

Toda creación, toda invención pasa por el camino de Oggún

Every Creation, Every Invention Goes through the Path Of Ogun

Pamela Vallejo Palma¹ 

Universidad Nacional Autónoma de México



Para citaciones: Vallejo Palma, Pamela. "Toda creación, toda invención pasa por el camino de Oggún". *PerspectivasAfro* 4/1 (2024): 81-102. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2024-4906>

Recibido: 18 de mayo de 2024

Aprobado: 27 de julio de 2024

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2024. Vallejo Palma, Pamela. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Dentro del vasto mundo de las religiones populares-tradicionales de matriz africana se encuentra una alternativa más al mundo del conocimiento: los relatos cosmogónicos. Siguiendo el hilo de éstos, es posible establecer conexiones que permiten ver a Oggún, el oricha de la guerra, como uno de los principales entes creadores de arte, pues a decir del relato, "toda creación, toda invención pasa por el camino de Oggún". El objetivo es contribuir a la fundamentación de una teoría y práctica del arte afroamericano, ligado a los procesos colectivos en el contexto de las religiosidades de matriz africana con sustratos etnoculturales yoruba dominantes.

Palabras clave: Santería; candomblés; vudú; arte; África; Basquiat; Oggún.

ABSTRACT

Within the vast world of popular-traditional religions of African origin we find one more alternative to the world of knowledge: cosmogonic stories. Following the thread of these, we can establish connections that allow us to see Ogun, the oricha of war as one of the main art-creating entities, because according to the story, "every creation, every invention passes through the path of Ogun". The objective is to contribute to the foundation of a theory and practice of African-American art, linked to collective processes in the context of African-based religiosities with dominant Yoruba ethnocultural substrates.

Keywords: Santeria; candomblés; voodoo; art África; Basquiat; Oggún.

¹ Maestra en Artes Visuales y doctorante en el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México. pamela.vallejo.palma@gmail.com

“Quando Obatalá criou a humanidade, os homens não sabiam o que fazer na Terra. Ogum então desceu ao Aiyê e ensinou-os os segredos da forja. Com isso, eles puderam construir suas ferramentas para caçar, arar o solo, erguer casas e aldeias, guerrear e se proteger. Ogum, então, passou a ser conhecido como Alágbedé, o orixá ferreiro, senhor das técnicas e das tecnologias. É por isso que se diz que toda a criação, toda invenção passa pelo caminho de Ogum – e é por isso, também, que ele é o senhor dos caminos”.

(Itan lorubá narrado por Ebomi Cici)” (*Alágbedé. O ferreiro dos Orixás*, 2021)

I. Oggún y el arte. Teoría e historiografía

¿Cuáles son las relaciones posibles entre las manifestaciones artísticas y el universo de religiones populares-tradicionales de matriz africana en América, así como los vínculos entre África y Afroamérica? ¿En qué sentido *Ogún*, el *oricha* dueño de los metales, las herramientas y la técnica, puede ser la clave para desentrañar el universo epistemológico religioso afroamericano? Estas preguntas motivan para emprender un trabajo de fundamentación de una teoría y práctica del arte afroamericano vinculadas al horizonte colectivo presente en las religiones con sustratos etnoculturales yoruba.

A modo de nota aclaratoria, la voz *Ògún* (según la grafía yoruba en África²), está escrita de distintas formas según las variantes del país y las reglas de la lengua desde la cual se enuncia. En Brasil se escribe como *Ogum* (portugués); en Cuba: *Ogún* u *Oggún* (español) y en Haití: *Ogou* (francés). Respeto las diversas formas y utilizo estas variaciones como un indicativo del lugar al que me estoy refiriendo. Sucede lo mismo con el vocablo *orisá* (yoruba), el cual se escribe como *oricha* en Cuba y *orixá* en Brasil. Para el caso haitiano es distinto, porque a las divinidades en el Vudú se les conoce como *Iwa*.

Un fecundo campo de investigación sobre los fenómenos artísticos arraigados a la vida comunitaria en contextos religiosos se desarrolla entre los historiadores del arte africano. Los murales y las máscaras yoruba son un tema que destaca en la historiografía. Bolaji Campbell da cuenta del valor artístico de los murales en *Yorubaland (Ilé Yoruba)*, región cultural que abarca parte de los territorios que hoy comprenden los Estados de Nigeria, Benin y Togo. Estos murales están realizados en su mayoría por mujeres, como parte de la vida cultural comunitaria y espiritual de los pueblos yoruba.

La historiografía africana ha venido ampliando sus intereses hacia los fenómenos artísticos³ de la diáspora africana. El volumen colectivo *A history of Art in Africa* (Blackmun Visoná, 2021) es un ejemplo simbólico de estos procesos. El libro es un recorrido histórico por las artes en África y contempla un capítulo para la diáspora africana en América.

Un fenómeno parecido surge desde los estudios afroamericanos pero en dirección opuesta, de Afroamérica hacia África. Es una necesidad permanente mirar a África, en toda su complejidad, investigando sus procesos históricos y contemporáneos. La comparación con el África histórica y el establecimiento de las conexiones económicas, sociales y culturales son criterios metodológicos bien establecidos en el campo de los estudios afroamericanos.

² Conforme se desarrolla el texto, iremos exponiendo las regiones de África en las que *Ògún* tiene un papel importante, y con esto los lugares de donde proviene.

³ Los términos "fenómenos artísticos" o "piezas/manifestaciones/expresiones artísticas" engloban tanto producciones materiales como inmateriales vinculadas al acto creativo y a la expresión de la cosmogonía. Esto incluye el arte ritual generado en contextos religiosos, como atributos, asentamientos, tronos, altares, atuendos, música, instrumentos musicales, entre otros elementos. Asimismo, abarca aquellas expresiones que abordan temáticas relacionadas con las religiones populares-tradicionales de matriz africana y, por último, las que hacen referencia a una herencia o ascendencia africana.

En este caso, es imprescindible vincular históricamente los fenómenos artísticos ligados a las comunidades religiosas afroamericanas con África, así como dar cuenta de las múltiples conexiones que mantienen África y las Américas. Los casos cubano y brasileño son una muestra clara de que estas vías de comunicación, de ida y vuelta, se mantuvieron abiertas. Quizá en algunos momentos se redujo su intensidad, pero nunca se interrumpieron por completo.

A propósito de las redes de comunicación y el flujo de personas, objetos e ideas entre África y Brasil, es de referencia obligada el libro de Lorand Matory, *La religión del Atlántico negro. Tradición, transnacionalismo y matriarcado en el candomblé afrobrasileño* (2015). Para el caso de los vínculos religiosos yoruba entre Oyó (África) y La Habana (Cuba) en el siglo XIX, he consultado la tesis de maestría del *babalawo* cubanoamericano Miguel Willie Ramos: *The empire beat on: Oyo, bata drums and hegemony in nineteenth-century* (2000).

La pregunta por el “lugar de enunciación” es un criterio ordenador en primera instancia de los estudios sobre las religiones con matriz africana en América. El grupo de trabajo sobre las religiones de la Casa del Caribe (Santiago de Cuba), en particular los investigadores Abelardo Larduet y Carlos Lloga, distinguen entre los estudiosos del fenómeno que van de “afuera hacia adentro” y aquellos que van de “adentro hacia afuera”.⁴ Cada uno tiene su valor en el aporte al conocimiento de las religiones de matriz africana, aunque de cada uno se obtienen conocimientos con características diferentes. Se trata de lugares de enunciación distintos que implican, de manera general, preocupaciones teórico-metodológicas, objetivos y preguntas de investigación, así como hipótesis de trabajo en principio distintas. Ello no supone incomunicación o una contradicción irreconciliable.

La primera categoría, los estudios e investigadores que van de “afuera hacia adentro”, colocan su lugar de enunciación desde una posición externa al objeto de estudio e implica una relación de distancia entre el/a investigador(a) y el objeto de estudio. La segunda categoría, los estudios que van de “adentro hacia afuera”, se refiere a las investigaciones que se realizan desde un lugar de enunciación situado dentro de las experiencias históricas y socioculturales de la práctica religiosa de los diferentes sistemas religiosos de matriz africana de América.

La aproximación que desarrollaré se coloca, en principio, desde la segunda categoría pues situó el lugar de enunciación del artículo desde una perspectiva que liga mi experiencia como practicante de la *Regla de Ocha* y *Palo Monte*, religiones populares-tradicionales cubanas de matriz africana, iniciada en una de estas religiones, así como artista visual y estudiosa del arte.

