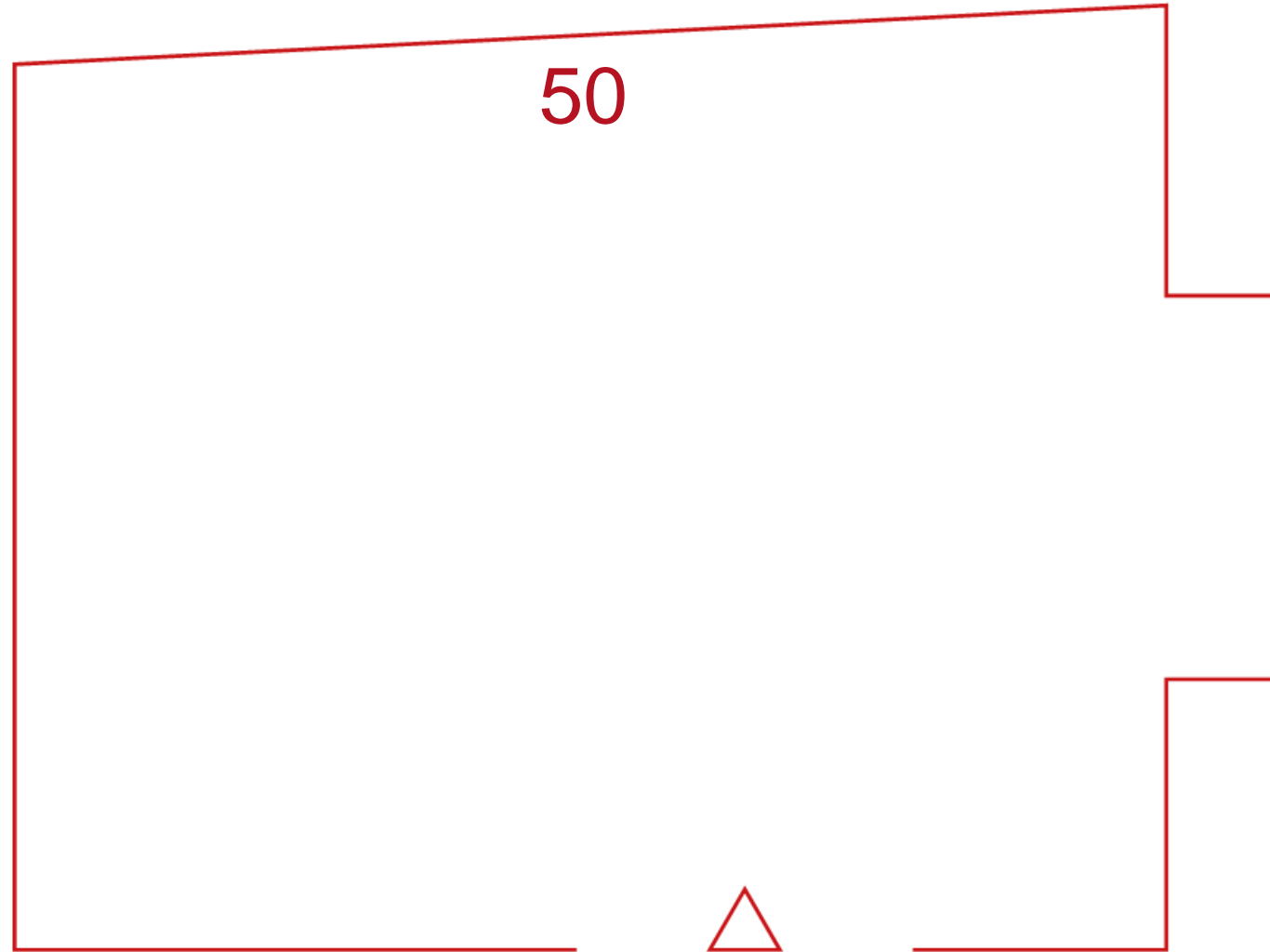
Sala Negra



Sala Polivalente



Sala "Vincent"



Textos adicionales

(Archivos de la III Bienal de La Habana, 1986)

TEXTIL LATINOAMERICANO

La importancia y el significado del arte textil latinoamericano actual supera muchas de las expectativas surgidas años atrás.

