



Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta [1]

María del Mar López-Cabrales

Colorado State University
cabrales@lamar.colostate.edu

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen (Mendieta 216).

1. Introducción. Evolución de su obra.

Ana Mendieta fue una artista cubanoamericana cuya vida terminó en condiciones trágicas cuando su cuerpo cayó al vacío desde el piso 34 de su apartamento en el Soho de Nueva York a la edad de 36 años después de una acalorada discusión con su marido Carl Andre. Andre fue el único testigo de su muerte y dijo que Mendieta se tiró por la ventana aunque aún la gente se pregunta qué pasó en realidad ese 8 de septiembre de 1985.

Mendieta conoció a Carl Andre y se casaron el mismo año de su muerte. Llevaban una vida muy intensa y ambos eran artistas de éxito. Hicieron su luna de miel en el Nilo, viajaron a distintos lugares y vivieron en Roma donde tuvieron exposiciones y donde Mendieta residió por temporadas desde 1983 hasta 1985, después de haber recibido una beca de la prestigiosa Academia de Roma.

El día del fallecimiento de Mendieta, su marido tenía arañazos frescos en la zona de la nariz y de la frente y sus declaraciones a la policía contradijeron las que él mismo había dado a la operadora cuando llamó a 911 en el momento del trágico suceso. No hubo otros testigos y sólo una persona en la calle oyó a una mujer gritar “no, no, no, no” y el golpe seco de la caída del cuerpo de Mendieta en el tejado de una charcutería situada debajo del apartamento que compartía la pareja.

Carl Andre defendió su inocencia durante tres años, compadeció tres veces ante los tribunales, consiguió una fianza de su amigo y compañero Frank Stella por valor de un cuarto de millón de dólares y finalmente fue declarado inocente. Sin embargo, aún se están escribiendo artículos y libros que tratan de esclarecer este caso y que, a la vez, analizan la obra de la artista Ana Mendieta. [2]

Ana Mendieta y su hermana Raquel se subieron a un avión el 11 de septiembre de 1961 junto a otros niños cubanos como parte de lo que se llamó la *Operación Peter Pan* con un destino: Estados Unidos. Después de que Fidel Castro calificara a su

revolución de socialista y después de que Cuba aumentara las alianzas con el mundo comunista, muchas personas católicas, incluso quienes apoyaron a Castro al principio (como Ignacio, el padre de Mendieta), vieron que estas declaraciones ponían en peligro sus creencias políticas y religiosas. Ignacio Mendieta, quien en su momento proveyó y escondió armas para los revolucionarios castristas en contra de Batista, fue sentenciado a 20 años de prisión por haberse aliado con la CIA en la batalla de Playa Girón (conocida también como la invasión de Bahía Cochinos). Gracias a la ayuda monetaria de corporaciones estadounidenses, la caridad de personas individuales y la iglesia católica, en 1961 miles de cubanos comenzaron a enviar a sus hijos a los Estados Unidos, país que había decidido otorgar visas a cubanos que llegasen como “estudiantes”, denominación que incluía a todos los cubanos de entre los 6 y los 16 años de edad.

Las hermanas Mendieta fueron mandadas a Iowa (cuando Ana tenía 12 años) donde vivieron en orfanatos, correccionales para jóvenes y casas de adopción. En Iowa por primera vez Ana Mendieta fue consciente de ser una persona de “color”. Después de haber nacido en Cuba en 1948 y de haber vivido una vida tranquila y económicamente estable en el seno de una familia aristócrata de ascendencia europea, Ana Mendieta llegó a Iowa, tuvo que cambiar la percepción racial de sí misma y aprendió a vivir de la caridad. Las hermanas sufrieron del racismo típico de una sociedad no acostumbrada a tener cerca personas de color, ‘diferentes’. Fueron llamadas “negras”, “putas” y les llegaban anónimos que decían “vuelve a Cuba”. Estas experiencias hicieron que Ana Mendieta siempre se calificara a sí misma como una artista y mujer de color, o como una artista no blanca. [3]

En Iowa, Ana Mendieta tuvo una relación muy intensa con su profesor Hans Breder con quien viajó a México y a quien le debió sus años formativos y el amor que desarrolló por su tercera patria, México, un lugar que, según la autora, no era ni Cuba ni Estados Unidos, en donde podía hablar español, sentir la cultura latina donde había crecido y en donde la mayoría de la gente era de su altura y tenía un color de piel parecido al de ella. Mendieta no podía viajar a Cuba por las restricciones de los viajes a la Isla que se dieron durante el gobierno de Kennedy y pudo encontrar en México un espacio donde realizar su arte. Mendieta realizó muchas de sus *Siluetas* en México porque este país suponía una ubicación perfecta para sus performances, aunque también realizó algunas en Iowa. En esta serie, Mendieta utilizó una silueta como representación de la presencia de su cuerpo ausente la mayoría de las veces. Existen en estas obras un deseo de representar esta fuerza eterna femenina omnipresente y una necesidad de regresar al útero materno, una “sed de ser”, como manifestó la misma autora. [4]