II. Arte en el relato cosmogónico

Propongo una lectura de los relatos cosmogónicos yoruba desde un marco de interés académico ligado a los fenómenos artísticos, con el objetivo de identificar posibles criterios epistemológicos para la fundamentación de una teoría de las manifestaciones artísticas que brotan del universo de las religiones populares-tradicionales de matriz africana en las Américas.

El mito yoruba de la creación del mundo y la humanidad mediante la participación de los *orisas* tiene como lugar de origen histórico a *Yorubaland*, una región del África Occidental, hoy Benín y el suroeste de Nigeria. Debido a la migración forzada a América de un importante número de seres humanos pertenecientes a los

⁴ Podemos citar como ejemplos el texto *Hacia una historia de la santería santiaguera y otras consideraciones* (2014), importante obra de Larduet; o el artículo inédito “Religiones populares cubanas” que ambos autores publican en conjunto.

pueblos yoruba, vía la trata esclavista y el comercio triangular, principalmente en el siglo XIX, se encuentran versiones de estos mitos cosmogónicos entre las comunidades de practicantes de alguna de las religiones de matriz africana, entre las cuales dominan los elementos etnoculturales yoruba. Ejemplo de estas son la regla de Ocha/Ifá en Cuba y los Candomblés en Brasil.

La producción académica africana y afroamericana perteneciente al campo de la historia del arte y los estudios culturales coinciden en valorar al mito como un elemento clave para la comprensión del arte africano y afroamericano. Almeida y Nogueira afirman que el mito es “una de las formas de acceso al entendimiento del arte africano” (130) y, por extensión, a cierto arte afroamericano que abreva en las experiencias histórico-culturales y religiosa-espirituales del África de América (Mintz). Ambos autores dan un paso más allá en su posición al considerar que el “arte [africano, y afroamericano ligado a las religiosidades] es una de esas expresiones materiales del mito” (130).

Los relatos cosmogónicos yoruba se transmiten colectivamente gracias a la tradición oral, tanto en *Yorubaland* (África) como en Cuba y Brasil (América). Una cantidad considerable de académicos, incluso practicantes (académicos o no) de las religiones con sustratos etnoculturales yoruba, se han encargado de hacer registros de este tipo de relatos. Como es natural, existen numerosas versiones e interpretaciones sobre una misma historia.

En este artículo se recuperan las versiones recolectadas por Pierre *Fatumbi Verger*,⁵ Naiara Paula Eugenio⁶ y Babatunde Lawal en *Yorubaland*; Arisel Arce, Sini Tarvainen, Adrián de Souza en Cuba; y Reginaldo Prandi⁷ para el caso brasileño respecto al mito de la creación del mundo y de todos los seres vivos según la cosmogonía yoruba.

El relato de Pierre *Fatumbi Verger* (*Lendas Africanas dos Orixás*) es el texto base para la comparación con las otras historias. Según este autor, *Olodumaré* asigna a *Obatalá* la tarea de crear el mundo “y le da los poderes (*aba* y *axé*) del mundo [...] *Obatalá* los examina, coloca uno bajo su gorra y otro dentro de su saco. El saco de la creación que *Olodumaré* le confía”⁸ (*Verger, Lendas 79*. Traducción propia). *Orunmilá* le aconseja a *Obatalá* hacer algunas ofrendas. Sin embargo, al saberse portador y poseedor de tales poderes, *Obatalá* cuestiona el sentido y la pertinencia de estas ofrendas, por lo que se niega a realizarlas.

Ante este panorama, *Orunmilá* se acerca a *Odudua*, le sugiere hacer las mismas ofrendas. *Odudua* accede a la petición. Al llegar el día de la creación del mundo, *Orunmilá* y *Odudua* se ponen de acuerdo para robar el saco de la creación a *Obatalá*, luego de que este se ha quedado dormido tras emborracharse. *Odudua* le entrega el saco de la creación a *Olodumaré*, quien le asigna la tarea de crear el mundo. *Obatalá*, al despertar, se da cuenta de lo sucedido y acude a *Olodumaré*, quien le impone la prohibición de volver a tomar vino y, posteriormente, le asigna una nueva tarea: crear a todos los seres vivos.

⁵ Nacido en París en 1902, Pierre *Fatumbi Verger* es uno de los investigadores más importantes en términos de la cultura afrobrasileña, sobre todo por sus investigaciones acerca de los candomblés. Vivió gran parte de su vida en Salvador de Bahía, Brasil, donde se metió de lleno en la religión y realizó trabajos documentales de suma importancia.

⁶ Filósofa de origen brasileño cuyo trabajo se centra en la lectura de las manifestaciones artísticas y estéticas de las religiones de matriz africana en función de los relatos cosmogónicos.

⁷ Nacido en 1946 en São Paulo, Brasil, Reginaldo Prandi es considerado como una de las figuras más importantes de la sociología en Brasil. Centró sus estudios en las religiones afrobrasileñas en las variantes nacidas en São Paulo. Dentro de sus trabajos más destacados podemos encontrar lo referente a la mitología de los candomblés

⁸ “[...] e *Ihe dá os poderes (abá e axé) do mundo (...). Obatalá os examina, coloca um sob o boné e o outro dentro do seu saco. O saco da criação que Olodumaré lhe confia*”.

En la versión recogida por Arce y Tarvainen, la historia coincide en que *Odudua* es quien crea la Tierra y *Obàtála* crea los seres vivos. A ello, podemos agregar la siguiente información presentada por las autoras para el caso cubano, pero que se remite a tópicos africanos: *Odudua* es considerada como la fundadora de Ilé Ifé, creadora de la dinastía yoruba, y “entre sus secretos posee el poder de la tierra, la creatividad y el ser legislador” (47) de todas las personas. Y, a *Obatalá* se le da una gran significación “como artista jefe. Durante su predominio entre los (pueblos) *igbo*, el título *Obatalá* tenía carácter supremo” (Arce y Tarvainen 47).

Odudua y *Obatalá* son dos fuerzas antagónicas. Algunas versiones aseguran que son pareja. Sin duda, ambas figuras son muy significativas: *Odudua* por ser la poseedora de la creatividad y *Obatalá* por ser el creador del primer hombre y la primera mujer a quienes moldea con barro, de la misma manera que moldea a los niños en el útero.

Arce Burguera y Ferrer Castro, en sus estudios sobre *Odudua*, plantean una reflexión en la que proponen considerar que es un *oricha* con múltiples versiones ante la imposibilidad de determinar con precisión si su figura es originalmente masculina o femenina. Proponen partir del entendido de que en la lengua yoruba no existe el género gramatical y sugieren la teoría de que estos cambios de género se deben a una patriarcalización de los acontecimientos para reconstruir la historia de la *oricha*.

Ogún también participa en la tarea de la creación de los Seres Humanos. Las versiones del mito que he consultado presentan diferencias, en lo particular, sobre cuál fue el aporte de este *oricha*. En realidad, son variaciones de detalle que no atentan con el sentido de la labor de *Ogún*. En todas las narraciones, si las comparamos, hay consistencia y coherencia en la participación de *Ogún*.

Debido a que *Ogún* es el dueño de la técnica, las herramientas y los metales tiene el encargo de moldear el esqueleto del Ser Humano, según Arce y Tarvainen (38). Las versiones africanas (Lawal; Eugenio) coinciden en la cuestión de que *Ogún* con su habilidad excepcional se ocupa de esculpir los detalles del rostro. En otras variantes del relato, *Ogún* realiza el alma (esqueleto) de metal para darle fortaleza al cuerpo.

El *amò* (barro, arcilla) es el material que usa *Obatalá* para la elaboración del primer Ser Humano, previa experimentación con otros materiales, según nos refiere Eugenio para el caso africano y que coincide con las versiones de la tradición oral en Brasil y Cuba. Estamos ante la presencia de *Nana Burukú*, *oricha* dueña del lodo, la llovizna, la mediadora entre la vida y la muerte. Ella es quien aporta los materiales definitivos para la realización del Ser Humano.

El Ser Humano nace de ella, de *Nana Burukú*, de sus materiales, y al morir la persona vuelve a ella también, regresa a la tierra, devuelve al lugar inicial los materiales que sirvieron para modelar su cuerpo y que ahora entrega. Justo esa es la condición que *Nana Burukú* solicitó en el momento de la creación: entrega el *amò* para la creación del Ser Humano y cuando termina su ciclo de vida material en la Tierra tienen que regresar los materiales a su lugar original.