No hubiera sido fácil imaginar el auge y la fuerza que hoy posee esta expresión vinculada a los orígenes mismos de los modos de vida de varios países de la región.

Los cronistas de Indias resultaron ser los primeros sorprendidos ante la atrayente belleza de la indumentaria de nuestros aborígenes, especialmente en la estrecha franja de Mesoamérica y dieron fe de ello en comentarios, cartas, actas de relación. La rica variedad de las técnicas utilizadas permitió una vasta y extraordinaria imaginería en el uso de algodones, hilos de maguey, fibras de diferentes plantas silvestres, entretejidos en ocasiones con pelos de animales salvajes y plumas de colores de muchísimas aves.

La llegada de los españoles amplió considerablemente el instrumental técnico y las posibilidades expresivas con la introducción sin dudas, de un nuevo colorido y una profusa ornamentación a las prendas de vestir, en primer término, y de algunos objetos de uso doméstico y familiar.

Aunque de forma mayoritaria, hilar y tejer satisfizo la necesidad básica de protección del cuerpo y la fabricación de utensilios, morrales, jolongos, cesterías; el tapiz tejido de intención artística también formó parte de la abundancia textil que atesoraban nuestros pueblos, y ese considera hoy fuente importante de datos y conocimiento sobre los procesos culturales y transculturales de los diversos grupos y sociedades de América Latina.

La tapicería “clásica” realizada en telares, con y sin pedales, de uno, o varios lizos, totalmente indígena, se sigue practicando en la actualidad, incluso la tapicería de gobelino, que era conocida como técnica antes de la conquista.

De las influencias recíprocas entre las culturas europeas y americana emergieron modalidades en correspondencia con los códigos artísticos vigentes, capaces de favorecer la comprensión de ciertos mitos y el rico acervo del pasado. Se estableció así un diálogo entre la tradición viva, activa en el sentir de su tiempo y los requerimientos de la contemporaneidad expresada no sólo en las regiones culturales del continente sino también en las grandes ciudades como un intento serio de rescatar la manufactura y lo concerniente a la labor artesanal que comportaba.

A los materiales tradicionales se sumaron los nuevos como el plástico, el nylon, otras fibras sintéticas, papel, madera, metales, piedras preciosas, en fin, lo que el creador dispusiera al alcance de sus manos, desprendido de todo prejuicio técnico o formal.

Este proceso revolucionario del arte textil culminaba en la década del sesenta con el desprendimiento del tapiz del muro soportante y de las incursiones, cada vez más audaces, en el espacio tridimensional en la búsqueda de obras con propósitos escultóricos y ambientales.

De entonces a acá ha llovido extraordinariamente. El impulso dado a esta expresión con las celebridades de los Salones de Michoacán, México, los salones nacionales en Argentina, la Bienal Latinoamericana de Minitextil en Uruguay y otros, así como la participación de nuestros artistas en eventos en casi todas partes del mundo, enriquece día tras día las formulaciones del textil.

Obras que transitan por lo arqueológico y etnográfico, hasta aquellas que exploran los laberínticos senderos de los sentimientos y las emociones son muestra fiel de la riqueza de un modo de expresión tan tradicional y contemporáneo como seamos capaces de ser. Las alteraciones del espacio plástico surgidas en cada obra imprimen una dinámica nueva a un arte “viejo” que supo mantener con vigor sus intrínsecas estructuras y recomponer su situación de acuerdo con los dictados de su época y las crecientes necesidades estéticas.