Mendieta estudió en la Universidad de Iowa donde se graduó de pintura en 1972. Sus impulsos creativos y los nuevos planes de estudio en Multimedia hicieron que la autora se decantara por la especulación del nuevo arte representativo, por eso sus primeras obras de 1972 a 1975 fueron de enfoque feminista, de provocación y preocupación por la mujer, la violencia y la defensa de nuevas estructuras sociales. Este sello de mujer y la necesidad de Mendieta de expresarse y defender a quienes ocupan los márgenes de la sociedad son características de sus obras hasta el momento de su fallecimiento.

En los años 80 y a pesar del carácter efímero de la obra de Mendieta, ésta posee ya un lugar prestigioso en la escena artística neoyorquina. Sus últimas obras son excavadas en las paredes de la Cueva del Aguila en el Parque Jaruco, a las afueras de La Habana, en 1981, formas que se acercan a cierto recuerdo de las representaciones artísticas de los pueblos indígenas prehispánicos. Estas imágenes excavadas en las paredes poseen los nombres de las diosas en el idioma taíno y representan la serie de *Esculturas Rupestres* que terminó Mendieta en su segundo viaje a la isla de Cuba en 1981 [5]. Durante los últimos años de su vida, Ana Mendieta experimentó con otros

materiales como el papel quemado, las hojas secas, los troncos de los árboles, todas las fuerzas de la naturaleza a la que la autora se sentía tan unida.

2. Un arte con la marca de mujer que expresa la vida y la muerte

Una de las cuestiones que más llaman la atención a la hora de analizar la obra y la vida de Ana Mendieta es el gran marcado conflicto identitario de la autora que se expresa en su obra. Debido a sus experiencias, Mendieta vivía una identidad muy particular que se revela en su arte, una identidad fragmentada, descentrada, heterogénea, propia de alguien que no pertenece a ningún lugar. Como exiliada, Mendieta poseía una identidad fronteriza. Su arte se presenta como un instrumento de negociación entre una cultura perdida, ausente-presente cubana-caribeña y otra cultura implantada-adaptada desde su residencia en los EEUU. Esta identidad fragmentada es un punto clave para entender la obra de Mendieta. [6]

Jane Blocker habla de este concepto de la identidad como frontera en su libro *Where is Ana Mendieta?*, particularmente en el capítulo que titula “Viaje”. Comienza esta crítica relatando todos los viajes que hizo Ana Mendieta en su vida para describir como parte de los autores que han analizado la obra de esta artista se han obsesionado por expresar el sentido de desubicación de Mendieta debido a que fue arrancada de su patria cuando tan sólo contaba con doce años. Blocker argumenta que la obsesión que Mendieta tenía con la idea del exilio como parte de su identidad estaba relacionada más con uno de los peligros que todos enfrentamos en la sociedad contemporánea, el hecho de ser “ciudadanos fronterizos” (93). Sin mencionar a Gloria Anzaldúa, Blocker está utilizando la misma idea citada anteriormente. [7]

La idea de formación de una nueva identidad, este ser fronterizo, esta manera de generar una cultura llena de significantes y significados diferentes caracterizan la obra de Mendieta desde sus comienzos hasta el final. Su criatura (su arte) se renueva en cada performance, en cada escultura, en cada obra, y tiene una marca de mujer que es lo que unifica a toda su producción. Se han discutido mucho la ‘nacionalidad’ de la obra de Mendieta (el hecho de que esta autora representa un puente entre culturas y realidades) y la ausencia de madre, la ausencia de patria en sus composiciones. No obstante, creemos que lo que en realidad unifica su obra es su sello de mujer que nos acerca al concepto indisoluble de vida/muerte.

El cuerpo que se muestra en la obra de Mendieta es de mujer, desde los performances del comienzo en los que aparece el cuerpo de Mendieta desnudo deformado a través de un cristal (*Glass on Body* 1972), lleno de sangre después de haber sido supuestamente violado (*Rape Scene* 1973), o después de haber sacrificado a una gallina (*Death of a Chicken* 1972), hasta el cuerpo que intenta el travestimiento al colocar pelo de la barba de un compañero en su cara (*Facial Hair Transplant* 1972).



Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972

En Iowa realizó un performance titulado *Feathers on a Woman* 1972, en el que llenó a una mujer el cuerpo entero de plumas y lo único que dejó sin cubrir fue su sexo, para que se supiera que esta nueva criatura era de sexo femenino [8]. Toda su obra tiene una marca y una fuerte conciencia de género y esto hace sentir a Mendieta una unión con el resto de las mujeres de la tierra y con las divinidades femeninas taínas que le inspiran y le dan fuerza, las diosas de la creación: *Guabancex* (Diosa del Viento), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guanaroca* (la Primera Mujer), *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Maroya* (Luna), *Iyare* (Diosa Madre) y *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre). La hipótesis sobre la que trabajo en este ensayo es que el cuerpo de mujer presentado en la producción de Mendieta está intrínsecamente relacionado con dos nociones inseparables en su obra, las de vida y muerte.

La brecha que la mujer tiene de nacimiento, la división que la convierte en un ser poderoso dador de vida, caracteriza muchas de las imágenes de su serie *Esculturas Rupestres*, excavadas en las paredes de la cueva del Aguila en el Parque Jaruco. Dos de ellas, particularmente las tituladas *Maroya* (Luna) y *Guanaroca* (La Primera Mujer), son figuras en las que el sexo está marcado-excavado profundamente. *Guanaroca*, (La Primera Mujer), está caracterizada por ser Mujer y ser la primera que pobló la tierra. Según la leyenda de los Taíno, el primer hijo de *Guanaroca*, *Imao*, fue asesinado por los celos de su propio padre que después de haberlo dejado morir de inanición lo escondió en un güiro y lo colgó de un árbol. Cuando *Guanaroca* salió de su casa desesperada en busca de su hijo, encontró al güiro y se le escapó de sus manos cayendo al suelo, de éste salieron miles de peces y tortugas que formaron la península de *Majagua* y los cayos de Cienfuegos. Las lágrimas de la desconsolada madre formaron la laguna de *Guanaroca*.

Guanaroca es la primera diosa, la más poderosa. De hecho, en las fotos que Mendieta nos dejó de este proyecto, desde fuera de la cueva del Aguila, la escultura que se puede ver es la de *Guanaroca* (La Primera Mujer). Mendieta quiere que el sello y la marca de mujer sea patente para quien se acerque a la cueva.

Si analizamos el resto de las *Esculturas Rupestres* llama la atención el hecho de que *Guabancex* (Diosa del Viento), *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cachubaba* (La Vieja Madre Sangre) sean las tres diosas que se representen postradas. *Guabancex* (Diosa del Viento) aparece con el cuerpo yacente marcado por lo que podrían ser puntas de estaca [9]. Esta imagen de *Guabancex* nos recuerda a la instalación que Mendieta realizó en febrero de 1976 en un espacio alternativo en Greene Street the Nueva York titulada *Entierro del Náiigo*. En esta obra, Mendieta utilizó la silueta de su cuerpo

acostado con los brazos levantados llamada el árbol de la vida. “El árbol de la vida es una forma de una diosa benévola que simboliza la transmutación de lo divino en lo humano. Mendieta trazó el contorno del árbol de la vida con cuarenta y siete velas negras, como las que se usan en las ceremonias de vudú y magia negra” (Sabbatino 153). En la obra de Mendieta clavar estacas en el cuerpo de un yacente es una forma de representar la muerte pero, a la vez, es una manera de dar vida, de ayudar a sacar todas las energías negativas que quedan en ese cuerpo, una forma de espriación, de salvación a través del sufrimiento, de la ceremonia, del sacrificio, del rito.

Iyare, La Madre, es otra diosa que aparece yacente. La Madre, como la patria, la nación, la cultura, el origen, son conceptos que yacen en la obra de Mendieta, conceptos que se encuentran en estado de letargo. La escultura rupestre de *Iyare*, la Madre, además de estar tumbada, aparece sin la marca del sexo genital femenino pero con unas curvas muy marcadas, sobre todo en la parte inferior del torso del cuerpo. *Iyare* parece una vasija, un recipiente que, como la madre, tiene la inmensa capacidad de llevar en su vientre a un hijo, o a todos los hijos del mundo. Por eso se representa como una figura yacente, porque tiene la posibilidad de dar vida y ser a la vez un recipiente lleno de vida. Las dobles líneas que marcan los límites del cuerpo de la diosa Madre representan su fortaleza y su integridad.