El Ser Humano terminado físicamente con sus detalles del rostro y del cuerpo por las hábiles manos de *Ogún*, es llevado ante *Olodumaré*, el ser creador, para que le dote de vida y movimiento. Eugenio refiere que, en este momento de la historia, es cuando el ser creador le imprime al Ser Humano algo parecido a un alma.

En síntesis, integrando las versiones del relato cosmogónico yoruba en África y América podemos establecer lo siguiente: *Odolumare* es el ser creador, quien encomienda la obra del mundo y del Ser Humano, y les provee la vida; *Odudua* es el creador de la Tierra; *Obatalá* el creador de los seres vivos, en particular, el Ser

Humano; *Oggún* es quien da forma, esculpe el cuerpo humano y su esqueleto; así como, *Nana Burukú* aporta los materiales para la creación.

Naira Paula Eugenio, filósofa brasileña, quien ha realizado un interesante trabajo sobre *Yorubaland*, presenta elementos de avance en la línea de investigación que este artículo desarrolla. Ella ha examinado los mitos cosmogónicos de los *orisas* con la mirada puesta en localizar el punto de origen del arte según la cosmovisión yoruba. Cabe aclarar que su trabajo se fundamenta en fuentes de la tradición yoruba africana, no obstante, realiza consideraciones respecto a las adaptaciones que se presentan en la práctica religiosa de los candomblés brasileños. En relación con este artículo, quizá los elementos más significativos del trabajo de esta filósofa sean, por un lado, que presenta el relato yoruba de la creación del Ser Humano como una historia modelo de la primera obra de arte y, por lo tanto, del nacimiento del arte en sí; y por otro, que propone que el Ser Humano como pieza artística es una creación colectiva de los *Orisas*.

A estos planteamientos he agregado otras ideas que refuerzan una perspectiva del arte más amplia, que va más allá de la mirada convencional y hegemónica, así como incorpora elementos a la historia mundial del arte que antes no estaban lo suficientemente reconocidos o, incluso, estaban excluidos de esa historia por no considerar a los productores de objetos como artistas y/o a sus piezas como obras de arte.

En este orden de ideas, afirmo que incorporar la dimensión artística al estudio de las religiosidades afroamericanas implica proponer una reflexión crítica a la historia del arte en general. Cabe señalar que cuando hablo de “crítica” no se trata de negar o invalidar lo ya hecho en los estudios y la historia del arte, sino que una valoración crítica supone un examen ponderado de las limitaciones y las posibilidades de la epistemología con la cual estudiamos los fenómenos de la realidad.

La presencia del arte en contextos arraigados a procesos comunitarios y de las religiosidades africanas y afroamericanas, como señala Bolaji Campbell, no son plenamente valorados como arte o son considerados como una expresión de “arte menor” (XV). Sin embargo, considero que estas expresiones deben ser tomadas en cuenta y valoradas como expresiones artísticas en toda la extensión del concepto, cuestión que Bolaji también refiere en su libro sobre los murales yoruba.

Por los motivos expresados líneas atrás, para continuar profundizando en esta línea de investigación (análisis de los relatos cosmogónicos yoruba) y ante la pregunta por las manifestaciones artísticas en las religiones afroamericanas, tarea a la cual me he adherido, junto con otros esfuerzos académicos como el de Naiara Paula Eugenio, propongo algunos elementos necesarios. Entre otros:

1) la lectura de los relatos yoruba de la creación del Ser Humano abre la posibilidad de reflexionar sobre un modelo que da cuenta de los múltiples trabajos, dimensiones, procesos, manifestaciones y sentidos de la transformación de la materia en una obra con sentido artístico-estético;

2) en la práctica artística como en la vida es necesario tanto el trabajo intelectual, asociado a la inteligencia y la creatividad, como el trabajo físico, vinculado al “saber hacer” para la elaboración de la obra;

3) la importancia de la experimentación con los materiales en el trabajo artístico;

4) la lectura del relato cosmogónico motiva a pensar las directrices de una visión del arte no unilateral, en la cual hay cabida para otras manifestaciones, pero que cumple con los requisitos que he planteado para este trabajo, siendo el más importante de ellos la capacidad de transformación de la materia por medio del *aché*, que las personas recibimos de la mano de *Ogún*, el herrero (la noción de *aché* tendrá más adelante un espacio para su análisis).

Después de este esbozo de una perspectiva de abordaje de la temática a partir de la lectura del mito cosmogónico yoruba, aparece una segunda línea de trabajo que apunta al campo lingüístico. La interrogante es si existen en la lengua y la cultura yoruba en África, así como en el universo religioso afroamericano, con sustratos etnoculturales dominantes yoruba (regla de Ocha/Ifá y Candomblé), y en su lengua ritual, elementos que puedan aportar a una teoría y práctica del arte en el sentido propuesto.

Esta búsqueda me ha conducido hacia el análisis de dos conceptos: *àse* y *ònà*. Por un lado, *àṣẹ* (*aché, axé*) refiere a la energía pura, el poder vital, la emanación de *Olodumaré* –el ser creador– que fundamenta todo lo existente (Fatumbi, Awo. *Ifa and the theology of orisha divination*), el principio de vida (Witte 279), “la energía creadora y el principio neutro que se encuentra en las fuerzas activas y pasivas del universo” (Betancourt 21), el poder del mundo depositado en el saco de la creación (Verger, *Lendas* 81).

Por el otro, la palabra *ònà* implica dos significados: a) como *habilidad creativa* y b) como el *diseño de un objeto*, “haciendo que su forma sea única y atractiva” (Lawal 7). De la voz *ònà* se derivan dos palabras: 1) *onísòna*, que alguna literatura académica lo traduce como artesano/artesana (Betancourt). A nuestro modo de ver, es más pertinente hablar de aquella persona con la habilidad de transformar la materia y producir (crear) objetos (piezas) con un sentido estético y artístico; 2) *anàyíya* que alude al proceso de trabajo, al momento de elaboración, construcción, modelación de la obra.

El *ònà* (habilidad creativa y el diseño del objeto) y el *onísòna* (persona con la habilidad de crear objetos) encarnan una “especie de *àṣẹ*” (Lawal 7), así también, *anàyíya* (el proceso de creación, la transformación de la materia) contiene *àṣẹ*. La mención de estas palabras yoruba tiene el objetivo de articular un conjunto de conceptos que me permiten aprehender el conjunto de actividades, prácticas y procesos de la creación de objetos que, desde esta perspectiva, contiene un valor artístico.

III. Oggún y su vínculo con el arte

¿Cuál es la relación entre *Oggún* y el arte? Varios autores han reconocido la relevancia de *Oggún* en el/los relato(s) cosmogónico(s) de la creación del ser humano (visto como obra de arte). Reginaldo Prandi, cuyas fuentes en su trabajo de campo son los candomblés de São Paulo, señala que este *orixá* es quien provee a las personas de la cultura material (Mitología dos orixás 13). Adrián de Souza habla de *Oggún* como “el artista maestro, el que le da los toques finales al trabajo creativo de *Orichanlá*” (91).

Como recuerda el *babalawo* cubano Víctor Betancourt, *Oggún* se compone en “lengua lúkúmí de Ò (quien) *gún* (vence, gana, apuñalea)” (37). *Oggún* es el *oricha* de las batallas, aquel a quien se llama cuando se enfrentan luchas que parecen imposibles de ganar, que viene con su machete y de un solo tajo abre el camino eliminando los obstáculos; aquel que por sus particulares características tuvo un lugar protagónico en las luchas revolucionarias de las personas esclavizadas por ser un “santo inteligente, explosivo, conocedor de muchas trampas (recuérdese que es el dueño del monte)” (Montalvo 334).

Oggún el implacable, a quien hay que llamar con cuidado, con quien las palabras pronunciadas deben ser cuidadosas porque a su llegada arrasa con todo sin negociar.

El *oricha* de la guerra, el dueño de los metales y que a su vez es el metal mismo, el señor de las herramientas que acompaña médicos y artistas, que es el médico y sus instrumentos y, también, es el artista y sus herramientas.