Nelson Herrera Ysla

Muñecas Mexicanas

Cuatro Reflexiones: Las Muñecas

I. En lo que va de los ochenta, México ha vivido en el continuo sombro de los cambios de profunda raíz en las modificaciones sociales, y en el azoro ante el despertar de las fuerzas de lo que los estudiosos llaman “conciencia nacional”. La tajante aparición de la realidad, sus filos sobre la endeble organización ciudadana, adormilada, perezosa; sobre la ineficiencia de algunos niveles de servicio oficial a la comunidad, hizo trizas un sueño efímero de nación “en vías de desarrollo”. Así sucedió en 1982, después de una larga jornada de oscuridad económica que aún no toca fondo, y en 1984, ante la tragedia de San Juan de Ixtuatepec, producto de la negligencia o del revanchismo.

Poco acostumbrados a reconocer la edad, los mexicanos vimos surgir, como un fruto en el asfalto, una ciudad originaria, montada en otra original. Vimos madurar una urbe tocada por el centralismo, enfermedad incurable que esta nación padece. Una enorme y voraz zona metropolitana que todavía en los 70 se descubría en una especie de adolescencia tardía, fresca, respirable, entrañable quizá, por la luz que aquella década nos identificó individual y colectivamente con un proyecto de futuro, el que cayó suavemente y se desgajó en 1968 y que los 70 matizaron hasta hacerlo desaparecer.

Y una mañana de jueves otro sacudimiento nos despertó. El terremoto de septiembre de 1985 hizo evidente un estado de cosas que permanecía agazapado. Ese día, junto a los escombros de lo que alguna vez fue “la región más transparente del aire”, deambularon por las calles los habitantes de una ciudad que al verse al espejo no se reconoció. Al lado de nuestro dolor caminarían las personas, la crisis, el drama. Pero también una organización improvisada, popular, solidaria, que encontró en la autogestión una fórmula para curar las heridas que las instancias superiores no atinaban o no podían sanar. Producto de la movilización emergente aparecieron grupos, pequeños o grandes sistemas para luchar por la vida.

Si el terremoto sepultó el perfil de la ciudad quitándole facciones al monstruo, también derribó ese patrimonio impuesto con un viejo esquema urbano y, paradójicamente, nos situó frente a la evidencia de la turbiedad de muchas cosas. Fuimos testigos de las batallas que los habitantes mantenían para conservar su identidad de barrio, para no perder su historia, sus tradiciones, para que sus modos de sobrevivencia no se desmoronaran como sus viviendas, sus vecindades. Acudimos a la reafirmación de los “tlatelolcas”, de los “tepiteños”, como cohesión grupal ante la vida.

Vimos la consolidación de la Sociedad Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre, constituida el 22 de octubre de 1985, tan sólo 33 días después de la tragedia.

II. Las tragedias de la confección, uno de los gremios más golpeados por el terremoto y víctimas de una historia de olvido sistemático, de la sobreexplotación, emprendieron una doble pelea; el rescate de la vida y la regeneración de su modo de trabajo. Quedan bajo los escombros cientos de cuerpos de trabajadores. Cerca de cuarenta mil costureras pierden su empleo, se derrumban talleres completos. Costureras de varias empresas comenzaron a gestionar sin tregua ayuda ante las autoridades. Había que vivir y que trabajar: la permanencia y el sustento. Ser y hacer. En esa labor, y con el auxilio de algunas organizaciones, se dieron a la tarea de buscar locales, herramientas, material. Pronto surgió la idea de realizar muñecas de trapo para ser vendidas y obtener así ingresos para continuar produciendo. En octubre de 1985 es lanzada la convocatoria que invita a los artistas plásticos a enviar diseños originales para ser confeccionados por las costureras. Los primeros diseños de muñecas Lucha y Victoria, creados por Hortensia Morales y Rosa Ofelia Murrieta, dieron pie a muchos más. Estos primeros objetos eran acompañados de algunos versos en forma de “calavera” dedicados al terremoto y a las costureras. Rogelio Naranjo, Magali Lara, Helen Escobedo, Lourdes Almeida, Martha Palau, Efrén, Vicente Rojo, Miguel Castro Leñero, entre otros, acudieron al llamado. Al mismo tiempo, se imprimirían bonos de solidaridad con el fin

de recaudar fondos para adquirir los materiales necesarios. Los primeros lugares de venta fueron el parque Álvaro Obregón y el Jardín de Coyoacán en la afectada ciudad de México.