Es interesante notar que la secuencia en la que aparecen estas diosas es la siguiente: *Guanaroca* (la Primera Mujer), *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre). *Guanaroca* (la Primera Mujer) aparece erguida pero levemente inclinada hacia la derecha, hacia *Iyare* (Diosa Madre) e *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre) aparece de forma yacente a la derecha de *Iyare* (Diosa Madre). *Itiba Cachubaba* (La vieja Madre Sangre) fluye por nuestro cuerpo de mujer y gracias a ella podemos dar vida a la humanidad. La sangre en la obra de Mendieta está llena de sentidos ambivalentes porque la vida y la muerte son dos caras de una misma moneda. En una entrevista concedida a Linda Montano la misma escritora dijo que no se podían separar vida y muerte y que su obra giraba en torno a eros y vida/muerte (tánatos). [10]

Las esculturas que aparecen erguidas en la serie de *Esculturas Rupestres* son *Guacar* (Nuestra Menstruación), *Atabey* (Madre de las Aguas), *Guanaroca* (la Primera Mujer) y *Maroya* (Luna) [11]. Todas estas deidades están directamente relacionadas desde el punto de vista femenino. Los flujos de *Maroya* (Luna) son los que determinan el flujo femenino de *Guacar* (Nuestra Menstruación). *Maroya* (Luna) también influye en el flujo de las mareas, en *Atabey* (Madre de las Aguas) [12]. *Maroya* (Luna), una de las esculturas rupestres con una marca genital femenina más evidente, está muy ligada a la identidad de la mujer y a su característica más sublime, el poder de dar la vida. La luna, la mar y la mujer han sido conceptos unidos a lo largo de la historia de las culturas universales, estos tres conceptos junto con el de la menstruación son intrínsecamente femeninos y están unidos a los de vida y muerte. El vaivén de las olas, la subida y bajada de las mareas, el cambio lunar día a día nos recuerdan el paso del tiempo, nos recuerdan que somos seres que estamos de paso por la vida. Mendieta tenía esto muy claro y nos lo comunicó en su arte.



Ana Mendieta, *Maroya* (La Luna), La Habana, *Esculturas rupestres*, 1981

3. Conclusiones

La obra de Ana Mendieta sirve para entender un poco más la vida de miles de personas que han formado y todavía forman la diáspora cubana. Esta mujer de personalidad luchadora que se resistió a aculturarse en los EEUU, que estaba en pleno auge vital y de producción artística en el momento de su muerte, se relaciona con otras cubanas de la diáspora que también han tenido una actitud de puente, más que de rechazo, entre el mundo y Cuba, nos referimos a mujeres como Achy Obejas, Ruth Behar y Cristina García que producen en los EEUU. Estas mujeres representan una manera constructiva de encarar el desarraigo y la ausencia de algo que tanto significó en sus vidas, la cultura cubana. Mendieta fue bastante crítica del abuso cultural de los EEUU por su imperialismo [13], llegando incluso a exponer que “Los EEUU, el mayor poder imperialista, rico en medios materiales y tecnológicos mantiene algunas de las formas más vergonzosas, dolorosas e inhumanas de discriminaciones raciales, económicas y sociales entre sus propias gentes. El desbordamiento de sus fronteras, las agresiones y las ocupaciones militares y la política colonial y neocolonial del imperialismo de los EEUU ha desnaturalizado y quebrantado la tradición artística y cultural de otros pueblos al igual que dentro de los mismos EEUU” (175).

Mendieta no sólo fue una artista con una identidad fronteriza, fue mujer y tanto con su cuerpo, como con la silueta del mismo, representó un deseo de comunión con el universo, una necesidad de entrar de nuevo a formar parte de la tierra, que para ella significaba lo esencial, lo que nos da la vida y a donde regresamos al morir. La vitalidad de Mendieta y su deseo de comunicarse son dos de las características de esta autora. La obra de Mendieta es un grito corporal, emitido desde cada punto posible y vivido con plena intensidad [14]. Con esta vitalidad y energía se despidió Ana Mendieta de la vida un día al caer de la habitación de su apartamento después de una discusión con su marido. Es extraño que un ser tan intenso como Mendieta ya no esté con nosotros, pero aún nos queda su arte, las fotos de sus instalaciones y los videos de sus performances y, sobre todo, nos queda esa voz de mujer, esa marca indeleble, ese sello presente en toda la obra de Mendieta que nos recuerda lo cerca que estamos en la vida de la muerte y viceversa.