Ogún es uno de los *orichas* con mayor difusión dentro del mundo religioso tradicional-popular en África y en las Américas. La llegada de *Ogún* a las Américas, al igual que los otros *orichas* del panteón yoruba, se realiza en el contexto de la trata trasatlántica. Los esclavizados africanos, así como sus descendientes, al tiempo que vivieron la esclavitud recrearon sus culturas y religiones. Gracias a su creatividad pudieron reconstruir sus sistemas religiosos, pero no de una forma exacta, como simple calca, sino que la reelaboración implica la configuración de nuevos sistemas religiosos.

El vudú en Haití,⁹ los candomblés en Brasil, la regla ocha/ifá (santería) y la regla conga (palo monte), junto con sus variantes y otras múltiples manifestaciones pertenecen al grupo de los sistemas religiosos tradicional-populares con matriz africana debido a que históricamente tienen un origen en alguna región del África subsahariana y que, a su llegada a las Américas, se adaptaron y transformaron, dando origen a religiones distintas, pero que conservan sus raíces.

Los factores que intervienen en el desarrollo de cada una de estas religiones son múltiples y complejos, participan distintos grupos sociales, son muestra de la diversidad etnocultural de los lugares de origen en América. La mezcla de todos esos elementos: idiomas, costumbres, tradiciones, prácticas cotidianas, concepciones, etcétera, todo ese intercambio histórico dio origen a fenómenos religiosos como lo son las religiosidades de matriz africana en América.

Para profundizar en esta temática se encuentran los siguientes libros, que mencionamos a manera de ejemplo: para el caso cubano, *The empire beat son: Oyo, bata drums and hegemony in nineteenth-century* de Miguel Ramos (2000); *Hacia una historia de la santería santiaguera y otras consideraciones*, de Abelardo Larduet (2014) y *De la mano de Changó. Perfil histórico de la Ocha (Santería cubana), 1825-1944* de Ricardo J. Solís (2014); Brasil está representado por *Religión del Atlántico negro* de Lorand Matory (2015); en el caso del vudú haitiano, *Los misterios del vudú* de Laennec Hurbon (1998); y para el estudio de *Yorubaland* (África), encontramos de nueva cuenta a Lorand Matory con su *Sex and The empire is not more. Gender and the politics of metaphor in Oyo Yoruba religion* (2005).

Dentro de los estudios académicos sobre *Ogún* destaca la obra compilada por Sandra T. Barnes:¹⁰ *Africa's Ogun: Old World and New* (1997), la cual reúne una serie de artículos de autores varios que profundizan desde distintas perspectivas en la figura de *Ogún*. Su intención es dar lugar a cada una de las caras del *oricha* y cómo han evolucionado en el tiempo. Dicho texto permite apreciar con claridad la multidimensionalidad de *Ogún*, conocer la historia del *Oricha* y las formas en que se adaptó en las religiones afroamericanas como lo son el vudú haitiano, la regla de Ocha/Ifá en Cuba y los candomblés brasileños.

Para los fines de esta investigación, resalta el estudio de John Drewal, "Art or Accident: Yoruba Body Artists and their Deity Ògún" (1997). Allí se encuentra un interesante ejercicio de clasificación de *Ogún* en tres grupos a partir del uso que él hace del metal:

⁹ Si bien de manera genérica se hace referencia en singular "al vudú haitiano", hay que considerar que la práctica también estará definida por sus particularidades en cuanto a la nación de procedencia (similar a lo que ocurre con los candomblés), lo que da origen a variantes que pueden englobarse como *Petro, Rada, Kongo, Nago, Ibo, Wangol*; incluso habría que considerar la existencia de variantes como el vudú de Nueva Orleans, el vudú dominicano o el vudú que se practica en el oriente de Cuba.

¹⁰ Esta autora de origen estadounidense es actualmente profesora emérita de la Universidad de Pensilvania. Sus estudios se enfocan en los fenómenos religiosos en el oeste de África. Dentro de sus trabajos más importantes se encuentra su investigación (y recopilación de investigaciones) sobre algunas de las múltiples caras de Oggún, publicada en 1997

a) el grupo del reino del bosque. A este conjunto pertenecen los cazadores, guerreros y aquellos que drenan las palmas y cuyos implementos de hierro son variados, como lo son martillos, armas, flechas, espadas, puntas, cadenas, cuchillos, machetes y hachas.

b) el grupo que pertenece a la frontera entre el arbusto (bosque) y la comunidad. Pertenecen a él, los granjeros cuyas hachas, machetes y hoces primero limpian el arbusto y la tierra y los trabajadores del hierro que elaboran sus propias herramientas.

c) el tercer grupo engloba a aquellos localizados en el centro de la cultura (pueblos nacientes y mercados), donde se considera a los herreros, productores de objetos religioso-utilitarios, escultores del hierro, talladores de madera, artistas corporales.

Sin restar valor o invisibilizar a los otros grupos, mi interés apunta hacia el tercer grupo de *Ogún*, según la clasificación propuesta por John Drewal.

Ahora bien, retomando el análisis de *Ogún*, Víctor Betancourt menciona que este *oricha* es conocido de distintas maneras en la tradición afrocubana. Para el caso que aquí presento, quiero destacar a *Ògún gbéna gbéna* por su estrecha relación con los artesanos y el título de *Alágbèdè* (el herrero) dado a *Ogún*, otra de las formas conocidas para referirse a este *oricha* en América (Betancourt 37).

A propósito del reconocimiento de *Ogún* como *Alágbèdè*, en el texto curatorial sobre la obra de Zé Diabo (*Alágbèdè | O ferreiro dos orixás*), el mismo que se abordará más adelante, Ebomi Cici comenta que

cuando *Obatalá* creó la humanidad, los hombres [y mujeres] no sabían qué hacer en la Tierra. Entonces *Ogum* descendió al *Aiyê* y les mostró los secretos de la forja. Así, ellos podrían construir sus herramientas para cazar, arar el suelo, construir casas y aldeas, combatir y protegerse.

Ogum entonces pasa a ser conocido como *Alágbèdè*, el *oricha* herrero, señor de las técnicas y de las tecnologías. Y por eso se dice que toda creación, toda invención pasa por el camino de *Ogum* –por eso, también es el señor de los caminos” (*Alágbèdè | O ferreiro dos orixás*).

Este apartado destaca algunas categorías que, a mi parecer, contribuyen a una teoría de la relación entre *Ogún* y el arte. No se trata de un ejercicio aislado, sino que hace parte de una línea de investigación que la literatura académica afro-diaspórica desarrolla, la cual procura la recreación de las narrativas cosmogónicas yoruba en las manifestaciones artísticas afroamericanas por diversos canales que persiguen la recuperación y preservación de la memoria.

Estos canales pueden apelar: 1. al simbolismo contenido en las cosmogonías africanas y afroamericanas, por ejemplo cuando las y los artistas incorporan elementos asociados al *oricha*, *orixa* o *Iwa*, ya sean herramientas, armas o elementos de la naturaleza; 2. a la maestría con la que *Ogún* trabaja la metalurgia y cómo se desempeña en la guerra; 3. al uso de los códigos cromáticos que remiten a las características de *Ogún*; 4. a la incorporación de técnicas tradicionales africanas y afroamericanas, las cuales ponen de manifiesto la resistencia y la capacidad de adaptación; 5. desde la narrativa, vincular las luchas históricas de la diáspora y la presencia de *Ogún*.

Los abordajes a *Ogún* como clave de la construcción teórica representan la posibilidad de aproximarse al trabajo creativo y artístico de la mano del *oricha/Iwa* con la inteligencia, el trabajo duro y las habilidades prácticas. El resultado es la integración del trabajo creativo-intelectual y físico, es decir, involucra la destreza en el manejo de las herramientas, técnicas y materiales (el “saber hacer”) y la inspiración.

Por otro lado, hacer referencia a su materialidad, habla de los significados culturales, históricos y simbólicos en el contexto de la creación de la obra de arte. Todo esto invita a mantener una postura crítica ante divisiones tradicionales entre arte y artesanía (o trabajo manual), pues desde esta perspectiva se enfatiza la complementariedad de dos conceptos aparentemente contrapuestos, lo cual puede llegar a desafiar las convenciones establecidas para el estudio del arte y una necesidad de ampliar su comprensión más allá de lo estético, es decir, como un proceso arraigado en la narrativa cosmogónica.