Las costureras trabajaban en los diseños de lunes a viernes y los fines de semana salían a la calle a vender las muñecas. Con una producción importante, el 13 de diciembre de 1985 es inaugurada la primera exposición, Luchas y Victorias en el Museo de Arte Carrillo Gil de INBA, que recaudó un millón y medio de pesos sólo el día de apertura.

III. Cada muñeca lleva una papeleta que le da su carácter y su identidad. Con la firma del artista, autor del diseño, se añade la fecha de nacimiento de la muñeca; 19 de septiembre. Probablemente, más que compra, el que la adquiere realiza una especie de adopción. Está llevándose a su casa un objeto que simboliza una lucha y también una victoria. Con ese objeto creado por los artistas y realizado por las costureras, recordamos ahora un suceso trágico a través de un ánimo de vida.

Es común ver en muchos lugares de la ciudad a las indígenas mazahuas fabricar con telas y listones coloridos a las muñecas que visten las ropas de la tradición. Es común encontrar en ellas un rostro sonriente diseñado por una indígena que trenza sus cabellos con el mismo material con el que adorna la cabeza de estambre de sus creaciones, ajusta la pequeña falda limpia, tornea la cabrizza redondez de las piernas. Las mazahuas colocan en las aceras a sus muñecas, ofreciéndolas al público como una gran familia de mujeres, que le sonríen al pasante invitándolo a quedarse con una, a llevarla y adoptar, así, un miembro de nuestro pasado indígena.

Probablemente no sea tan distinta. Ni esté de más recordar el amoroso quehacer de la abuela al confeccionar los juguetes de trapo para las nietas que ven la magia, la tienen en los brazos, le depositan su sentido de la vida y le fabrican su mundo

completo a esa muñeca que entonces es una realidad afelpada, tersa, dócil.

Las muñecas –ya célebres– de las costureras han cumplido su cometido inicial y, ya rebasado, constituyen un júbilo muy particular para la actividad artística en México. Hasta la fecha se tienen alrededor de cien modelos diferentes de muñecas y un número parecido de diseños originales, pertenecientes a la Cooperativa. El Museo de Arte Carrillo Gill, a partir de aquella exposición Luchas y Victorias organizó en 1986 Nuevas Victorias, en 1987 Se sigue haciendo la lucha y en 1988 Con la cuarta vida. Una selección de muñecas ha viajado por algunas ciudades del interior del país y visitó ya los Estados Unidos, Alemania y Suecia.

De las muñecas originales, Lucha era una Lucha flaca, la mujer costurera joven, con un determinado ánimo para la vida; Victoria, en cambio, era una Victoria gorda, la costurera robusta, madura, la de piernas cansadas, la que en lugar de usar zapatos de “la flaca” calza las chancletas cómodas. Victoria de cabello rizado y gran sonrisa, tiene la vista débil por los años de trabajo en la máquina de coser, por la jornada extra diaria para completar el sueldo. Tanto Lucha como Victoria fueron pensadas para vestirse y desvestirse: ambas llevan ropa interior, ambas acompañan su atuendo con delantal. De vivos colores, de texturas diferentes, las Luchas pueden tener anudada en la cabeza una pañoleta, poseer una rotunda cara de luna o utilidad de costurero.

Victoria puede ser una flor de nochebuena o bien una sirena que cambia su peinado conforme a las manos obreras que la peinan. Puede ser alfiletero o duende, o simplemente ser ella misma, franca en su gordura, con botones y no ojos, con broches en el pecho. Lucha llegará a ser un costurero de múltiples funciones. Y aquella con mejillas coloreadas se llamará Luchapitas, prima e inspiradora de Sonrilucha. Trenzada desde el origen, Luchanudos es una verdadera muñeca de trapo hecha totalmente a mano, con blusa de flores y color naranja.