Bibliografía

Anzaldúa. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

Cabanas, KM. "Ana Mendieta - "Pain of Cuba, body I am"", *Woman's Art Journal*, V20 no1 (SPR-SUM, 1999):12-17.

Clearwater, Bonnie, ed. *Ana Mendieta. A Book of Works*. Miami Beach: Grassfield Press, 1993.

Duncan, Michael. "Tracing Mendieta", *Art in America*, v. 87 no4 (Apr. 1999): 110-13.

Horsfield, Kate, Nereyda García-Ferraz y Branda Miller. *Ana Mendieta. Fuego de tierra*. 1987 (Videotape).

Jacob, Mary Jane. "Ashé in the art of Ana Mendieta" (189-200) en Lindsay, Arturo. *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington & London: Smithsonian Institution Press, 1996.

Katz, Robert. *Naked by the Window. The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: The Atlantic Monthly Press, 1993.

Knafo, D. "In her own image: Self-representation in the art of Frida Kahlo and Ana Mendieta", *Art Criticism*, 1996, V11(N2):1-19.

Kuspit, Donald. "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" (35-82) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Mendieta, Ana "Escritos personales" (167-222) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Mendieta, Raquelín. "Memorias de la infancia: religión, política, arte" (223-228) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Metewether, Charles. "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta" (83-134) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Patrick, Vincent. "A Death in the Art World. Naked by the Window", *New York Times Book Review* domingo, 10 Jun 1990: 24.

Perreault, John y Petra Barreras del Río. *Ana Mendieta: A Retrospective*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.

Polanco B, H.: "Fray Ramon Pane: "Relación acerca de las antigüedades de los indios". *Biblioteca de Clásicos Dominicanos*, Vol. II, 1994.

Rogoff, Irit. "Love in the second degree", *Make, the Magazine of Women's Art*, no74 (Feb./Mar. 1997): 3-4.

Sabbatino, Mary. "Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*" (135-166) en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo, 1999.

Spero, Nancy. "Tracing Ana Mendieta", *Artforum International*, v. 30 (Apr. 1992): 75-7

Tully, Judd. "Carl & Ana: ten years + one after", *New Art Examiner*, v. 26 no8 (May 1999): 70.

Tully, Judd. "In Homage to Ana Mendieta", *New Art Examiner*, v. 13 (May 1986): 59-60.

Wilson, Judith. "Ana Mendieta Plants Her Garden". *Village Voice*, 13-19 Agosto 1980; 71.

Wooster, Ann-Sargent. "Ana Mendieta: Themes of Death and Resurrection", *High Performance*, v. 11 (Spring/Summer '88): 80-3.

Notas:

- [1] Este artículo bajo el título de "Cuerpo y escritura en las obras de la cubanoamericana Ana Mendieta" fue el ganador del SCMLA's 2004 Hispanic Gender Studies Conference Paper Prize en la conferencia del 2005 del South Central Modern Language Association en Nueva Orleans.
- [2] En 1990, después de la resolución del juicio de Carl Andre, Robert Katz publicó *Naked by the Window. The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. El libro tiene tres partes. La primera relata el proceso legal de Carl Andre, la segunda la relación entre Andre y Mendieta y la tercera analiza los efectos que la muerte de Mendieta ha tenido en el mundo artístico neuyorquino del Soho. Casi diez años más tarde Jane Blocker escribió *Where is Ana Mendieta?*, en 1999, donde se hace un recorrido de las obras más significativas de Mendieta relacionándolas con elementos claves para entender su arte: la tierra, el cuerpo, el viaje y el exilio. Blocker realiza una labor excelente y teje su libro como un tapiz en el que se entrelazan los análisis de las obras de Mendieta, con eventos de la vida de la autora, con crítica teórica angloamericana y latinoamericana y con valoraciones personales sobre la vida y la obra de Mendieta. Sin duda, el libro publicado en 1999 por Gloria Moure *Ana Mendieta* con textos de Donald Kuspit, Charles Merewether, Mary Sabbatino, Ana Mendieta y Raquelín Mendieta es uno de los más amplios y profundos análisis de la obra de esta autora en español. A la vez que se analizan temas como el cuerpo, la identidad, y la evolución de la inscripción a la disolución en la obra de Mendieta, se incluyen valiosas fotografías de las obras y los performances de la autora, así como textos escritos personalmente por Ana Mendieta y una corta memoria personal de la infancia escrita por su hermana Raquelín. Otro documento importante es el video que en 1987 Kate Horsfield, Nereyda García-Ferraz y Branda Miller realizaron sobre la obra de esta autora titulado *Ana Mendieta. Fuego de tierra*. En la cinta se incorpora una entrevista con la autora y sus propias filmaciones de sus trabajos como testimonio de la vitalidad y energía de esta mujer de extraordinario talento.
- [3] Es necesario recordar lo que los sesenta representaron para la historia de los Estados Unidos para entender estos sucesos. En 1964 se promulgó la ley de derechos civiles en este país, se tuvo que forzar militarmente a la Universidad de Mississippi para que hubiese integración racial en sus aulas y muchos