IV. Reafirmaciones en la literatura

Las obras literarias por alguna razón suelen presentar algunos temas de manera precisa, problematizan, revelan procesos, proveen elementos para la reflexión en general. Para el caso de esta propuesta, es preciso voltear a ver la literatura como una vía para ampliar y potenciar la discusión, ya que esto permite pensar y repensar los procesos, advertir o retomar ideas, problematizas de distintas maneras y con diferentes enfoques, buscar rumbos de reflexión posibles de transitar, advertir tensiones, contradicciones, soluciones posibles o situaciones irresolubles.

Con relación a la representación de *Ogún* y su vínculo con el arte, los procesos creativos se abordan de especial manera en dos novelas: *O compadre de Ogum* (1964) del célebre escritor brasileño Jorge Amado, una de las obras literarias mayores sobre la religiosidad afroamericana, y *El caballo de Oggún* (2015) del escritor guadalupense Ernest Pépin, quien cuenta la historia de un artista negro autodidacta Jean-Michel Basquiat.

Tomaré algunos párrafos para comentar la novela *O compadre de Ogum*. La obra es laureada por el retrato que realiza de los sectores populares y su religiosidad en la ciudad de Salvador da Bahía (Brasil).

El libro relata la historia de Felicio, un bebé de once meses, quien llama la atención por su cabello rubio y lacio y sus ojos azulados; es entregado por su madre Benedita, quien se encuentra enferma de gravedad, a su padre, el negro Massu. Pese a que la apariencia del bebé no coincide, a primera vista, con la apariencia de la madre o del padre (y que en las habladurías se pone en duda la paternidad), el negro Massu jamás duda de que Felicio es su hijo. Los problemas verdaderos inician cuando la abuela paterna Veveva señala que el bebé no está bautizado, así que da quince días como límite para bautizarlo. Conforme avanza la historia surgen otras problemáticas que se resuelven a su tiempo. Sin embargo, elegir un padrino y, finalmente, llegar a bautizar al menor es el meollo de la historia.

Usando el candomblé como centro en la toma de decisiones, *Ogum* se manifiesta y aclara que el padrino será él. Esta situación nunca vista, implica una serie de dificultades; quizá la principal sea cómo *Ogum* va a presentarse en la Iglesia para llevar a cabo la ceremonia católica. Massu, su madre y el resto de sus amigos cercanos resuelven los detalles, pero no saben en quién se manifestará el *orixa*, así que después de mucho pensar y buscar, eligen a Arthur da Guima, quien tiene hecho *Ogum* desde hace casi cuarenta años. Así, llega el día en que el bautizo se llevará a cabo, y para el que *Ogum* ha posibilitado todo, es decir, ha abierto los caminos para que todo fluya, excepto el hecho de que *Exú* les hace ver su suerte¹¹ al montar a da Guima y dejar sin caballo a *Ogum*.

¹¹ En el mundo de las religiones de matriz africana, una de las formas en que las y los orixás establecen comunicación con el mundo terrenal es mediante la posesión de un cuerpo, generalmente un hijo o hija de éste. En el caso de da Guima, este se encuentra preparado para poder recibir a su padre *Ogum* y así poder llevar a cabo la ceremonia de bautizo. Sin embargo, *Exú*, cuya naturaleza es desenfadada, inquieta y juguetona, se adelanta imposibilitando que *Ogum* pueda ocupar el cuerpo de da Guima.

Ya en la Iglesia, *Ogum* debe encontrar la forma de resolver, de tal manera que utiliza al sacerdote como caballo, pone en su lugar a *Exú* y, finalmente, monta a Artur da Guima posibilitando que el bautizo quede hecho. Es una situación extraordinaria en la que podemos ver que la palabra de *Ogum* es inflexible, lo que él decreta se lleva a fin con su ayuda, pues con su machete abrirá el camino como lo hace entre la maleza. No hay imposibles para *Ogum*.

El personaje de Artur da Guima es interesante de analizar y considerar algunas cuestiones extraliterarias ligadas a la biografía de Amado. En la obra, él es un artesano de oficio e hijo de *Ogum*. No es suerte ni casualidad que Artur posea estas dos características. *Ogum* es el principal transformador/moldeador de la materia, sus hijos poseen la misma virtud. Debido a la relación que Jorge Amado tuvo con un reconocido artista de los metales brasileño, José Adário dos Santos, a quien también se le conoce como *Zé Diabo*, hay señales que nos hacen pensar que el personaje Artur da Guima está inspirado en José Adário, pues, este artista ha sido creador de piezas religiosas por más de cinco décadas y mantiene un fuerte lazo con *Ogum*, aunque él, en realidad, es hijo de *Oxalufa*.

Por su parte, *El caballo de Oggún* es una novela de Ernest Pépin, texto que indirectamente habla de la relación simbiótica entre *Oggún (Ogou)* y el artista negro autodidacta Jean-Michel Basquiat (hijo de madre puertorriqueña y padre haitiano, nacido en Estados Unidos). Se trata de uno de los contados casos de éxito en el mundo del arte de las décadas de 1970 y 1980 por parte de un artista (racializado) negro.

En dicha obra, es posible percibir la conexión con África y con el *Iwa* de los artistas, así como la forma en que este se manifiesta mediante Basquiat (su caballo). Además, puede encontrarse un esbozo del pensamiento general con relación a la creencia de que el arte sólo puede ser realizado por las personas blancas.¹²

El autor capta el sentir y pensar del personaje central, Basquiat, quien se enfrenta a la idea de que los sujetos negros no pueden crear en el mundo de las artes plásticas (¿visuales?), que sus capacidades se limitan al mundo de la música y de las letras. La labor de crear arte, de pintar, de jugar y experimentar con los materiales y colores es un ejercicio de liberación que Basquiat procura y, en el cual, se reafirma como descendiente de africanos, reconociendo este territorio como lugar de creaciones diversas, autoproclamándose como “el comienzo” (Pépin 81) en las artes, el primero en pintar.

En este ejercicio de autorreconocimiento, Basquiat se asume como creador, digno hijo de *Oggún (Ogou)*, el *Iwa* que transforma la materia; como un afrodescendiente completamente capaz de crear desde la pintura, capaz de abrirse por su propia cuenta los caminos con sus instrumentos para llegar a los espacios que histórica y políticamente han sido guardados con celo para las personas blancas. Del mismo modo que *Ogou*, Basquiat sale de su exilio y corta con su machete cada uno de los obstáculos que le impiden llegar a su destino.

Basquiat sale de su escondite y hace la revolución. Él es el caballo de *Ogou* al momento de crear como artista porque ese

poder creador y la sorprendente fuente de inspiración que tienen se explica a veces por la presencia de lo sobrenatural. En otros casos ya no es el artista el que está pintando, sino los ‘*Iwas*’ [*Ogou*] que hablan, que pintan y que se transforman en genios del color. Porque, en efecto, es el atributo de los

¹² Es preciso recordar que el fenómeno de la blanquitud va más allá de lo epidérmico, pues se extiende a diversas áreas, entre ellas a la adopción de los cánones establecidos, los mismos que han sido formulados para excluir.

‘Iwas’, de los dioses del vudú, el manifestar su presencia, el habitar el cuerpo de sus ‘elegidos’.
(Dutardre 78)

Pero, también lo es a la hora de recuperar los caminos y los espacios, incluso, lo es al reconocerse como descendiente de africanos, como esa persona (racializada)¹³ negra de gran tamaño cuya presencia y acciones imponen.

Así como *Oggún*, con esa imponente que lo caracteriza, Basquiat se afirma como “un pintor viril, moderno, incansablemente africano, desesperadamente africano, cuyas raíces se hundían en el multiculturalismo, ¡Yo soy un afronorteamericano del Nuevo Mundo y estoy orgulloso de eso!” (Pépin 84). Basquiat no sólo habla con orgullo de su producción artística, sino que se asume como un sujeto afrodescendiente que crea arte, un arte del que los sujetos (racializados) blancos hablan y que está a la altura del de Andy Warhol en relación con su producción artística, y que pese a ello no se somete a los cánones hegemónicos. Él establece sus criterios desde su propio conocimiento.

Basquiat, un sujeto racializado que creció rodeado de violencias y que anhelaba ser juzgado por la naturaleza de su carácter y no por el color de su piel (Pépin 82), se convirtió en uno de los artistas visuales más representativos de su época en los Estados Unidos. Aquí es donde encontramos a *Oggún* (*Ogou*) estableciéndose en un nuevo territorio, donde ha llegado a vencer imponiendo su visión y rompiendo con lo ya establecido. Si no se sometió a la Iglesia como institución de poder cultural en la novela de Jorge Amado, ¿por qué se sometería a lo que dicta la Academia de las artes?