Peces, sirenas, duendes, coliflores, largas damas con cara de manzana, gatos, pequeñas y azules aves con pelo color cielo, perros y hombres prehispánicos, componen el creciente infinito de asombros que produce el Departamento de Muñecas de la Sociedad Cooperativa 19 de Septiembre y que han servido de punto de reunión y de partida para una empresa nacida del dolor, de la sobrevivencia, del ingenio y de la solidaridad.

IV. Muñecas, Puppet, Puppa, Bamboleta. Figuras de una primitiva cáscara de vegetal, junco, caña, nuez y plumas. Delicadas miniaturas de cera, marfil o porcelanas que observan la luz en las ventanas; o aquellas que acceden a una suavidad de lienzo, a la dulce aspereza del filtro, a la delicia del lino justo antes de saltar vigorosas a la lana o desear purificarse en madera o en marfil.

Doll, eidolon, idol, ceremonia de barro, pasta de carbón, forjaduras de hierro que abren los brazos para obsequiar un gesto ataviado de ropajes. Doble, dobladillo, valenciana, vestimentas rojas y blancas que bañan el cuerpo de algodón, de espuma o borra. Estambre, listones, popotillo, una cabellera que se pliega y se despliega figurando un alto peinado o la simpleza del pelo suelto que cae en los hombros pequeños. Faldas, crinolinas, medias, preciosos zapatos de raso pintados al diminuto pie redondo. Asistentes de una zoología de trapo, quimeras o arcángeles que pierden el equilibrio en las vitrinas para caer pausadamente en la dimensión de su utópico propietario. Caballos y gatos limpios, rociados de una alburia total surgida de unas manos acostumbradas a fabricar limpieza.

Unas manos curtidas sobre tela, maniobrando la rueda, el alfiler y la aguja; dedales de hilo de oro, entrañables manos que nos regalan un heroico gesto por la vida: Lucha, Victoria, las costureras.

Jaime Vázquez

Juguetes de alambre africanos

En África los niños tienen que hacer sus propios juguetes. La materia prima más extendida por todo el sur del Sahara es el alambre, base de un concepto figurativo y una técnica de confección. Al parecer comenzó a usarse después de la Segunda Guerra Mundial, vinculado con la mayor disponibilidad de productos industriales. Este vínculo es doble. Por un lado, aparecía el material, y por otro el tema clásico: los medios de transporte, en especial el automóvil.

Aunque se trata de una creación nueva, el juguete de alambre debe tener su antecedente en el bambú. A inicios de los años 30, Griaule contaba cómo los niños *dogón* trataban de hacer aeroplanos de este material, inmediatamente después de que el primero voló sobre su territorio. Quizás pudiera delinearse un proceso general: El niño africano confeccionaba sus juguetes de tradición con materias naturales (barro, madera, caña), a través de las cuales representaba animales, persona, instrumentos de labor. Con el avance de la colonización se van extendiendo nuevos temas; los objetos industriales, símbolos de energía y poder. Finalmente, éstos se reproducen mediante la recuperación de materiales también industriales, principalmente de alambre, la goma y las latas de conserva. Aunque en otras regiones existen juguetes de alambre, es en África subsahariana donde más se han desarrollado.

Por todas partes los niños juegan con carros y aviones, pero los africanos parecen tener una preferencia casi absoluta por ellos. Esto se relaciona sin duda con el extraordinario papel de representación de status que desempeña el automóvil en África. De uso exclusivo del señor colonial en el pasado, imagen activa de su fuerza hegemónica, éste significa para numerosos africanos mucho más que un simple medio de transporte: su usufructo constituye una afirmación psicológica y social. Con ella se entretajan la ostentosa proclamación del éxito personal y el “nuevorriquismo” de la pobreza. En muchas sociedades tradicionales ser rico o noble son virtudes que deben exhibirse, que deben comunicarse con orgullo. Sería inconcebible que la importancia de un hombre no estuviera representada a carta cabal en el lujo de su vestido en el aderezo de su caballo.