grupos de blancos sentían que se estaba perdiendo la seguridad y pureza racial en los Estados Unidos, lo cual hizo que aumentaran sucesos violentos en contra de las razas que comenzaban, por fin, a disfrutar de cierta igualdad. Junto a estos movimientos de derechos civiles y humanos, el movimiento de liberación de la mujer comenzó en estos años a hacerse escuchar y se produjo una declaración abierta de los antagonismos injustos entre los países de los llamados tercer y primer mundo. Este ambiente influyó considerablemente en lo que fue la formación artística y política de Ana Mendieta.

[4] Los setenta fueron una época de aceptación de vanguardias y experimentalismo en el arte de Estados Unidos. Esta década vio el lícito uso de temas de desarrollo personal y autobiográfico en el arte a través de formas de expresión corporal, performance, instalaciones y video. Lo que se denominó el “earth art” o “land art” (arte de la tierra) también definió la década de los 70, el cual promovió las obras realizadas fuera del estudio tradicional, al aire libre, utilizando elementos de la naturaleza en una forma de arte etéreo y realizado gracias al esfuerzo colaborativo y cooperativo, no sólo producto de la soledad del artista. El número de mujeres creadoras también aumentó debido en parte al auge del movimiento feminista. Los grupos anteriormente excluidos de la esfera artística comenzaron a luchar por su representación, entre ellos estaba el grupo de mujeres de color al que pertenecía Ana Mendieta que lograron expresarse más libremente en los años 80. En este ambiente Ana Mendieta comenzó a crear lo que dominó su arte del cuerpo y de la tierra en sus *Siluetas* (Jacob 189).

[5] Mendieta estaba tan comprometida con este proyecto artístico que planeó realizar un libro con estas imágenes sobre los mitos prehispánicos antillanos. En la propuesta de beca que escribió para dicho libro exponía: “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. El libro estaría encuadernado a mano en una caja (adjunta, junto con diapositivas). La edición se limitaría a cincuenta [...]. La publicación del libro sería anunciada y distribuida por Printed Matter” (Mendieta 187). El objetivo de Mendieta a la hora de realizar este libro era la esperanza de que constituyera un paso hacia la revelación del legado espiritual y artístico dejado por los antiguos habitantes de las Antillas. Era, como dijo la autora, una colaboración entre ellos y la autora, usando sus mitos y la creación de Mendieta. Después de su muerte se publicó un libro con la solicitud de beca de la autora en 1982 titulado *Ana Mendieta. A Book of Works* (1993).

[6] Gloria Anzaldúa ha disertado sobre el problema de las mestizas en EEUU y, a pesar de que Mendieta no es mestiza, se puede considerar que su conciencia creadora se enmarca dentro de la encrucijada/*crossroad* en la que vive la nueva mestiza. Así lo explica Anzaldúa años más tarde de que Mendieta falleciera y sus palabras parecen darle voz a la que ya no la tiene:

As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover [...]. I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us each other and to the planet. Soy un amasamiento, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also

a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings (Anzaldúa 103).