Más allá de esta maravillosa novela de Pépin, complementar este análisis con un estudio de la obra de Basquiat permite observar esa lucha y resistencia que evocan a *Ogou*. Mediante la iconografía que emplea, remite a otras producciones artísticas como lo son las máscaras africanas y figuras cuyas representaciones estéticamente no cumplen con los cánones occidentales, pues insiste en el uso del color negro y en colocarles coronas (que bien pueden ser una clara referencia a su propio cabello), de manera que se permea la búsqueda de la identidad cultural.

Al combinar estilos y técnicas de manera experimental (las cuales pueden leerse como una forma de resistencia, es decir, es otro de los ejemplos en las que es posible apreciar cómo el artista se niega a aceptar los modos de hacer para encajar, y a la vez se impone) muestra un dinamismo que puede conectarse con las producciones performáticas africanas y afrodiaspóricas (entiéndase la música o la danza), lo cual se refuerza con el código cromático que visualmente remite a estas mismas tradiciones. Además, ya que el autor explora en temáticas complejas como la identidad, el poder, y las formas de exclusión y marginalización, podemos inferir su esfuerzo por hablar de la experiencia afrodiaspórica desde la lucha y la resistencia en diálogo con propias vivencias. Quizá una de las obras de Basquiat que para este análisis puede ser muy representativa es *Boy and dog in a Johnnypump* (Ilustración 1).¹⁴

¹³ Hago hincapié en el fenómeno de la racialización como una forma de visibilizar las desigualdades estructurales que condicionan las experiencias de las personas. Mientras que en el caso de las personas blancas esto puede derivar en un acceso más sencillo a recursos y oportunidades y diversos privilegios, para las personas no blancas esto se traduce en discriminación, marginación, y diversas situaciones que perpetúan las desigualdades y limitan su acceso a las oportunidades. En el caso de Basquiat, las condiciones en las que creció limitaron sus experiencias e hicieron más complejo su acercamiento al mundo del arte hegemónico, así como su permanencia dentro del mismo.

¹⁴ La obra *Boy and Dog in a Johnnypump* (1982, óleo sobre tela) se encuentra disponible en la galería de la página de internet que concentra la obra del autor: <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/boy-and-dog-in-a-johnnypump> (WikiArt Visual Art Encyclopedia)



Ilustración 1. Basquiat, J-M. (1982). *Boy and Dog in a Johnypump*. <https://www.jean-michel-basquiat.org/boy-and-dog-in-a-johnypump/>

En ella podemos observar un código cromático que nos remite a Oggún/Ogou (uso de los colores verde y negro en la santería, y rojo para el Ogou del vudú) en primera instancia, aunque resaltan los elementos iconográficos: figura humana que refleja ciertas características del autor (en la que se aprecia su esqueleto) y la figura de un perro que, en el contexto de Ògún, nos recuerda que son los perros negros los que se le ofrendan a esta deidad en África. Existen otras obras del autor como los son *Untitled* (Ilustración 2)¹⁵ en la que sugiere la presencia de un *Bokor* que ha pescado un pez globo, lo cual es una clara referencia al vudú; o el autorretrato realizado en *Autorretrato* (Ilustración 3)¹⁶ en el que destaca la representación del artista acompañado del código cromático que alude a Oggún/Ogou, pero quizá lo más importante es que de alguna manera ambas representaciones pudieran parecerse a las piezas de herrería fabricadas por José Adário dos Santos.



Ilustración 2. Basquiat, J-M. (1981). *Untitled*. <https://crystalbridges.org/blog/jean-michael-basquiat/>

¹⁵ Disponible para visualización en la galería del Museum of American Arts <https://crystalbridges.org/blog/jean-michael-basquiat/> (Crystal Bridges Museum of American Art)

¹⁶ *Self-portrait* (1986) puede visualizarse en la biblioteca del MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona en la liga: <https://www.macba.cat/es/obra/r0413-self-portrait/> (MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona)



Ilustración 3. Basquiat, J-M. (1986). *Autorretrato*. 28 de julio del 2024, <https://www.macba.cat/es/obra/r0413-self-portrait/>

V. Otras miradas a Oggún

El trabajo de Basquiat es un ejemplo muy significativo de todas las formas en las que se pueden encontrar las representaciones de *Oggún/Ogou/Ògún*, pero además sirve como pretexto para observar propuestas de otros artistas en las que también se dibujan sus cualidades en términos de resistencia, adaptación y reinención. Sin embargo, van más allá de representar al *oricha/Iwa* como símbolo de lucha y resistencia (frente a la opresión que la diáspora ha experimentado), pues se le reconoce como aquel que tiene el don de transformar la materia para crear otras formas nuevas. Esta producción artística incluye piezas materializadas en dibujo (Ilustración 4),¹⁷ pintura, escultura, grabado e incluso instalación, así como objetos tallados en madera, contruidos a partir del fierro (ya sean trabajos de herrería¹⁸ o hierro recortado), en tela con cuentas,¹⁹ a partir del dibujo orgánico en representaciones efímeras que evocan a las deidades mediante formas y líneas,²⁰ o utilizando cuentas de vidrio y componentes de la naturaleza como caracoles, madera y fibras diversas para crear otros objetos.²¹ En este caso, Basquiat es el artista que da la guía para poder dirigir la mirada hacia otras posibilidades de creación

¹⁷ *Espíritu herrero fusil* de José Bedia, artista cubano nacido en 1959, forma parte de una serie de dibujos monumentales dedicados a *Oggún* (*Políptico de Ogún*, 1992). A nivel iconográfico, se aprecia la figura del *oricha* forjando un machete sobre un yunque, sosteniendo un martillo de forja con su mano derecha, mientras que a la altura de su cabeza se aprecia un fusil disparando. Estos elementos representan simbólicamente al *oricha* a la par que aluden a la narrativa cosmogónica. A primera vista se aprecia al *oricha* llevando a cabo el trabajo de los metales, el mismo en el que es experto; pero también sostiene el machete, su herramienta por excelencia con la que combate y abre caminos; y, finalmente, el fusil como símbolo de la guerra y las luchas revolucionarias en las que *Oggún* va a la cabeza. Para referencia visual, esta pieza y otras de la misma serie pueden ser observadas en la galería del NSU Arte Museum en la siguiente liga: <https://nsuartsuemuseum.org/exhibition/jose-bedia-fieldwork-selections-from-the-de-la-cruz-collection-and-the-artist/> (NSU Art Museum). José Bedia fue iniciado a temprana edad en el palo monte (religión de matriz africana de sustrato etnocultural Congo), por lo que es evidente la importancia de la religiosidad en su vida y obra.

¹⁸ Este es el caso de las piezas realizadas por José Adário dos Santos, quien ha dedicado su vida a la elaboración de herramientas para las y los orixás y cuyo trabajo se ha abierto camino en los circuitos del arte.

¹⁹ Desde el vudú, destaca la producción de banderas ornamentadas en las que se representa el universo simbólico, mejor conocidas como *drapo*.

²⁰ Ejemplo de esta categoría son los *vevé*, en los que se emplean símbolos religiosos que son trazados utilizando harina de trigo, maíz, ceniza, polvo de arroz, polvo de ladrillo o de café (Célius 161), o cascarilla. En términos generales, estamos hablando de trazos orgánicos que son dibujados por las y los sacerdotes del vudú durante la ceremonia y que además son instrumentos de comunicación cuyos diseños son únicos.

Dentro de esta categoría podemos encontrar también las firmas paleras, ejemplos de escritura gráfica conga cuyos diseños sirven como forma de comunicación entre el mundo de los muertos y los vivos.

²¹ Véase la obra de Mestre Didi (1917-2013), quien captura la esencia de las y los orixás (al igual que la herencia cultural del pueblo brasileño) y los representa mediante el uso de elementos orgánicos como la paja, caracoles, cuero, entre otros. Ejemplos de su obra pueden observarse en la galería del *Museu Afro Brasil Emanoel Araujo*: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/mestre-didi-deoscoredes-m-santos> (*Museu Afro Brasil Emanoel Araujo*).