Todo lo anterior contribuye a que por las calles sin pavimentar de tantas capitales africanas, junto a las zanjas de aguas albañales, rueden los Mercedes uno tras otro en competencia, “el mío más grande que el tuyo”, como ironizaba un cantante zairota.

La preferencia por los automóviles viene también de su funcionalidad lúdica. Los niños “manejan” a todos lados sus vehículos, y sobre ellos transportan los pequeños encargos que les encomienda la familia. Efectúan además juegos colectivos, como “el desfile”, donde pasan los autos organizados en una parada ceremoniosa, “la licencia de conducción”, donde el chofer se somete a difíciles pruebas para demostrar su habilidad, y “el accidente”, donde se choca a toda velocidad un vehículo con otro, tratando de destruir el del contrario. De todos modos, resalta el poco interés del niño africano por otros juegos y juguetes muy extendidos, en especial los militares.

La técnica empleada es bien sencilla: alambre doblado y amarrado también con alambre, mediante instrumentos rudimentarios. Michel Massal la ha descrito pormenorizadamente, ha mostrado la organización de este trabajo en Brazzaville. En general los niños más pequeños construyen individualmente sus juguetes, pero pronto se asocian en “garages”, donde sirven de ayudantes a niños mayores y más capacitados, para aprender sus técnicas. Estas agrupaciones compiten unas con otras, facilitan la adquisición del material –que se toma de desecho–, protegen de los “ladrones de automóviles” y venden a niños menos hábiles. También, como ha señalado Jakeline Eid, la producción puede hacerse en el marco de las instituciones iniciáticas, para con su venta obtener fondos destinados a las ceremonias.

Los fabricantes más calificativos, al llegar a la adolescencia, a menudo se organizan en “talleres” que trabajan para los turistas y comercializan ellos mismos sus obras. Así, el juguete se convierte en una artesanía “de exportación” que ha llegado a conquistar su espacio propio en los grandes mercados de Kinshasa o Brazzaville. Esta muestra incluye todos los

tipos de producción: desde los toscos o fascinantes camiones de Dar es Salaam hasta los profesionalísimos vehículos dorados de Harare.

El juguete de alambre es un dibujo en el aire. Estamos ante un aprovechamiento de la gestalt que encantaría a Rudolf Arnheim: los planos y las masas no existen, pero se perciben por la demarcación de las líneas de alambre. Su estética es semejante a la de los constructivistas rusos Gabo y Pevsner, tan motivados por la ingeniería. Constituye el resultado de una técnica. Pero también —y antes— de una concepción. Todos los niños dibujan el aeroplano que desean pilotear. Los africanos han conseguido pilotearlo de veras, dibujándolo en la realidad.

Hay una voluntad de hacer el juguete lo más exacto posible a su modelo. Con frecuencia se reproducen hasta los elementos del motor, y existe un gran interés en que las puertas abran y cierren, las escalerillas bajen y suban, o las hélices giren, para lo cual se usa hasta la electricidad, como en el helicóptero de Conakry exhibido en la muestra. Subyuga el ingenio de los niños para lograr la verosimilitud, a menudo mediante formas convencionales —no naturalistas— capaces de eficaz realismo, y demostrativas de una sensibilidad hacia los potenciales del material empleado. Así, por ejemplo, el motor de un avión se resuelve muy convincentemente con una espiral de alambre.

El afán realista, bastante excepcional en la plástica africana, debe provenir aquí de una voluntad de apropiación del objeto representado. De la tensión entre este afán y las posibilidades del material y la técnica brotan algunos de los resultados más atractivos. Pero la libertad y el desembarazo plástico nunca quedan comprometidos, fijados como están en una concepción tradicional de la representación habituada a integrar función y apariencia. Se nota en los dos camiones de Mozambique, paradigmas de síntesis, refinamiento ingenuo y sutileza. Es casi un símbolo del subdesarrollo, una imagen

de la situación contradictoria de nuestros países dentro del capitalismo industrial. Conmueve el uso de colillas o cáscaras para representar aditamentos tecnológicos avanzados. Pero la creatividad de los niños logra representarlos de gran sofisticación constructiva y visual con sus medios tan pobres. Pudiera decirse que son juguetes de la miseria... ¡“japoneses”!