[7] Para Blocker el concepto del viaje es algo más complejo que el simple desplazamiento de un lugar a otro, la palabra significa movimiento real y metafórico en relación con un punto fijo y gracias a este movimiento uno consigue conocerse a sí mismo. Ese punto fijo puede ser un lugar geográfico, pero también una norma establecida (género, sexualidad, o raza) desde la cual uno decide partir (93). La propuesta que Blocker tiene con respecto al arte de Mendieta es muy sugerente. Esta crítica defiende que Mendieta utilizó el performance, el arte de la tierra y la fotografía precisamente porque, como el viaje, estos medios intentan localizar y fijar la representación a través del movimiento, la desaparición y la dislocación. Esta manera de representar es más sincera para las identidades fronterizas que no tienen ni patria ni nacionalidad fija, sino que viven en constante movimiento, en la brecha, en la frontera, como sugiere Blocker, el hogar para estas identidades es la frontera. La transitoriedad de la obra de esta autora demuestra que su identidad se encuentra en un espacio liminal indefinido que entra en comunión con la naturaleza (el mar, la tierra, el viento), convirtiéndose en ella misma. Esta impresión de exilio constante en la vida y la obra de Mendieta pareciera desaparecer sólo cuando la autora visita la isla de Cuba, después de tantos años, y realiza sus *Esculturas Rupestres*. Aprender la cultura y los mitos de los indios taíno, acercarse a su historia de resistencia cubana, reforzó las ligaduras que Mendieta tenía con la tierra de la que fue arrancada. Mendieta vuelve a tener esa sensación de pertenencia de nuevo que nunca había percibido en su vida en los EEUU, ni en sus estancias en otros países. Así lo expresó después de su estancia en Cuba: “Tenía miedo antes de ir allí [Cuba] porque sentí ‘aquí he estado viviendo mi vida con esta obsesión en mi mente ¿qué pasa si descubro que no tiene más nada que ver conmigo?’ Pero en cuanto llegué allí surgió esta sensación de pertenencia de nuevo” (Willson 71).

[8] Dentro de los mitos de las Antillas, es relevante el hecho de que en unos de sus apuntes Mendieta explicara la formación del sexo de las mujeres de la siguiente manera:

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). Esta cueva se llama *Iguanaboina* (Espíritu del buen tiempo) y la tienen en muy alta estima y pintada a su manera, con mucho follaje y otras cosas semejantes.

Capturaron al pájaro carpintero, que en su lengua se llama *Inriri*. Y tomando a las mujeres que no tenían sexo, las ataron de manos y pies y el pájaro a sus cuerpos. El pájaro carpintero comenzó el trabajo que está acostumbrado a hacer, picoteando y perforando en el lugar donde se halla normalmente el sexo de las mujeres.

Creer que hay un lugar a donde van los muertos que se llama *Coaybay* que se halla en un lado de la isla que llaman *Soraya*.

Por la noche van a mezclarse con los vivos, pasean y comen una fruta llamada guayaba. Para reconocerlos tocan sus estómagos porque dicen que los muertos no tienen ombligo. [...] (Mendieta 185)

En estos apuntes se mezcla la parte del mito antillano en donde se explica la formación del sexo de las mujeres por medio de *Inriri* que picotea y perfora (como Mendieta excavó en las paredes de la Cueva del Aguila el sexo de las esculturas de las deidades femeninas), y la parte del mito en el que se describe el espacio que ocupan los muertos en *Soraya* donde por la noche se mezclan vivos y muertos, que reafirma la dualidad vida/muerte tan presente en la trayectoria artística de Mendieta.

[9] De *Guabancex* se dice lo siguiente: "El cemi Guabancex estaba en el país de un cacique de los principales, que se llama Aumatex; este cemi es mujer, y dicen que hay otros dos en su compañía: el uno es anunciador, y el otro recogedor y gobernador de las aguas. Cuando Guabancex se encoleriza, dicen que hace correr el viento y el agua, echa por tierra todas las cosas y arranca los árboles " (Polanco 61).

[10] Las primeras utilizaciones de Mendieta de sangre se dieron en los performances que realizó en Iowa en 1973 en recuerdo de la violación y asesinato de una mujer que se produjeron en la Universidad de Iowa, donde Mendieta estudiaba. Uno se realizó en su apartamento de estudiante en el que su cuerpo aparecía desnudo de cintura para abajo, cubierto de sangre y atado a la mesa de la cocina y en el otro su cuerpo aparecía también semidesnudo y tirado en un campo, entre las matas, bocabajo y cubierto de sangre. Ambos fueron recuerdos de la muerte, y en ellos Mendieta utilizó la sangre como expresión del dolor, rabia e impotencia que la autora sintió ante estos acontecimientos.