Ilustración 4. Bedia, J. (1992). *Espíritu herrero fusil* de José Bedia <https://nsuartmuseum.org/exhibition/jose-bedia-fieldwork-selections-from-the-de-la-cruz-collection-and-the-artist/>

Cabe señalar que esta percepción del arte y de quienes producen y quienes no, se ve guiada por el pensamiento hegemónico que clasifica cualquier manifestación artística fuera del canon como artesanía o como artefacto o fetiche (sobre esta reflexión se profundiza más adelante). Basquiat, al ser un artista que intenta insertarse en los circuitos hegemónicos del arte estadounidense, de alguna forma, se ve influenciado por ese pensamiento, por lo que resulta lógico que se considere como el primer productor, aunque estrictamente no lo sea. Él es en realidad uno de los primeros artistas autodidactas afrodescendientes reconocido en el mundo del arte como institución.

Regresando un poco hacia las obras literarias de Jorge Amado (*O compadre de Ogum*) y Ernest Pépin (*El caballo de Oggún*), lo expresado en ellos ayuda a descifrar cómo *Oggún* es percibido en tres dimensiones. La primera de ellas es aquella que nos describe su imagen corporal. *Oggún* se muestra como una figura imponente, un hombre “incansablemente africano” (Pépin 84), en las emotivas palabras de Basquiat, de tamaño monumental como sólo el dueño del hierro y la guerra puede ser.

En segundo lugar, se deja ver a través de sus acciones, que están determinadas por su propio temperamento, pues es un *lwa/oricha* acostumbrado a obrar de manera firme, sin dudar, dispuesto a hacer la revolución con su machete. *Oggún* es determinado, ofrece soluciones efectivas con rapidez y las lleva a cabo sin temor a equivocarse. Cuando se tiene a *Oggún* a un lado, se puede caminar con la certeza de que no se está solo en la batalla. *Oggún* es esa figura que intimida y que hace saber que ha venido a resolver, que se abrirá paso en aquellos espacios donde desea entrar, es el firme padrino del niño en *O compadre de Ogum*, el mismo que no descansa hasta consumir el objetivo del bautizo en la iglesia y, también, es el artista que se abre camino en los circuitos del arte que históricamente le han sido negados a las personas africanas y afrodescendientes, porque su naturaleza es la de ser un conquistador de territorios.

Finalmente, su tercera dimensión, puede verse a través de aquellos que elige para manifestarse en el mundo terrenal: sus hijos son artistas, porque Artur da Guima, uno de los protagonistas de *O compadre de Ogum*, así como el mismo Basquiat, que al ser autodidacta además aporta sus propios métodos y reglas, como un digno

El trabajo de la artista Nádia Taquary es una muestra de cómo pueden retomarse los elementos simbólicos para materializarlos en piezas artísticas. En su obra, mediante el uso de cuentas, caracoles y fibras diversas, recupera la herencia afrobrasileña en términos de sus religiones. Ha realizado esculturas, objetos-esculturas, instalaciones, entre otras. Su obra está disponible para visualización en la liga <https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/nadia-taquary/> (Paulo Darzé Galería) perteneciente a la Galería Paulo Darzé.

caballo de Ogum. Oggún es el artista que habla por medio de la pintura y del trabajo con los metales, quien guía las manos de Zé Diabo y de Artur da Guima –personaje literario–, que con sus instrumentos transforma lo que hay a su paso.

Los artistas que no están considerados como productores de arte, se denominan, comúnmente, con el nombre de artesanos, como son los casos de Zé Diabo y el del personaje literario de Artur da Guima, aunque el caso de Zé Diabo es muy singular debido a que en fechas recientes se le ha abierto un espacio en los circuitos del arte con exposiciones dedicadas de lleno al autor y sus múltiples trabajos. Según la investigación realizada como parte de la curaduría de la exposición *Alágbedé | O ferreiro dos orixás*, las producciones artísticas de José Adário combinan su experiencia con el manejo de una técnica en la que es experto (saber hacer) con el trabajo intelectual que requiere cada pieza (en un ejercicio de análisis de sus conocimientos religiosos y su proceso creativo) y su sensibilidad para “poder captar los deseos de la entidad y dar vida a ese artefacto, cargándolo de axé” (*Alágbedé | O ferreiro dos orixás*), de tal manera que al finalizar cada pieza ésta se ha transformado en sagrado y artístico, pues lleva consigo la fuerza del *orixá*. El trabajo de Zé Diabo actualmente es tan importante que le ha valido el reconocimiento en el mundo religioso, así como en el mundo del arte, de tal manera que en 2021 se creó el proyecto *Alágbedé | O ferreiro dos orixás* para dar a conocer su trabajo en términos de su vida, su manejo de la técnica y su inserción en el mundo de la religión y el arte religioso en última instancia.

Si bien la producción artística de Adário se centra en las herramientas de santo, en este texto curatorial se aclara que el artista trabaja con *orixás* que están ligados a *Ogum* en términos de su materialidad. Así, ejemplos como la pieza *Ogum Xoroquê* (Ilustración 5),²² pieza de hierro forjado en la que se observa cada una de las herramientas y atributos de *Ogum*, en una composición simétrica y armónica en cuyo eje de simetría es atravesado por dos espadas; y aquellas en las que representa a Exú y sus atributos dan cuenta de la forma en que su trabajo artístico, así como su vida, han sido tocados por el *orixá* y su filosofía.



Ilustración 5. Adário, J. (2021). *Ogum Xoroque*, <https://www.instagram.com/p/CQE-XmupZSW/>

En todos estos artistas que he mencionado, Basquiat y Zé Diabo, así como Artur da Guima –personaje literario–, se encuentran el don de transformar la materia, el *aché* y el *oná*. Aunque es claro que se mueven en circuitos artísticos distintos. Lo anterior arroja dos clasificaciones evidentes, por un lado, las/los artistas que se encuentran en el mundo del arte hegemónico y aquellos que transitan fuera de él.

²² Obra disponible para visualización en la cuenta de Instagram del autor (y su proyecto): (@alagbede.zediabo, 2021)

En la primera categoría (artistas en el mundo del arte hegemónico) están artistas como Rosana Paulino, que, con sus trabajos de intervención de imágenes, las reconfigura y con ellas vuelve a escribir la historia, pues con su trabajo intenta recuperar su propia ancestralidad, lo cual va de la mano con la lucha constante que mantiene en términos de raza y género.

Una de sus obras en las que se aprecia esa filosofía de *Oggún* es sin duda *Assentamento* (Ilustración 6),²³ que desde su nombre es ya una clara referencia a las y los *orixás*, y en la que por medio de una instalación que se compone de tres fotografías en gran formato que ilustran en tamaño real a una mujer negra esclavizada, mostrándola en uno de sus perfiles, de frente y de espaldas; humaniza a la mujer retratada y le devuelve de manera simbólica la dignidad que le fue arrebatada.

La artista interviene esta pieza con bordados: un bebé en el vientre de la mujer del cual se desprende un hilo rojo, un corazón dentro del pecho de la misma vista de frente, también con hilos de color rojo, y finalmente hilos que simulan raíces y sustituyen sus pies como recordatorio de su vínculo con la tierra, la conexión que fue imposible cortar, aunque las personas fueran arrebatadas de sus lugares de origen.

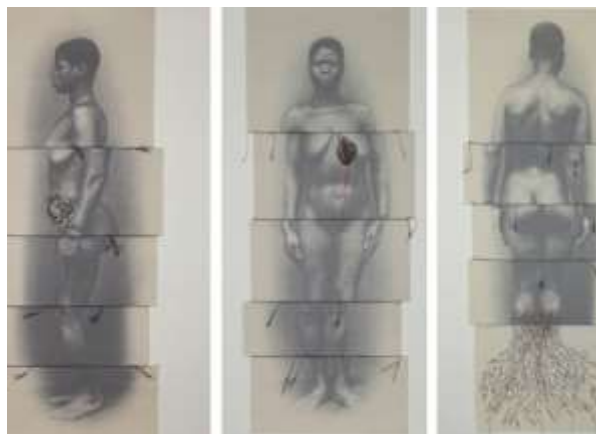


Ilustración 6. Paulino, R. (2013). *Assentamento*. https://www.instagram.com/p/CDZW5AbJ5Qi/?img_index=1

Paulino transforma la materia mediante la puesta en práctica de la técnica, pero además lo hace a nivel simbólico, transformando la realidad de la mujer retratada (y por extensión de otras mujeres esclavizadas) y la sitúa en un contexto de lucha y resistencia.