Esto remite a los problemas de la alineación, la superespecialización y la haraganería tecnologista en la sociedad actual. La identificación y el disfrute de un niño con el juguete que él mismo se ha ingeniado a construir es mucho más que con otro comprado. El alcance de la actividad lúdica es más amplio, y más profunda su utilidad educacional y de desarrollo de capacidades. Por supuesto, si los africanos tuvieran dinero para adquirir juguetes de batería en una tienda, no invertirían ni un minuto en doblar alambre. El progreso económico es imprescindible, pero en su cornucopia viene también males propios. Son cuestiones de nuestro tiempo, para las cuales quizá el Tercer Mundo provea salidas de integración, dado su acercamiento cada vez mayor a las necesidades del modo de vida industrial.

EL juguete de alambre africano es una respuesta original a una situación nueva. Nada tiene que ver con el acervo “auténtico”, como no sea con una tradición de habilidades, ideas y sensibilidades artesanales. Si no fuera tan desconocido, Briceño Guerrero había ofendido a muchos románticos al decir que los pueblos no occidentales “cambian sus dioses por machetes y espejos, sus éxtasis por aparatos de radio y televisión, su inmersión en la naturaleza por cocinas de kerosene”. Los africanos han demostrado una notable disposición para unir el dios y el espejo en una sola pieza (pensamos en los nkisi nkonde, en el plano más corto concreto, y en el sincretismo afroamericano en el más general), para conservar la relación íntima con el monte en medio de la gran ciudad —expuesta en un libro cubano clásico—, y hasta para exhibir sus éxtasis por televisión.

A ambos lados del Atlántico un sentido de movilidad cultural les ha permitido adaptarse activamente a nuevas situaciones, y apropiarse de elementos ajenos sin la menor contradicción. Esto va del cursi al saxofón, de la iglesia africana al candombé, al teatro del absurdo y Shakespeare en Wole Soyinka. Es la capacidad de síntesis, pero también de dualidad, el príncipe de coupure de que hablaba Bastide entre los afrobrasileños, y que pienso irá extendiéndose por todos lados con la eclosión del Tercer Mundo. El éxito del juguete de alambre en satisfacer una necesidad espiritual en la práctica es su mejor carta de identidad como cultura africana viva, actuante en los enrevesamientos de la contemporaneidad.

Un mito yoruba cuenta cómo Eleggua puso a pelear a dos hermanos. Mientras trabajaban cada uno a un lado del camino, el trickster pasó con un gorro mitad rojo, mitad negro, y ellos discutieron después, asegurando uno que había visto un hombre con gorro rojo, otro, con un gorro negro. La cultura del Tercer Mundo se extravía a menudo por una veladura semejante: “occidentalización” o “tradicionalización”. La respuesta no es tampoco el sombrero de Eleggua que es un gorro artificioso: mitad occidente, mitad tradición. La vía debe estar en un concepto más activo: hacer nosotros la cultura contemporánea como sea y con lo que sea, pero de dentro hacia fuera, desde posiciones propias y para responder a nuestros intereses de hoy. Los vehículos de alambre se orientan dentro de ese laberinto. En este sentido valen como respuesta cultural, y también como metáfora. África depende por completo de la tecnología del mundo desarrollado. Pero sus niños sin escuelas han construido los primeros camiones, tractores y helicópteros africanos. Solución imaginaria, ingenua, retórica... pero bien encaminada, valiosa por su propio simbolismo.

Gerardo Mosquera, texto de presentación
(III Bienal de La Habana, 1986)