Entre los años 1973 y 1974 Mendieta realizó diferentes performances e instalaciones en los que utilizó sangre como elemento central. Uno de los cortos de 1973 se titula *Sudando Sangre* y en él la cámara enfoca la cara de la autora con los ojos cerrados, poco a poco comienza a salirle sangre desde el pelo hasta que toda la cara está cubierta de sangre. Un año después hizo los performances que tituló *Escribir con sangre* que son acciones en la que la misma Mendieta semidesnuda o vestida mancha con su cuerpo lleno de sangre una pared blanca que está en frente de ella. En *Signos de Sangre* del mismo año metió su mano en un cubo con sangre y escribió ELLA CONSIGUIÓ AMOR y en otra ocasión dejó claro que tenía un diablo en su propio cuerpo, dentro de sí misma y lo dejó inscrito en la pared con sangre. En este mismo año 1974, Mendieta viajó a México y también realizó una serie de entierros, utilizando mortajas, sangre y órganos de animales, sobre todo corazones. En uno de estos performances, la autora cubrió su cuerpo con una sábana que previamente había dejado marcada de sangre con la forma de su cuerpo y se tendió en el suelo. "Estamos ante un cadáver como representación, es decir, su desaparición marca también su aparición. La mancha es un "indicio de la herida ausente", la sábana una mortaja. Y, al utilizar su propio cuerpo y la tela, Mendieta reconfigura la referencia directa al cuerpo de Cristo y al sudario en términos femeninos. La sábana sirve no sólo como soporte, como lienzo, sino incluso como obra misma. [...] Pero por encima de todo esto, la obra de Mendieta muestra de nuevo hasta la evidencia que este advenimiento de lo visible se ha conseguido sólo mediante la muerte de otro" (Merewether 106). El sudario en términos femeninos reafirma nuestra hipótesis de la presencia de la marca de mujer y del dualismo vida/muerte que se repite a lo largo de toda la obra de Mendieta.

[11] Esta última fue esculpida en las Escaleras de Jaruco, Parque Jaruco, 1981.

[12] Quizás haya una relación entre esta diosa y Yemayá, la diosa yoruba madre protectora de los mares, la Virgen de Regla para los católicos. Según la

tradicción, Yemayá es la madre de casi todos los orishas mayores. A algunos los tuvo ella y a otros, como Shangó, los crió. Dueña de las aguas saladas, hermana de Oshún. Simboliza la maternidad, se dice que es la madre de las madres, simboliza la justicia y la razón. Tiene siete caminos. Atributos: Bandera azul, conchas marinas, collar de cuentas azules y blancas (puede ser una y una o alternar siete cuentas blancas con siete azules), sopera azul con siete manillas en la tapa, su emblema es la media luna, el ancla y el sol de plata metal o de metal blanco. Animales: carnero, pescado, palomas. Sincretiza con Nuestra Señora de Regla.

[13] En una charla titulada “Arte y Política” que dio Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, la autora presentó una visión muy crítica de la manipulación de los EEUU en el mundo del arte. En esta charla, Mendieta presentó primero su compromiso con el mundo como artista, después explicó el significado de la cultura y concluyó diciendo que las agencias publicitarias son las que hablan en nombre de los EEUU hoy en día. La parte final de su exposición, antes de su conclusión y llamada a los artistas a no venderse al dinero y a seguir luchando, a conservar su integridad, está formada por una acusación directa a la manipulación que del arte hace la clase dirigente en los EEUU, una “clase reaccionaria [que] empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos. Los miembros de esta clase banalizan, mezclan, distorsionan y simplifican la vida. [...] El riesgo que corre la cultura real hoy en día es que si las instituciones culturales están gobernadas por gente que forma parte de la clase dirigente, entonces el arte puede volverse invisible porque ellos se negarán a asimilarlo” (Mendieta 168). Mendieta llega a ser más directa en sus acusaciones contra el imperialismo de los EEUU llegando al decir que el proceso de aculturación que llevaron a cabo los jesuitas después de la conquista de las Américas es equiparable al que en la actualidad realizan organizaciones como el Cuerpo de Paz en Sudamérica y Africa o el caso del Smithsonian Institute con los indios del Oeste de los Estados Unidos. Dice Mendieta “El imperialismo norteamericano ha producido y controla los medios internacionales de comunicación e información de masas. Los bombardeos a base de información falsa y medias verdades se realizan a una escala tan grande que millones de personas viven en medio de una gran mentira” (173). Mendieta expone que en este contexto cultural los artistas que hacen un “pacto con Mefistófeles” y venden su alma deberán vivir con el precio de sus acciones, “ya que no hay nada más bello y humanizante en una obra de arte que aquello que agudiza las sensibilidades y abre nuevos mundos al hombre, la función de un artista no es un regalo sino una obligación” (1976).

[14] Así lo recuerda la propia autora en las cartas que intercambié con su amiga Sue Rosner durante su estancia en Roma, poco antes de morir: “Querida Sue: [...] Acabo de llegar de Los Angeles donde instalé una obra en el U.S.C.-todavía no me he recuperado del desfase de horario. Estoy contenta de estar de vuelta en Roma. Carl ha venido dos veces a verme este otoño. Somos muy felices-acabo de enterarme de que me han dado el Award for Visual Arts (...) estoy muy contenta. [...]” (Mendieta 219).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