Por otro lado, está el caso de la artista autodidacta María Auxiliadora da Silva (1935-1974), quien no solamente pintaba utilizando sus propios métodos y técnicas, sino que al igual que Paulino, se mantuvo en la lucha mediante su obra, en la que retrató su cruda realidad cotidiana. Aunque el trabajo de la artista va más allá del tema religioso, su obra refleja la filosofía de *Oggún/Ogum* en cierto sentido, mediante la recreación de escenas de la vida diaria da cuenta de la espiritualidad, evidenciando el *axé* en la cotidianidad. Este discurso queda reforzado con los códigos cromáticos, y en ocasiones con alguna producción en las que rescata escenas de los *candomblés* como la serie que hace sobre los *orixás*. Su obra es muestra de la apertura de caminos por su

²³ Las fotografías que componen la pieza son obra del fotógrafo Auguste Stahl y se realizaron originalmente en Brasil como parte de la expedición *Thayer* a cargo de Louis Agassiz. Durante 1865 y el año siguiente, Agassiz buscaba contradecir las teorías de Darwin por medio de su estudio de la “degeneración racial” provocada por el “mulatismo” (Haag). Actualmente la colección resultante está resguardada en el Museo Peabody de Harvard y consta de doscientas imágenes de distintas personas, todas ellas negras esclavizadas que fueron convertidas en objeto para el estudio de la ciencia racista. La obra de Rosana Paulino puede visualizarse en <https://www.instagram.com/p/CDZW5AbJ5Qi/> (@uncool_artist).

propia mano y de una clara resistencia en términos de la lucha afro y el rescate y preservación de la cultura; además lo es al imponer otras formas de hacer (desde ser autodidacta hasta la exploración y experimentación que hace con técnicas y materiales) y al retratar.

En la pintura *Ogum* (1973) (Ilustración 7) se aprecia una clara referencia al *orixá*, pues se trata de una representación física del mismo en la que aparece ataviado con un atuendo en un color azul (el mismo que lo representa). A su vez, en la pieza *Candomblé*²⁴ (1968) (Ilustración 8) podemos observar una ceremonia religiosa desarrollada en el terreiro. En ella se pueden observar la riqueza de los atuendos (a su vez representaciones de las y los orixás), así como la ejecución de danzas y rituales diversos. La filosofía de Oggún precisamente puede identificarse en la esencia de las escenas representadas, en la apropiación de la técnica, la experimentación, el manejo de los materiales y en general el desarrollo del proceso creativo de la artista.



Ilustración 1. da Silva, M.A. (1973). *Ogum*. <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/BUeBB/>



Ilustración 2. da Silva, M.A. (1968). *Candomblé*. <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PzttP/>

²⁴ Ésta y otras piezas de la artista María Auxiliadora pueden ser encontradas en Catálogo das artes en la liga (Catálogo das artes): https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Maria%20Auxiliadora%20da%20Silva%20-%20Maria%20Auxiliadora%20-%20Maria%20Auxiliadora%20-%20Maria%20Auxiliadora%20Silva/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/

Citando un ejemplo más, encontramos el caso del artista haitiano Michée Ramil Rémy, originario de Croix de Bouquets, reconocido por la forma tan particular de trabajar los metales y transformarlos en esculturas. El hecho de trabajar con los metales en piezas en las que interviene el conocimiento, el saber hacer y la creatividad, ya hablan de la presencia de *Ogou*; sin embargo, en relación con las piezas se observa la recuperación de materiales

del entorno que son transformadas de desechos, pues se trata de tambos para almacenar y transportar aceite que son transformados en hoja a la que posteriormente se le somete a un proceso de recortado a mano, dando origen a piezas como *Ceremonie for Damballa* (c.2008) que recrea, como su nombre lo indica, una ceremonia dedicada a *Damballa*, el *Iwa* que representa el principio masculino de la naturaleza y cuyos movimientos evocan al desplazamiento de las serpientes.

Los artistas productores de objetos, como Zé Diabo, al elaborar representaciones de las y los *orixás* que reclaman ser experimentados estéticamente para potenciar la experiencia religiosa, están creando obras de arte, en las que los tres elementos del goce estético del arte (Panofski 31) se hacen evidentes, esto es, su forma materializada (la representación en sí), la idea (a quién y cómo lo representan) y el contenido (cómo la mitología influye en la elaboración de la pieza). Todas éstas son respaldadas por su propio *aché*.

IV. A modo de cierre

Aunque existen similitudes y contrastes entre la forma en que se expresan la santería, los candomblés y el vudú en sus distintos territorios, la representación del poder creativo de *Ògún /Ogum/Oggún/Ogou* en las expresiones artísticas son un reflejo de las especificidades culturales, históricas y religiosas de cada una de ellas. Aunque las similitudes alcanzan a esbozarse a lo largo del texto (como su asociación con el hierro, la tecnología y el poder creativo), es preciso detallar algunas diferencias significativas, pues éstas obedecen a las distintas influencias culturales.

Quizá la más significativa tiene que ver con la representación de *Oggún* y sus símbolos, pues en la santería suele representarse como un guerrero y trabajador que hace alarde de su poder, mientras que en los candomblés podemos encontrar esta figura asociada con San Jorge. En contraste con los ejemplos anteriores, en el vudú se representa con armas de fuego y machetes en una clara conexión enfática con la guerra y la propia revolución. Esto desde luego se extiende a la forma en que se desarrollan los objetos artísticos.

El texto sugiere la pertinencia de voltear a ver las manifestaciones artísticas presentes en las religiosidades de matriz africana en América, se trata de pensar estas expresiones de arte desde ciertas coordenadas ligadas a una visión ampliada de la historia del arte que considera creaciones a aquellas que no suelen valorarse, en su justa dimensión, como obras artísticas o que son consideradas expresiones de arte menor.

Dichos fenómenos están ligados a contextos comunitarios religiosos²⁵. Éste es quizá uno de sus elementos más característicos: son procesos colectivos que están enmarcados en la perspectiva de una cierta cosmovisión.

²⁵ Al ser la pieza una conjugación entre selección de materiales (Naná Burukú), experimentación (Obatalá), creatividad (Obatalá-Oggún), técnica (Oggún) y vida (Olodumaré), es Oggún quien detalla, quien hace posible la materialización detallada de la obra.

Bibliografía

@alagbede.zediabo. "Alágbedé. O Ferreiro dos Orixás". *Instagram*, 13 junio 2021, www.instagram.com/p/CQE-XmupZSW/

@uncool_artist. "Uncool Artist". *Instagram*, 2 agosto 2020, www.instagram.com/p/CDZW5AbJ5Qi/

Alágbedé | O ferreiro dos orixás. <https://alagbede.com.br/>. Accedido 15 de julio de 2024.

Alexis, Jaques Stephen. *Compadre general sol*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2009.

Amado, Jorge. *O compadre de Ogum*. Río de Janeiro: Companhia das letras, 1995.

Arce Burguera, Arisel y Tarvainen, Sini. *La mujer en la mitología afrocubana. Orisas, sacerdotisas y brujas*. Panamá: Ediciones Aurelia, 2013.

____. *El mundo de los Orishas*. La Habana: Ediciones Cubanas Artex, 2017.

Artnet Worldwide Corporation. *Artnet Worldwide Corporation*. 2024. https://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-bedia/sarabanda-son-los-hierros-z0ema81C7KnhXm_Btdal1w2

Barnes, Sandra T. *African Ogun: old world and new*. Indiana University Press, 1997.

Betancourt, Víctor. *El legado ritual lúkúmi. Lengua y liturgia afrocubanas*. Panamá: Ediciones Aurelia, 2017.

Blackmun Visoná, Monica, et. al. *History of art in Africa*. Harry N. Abrahams, 2001.

Campbell, Bolaji. *Painting for the Gods. Art and aesthetics of yoruba religious*. Washington D.C.: Africa World Pres, Inc., 2008.

Catálogo das artes. *Catálogo das artes*. 2024. https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Maria%20Auxiliadora%20da%20Silva%20-%20Maria%20Auxiliadora%20-%20Maria%20Auxiliadora%20Silva/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/

Célius, Carlo A. *Création plastique d'Haïti. Art et culture visuelle en colonie et postcolonie*. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2023.

Crystal Bridges Museum of American Art. *Crystal Bridges Museum of American Art*. 26 de julio de 2017. <https://crystalbridges.org/blog/jean-michael-basquiat/>.

De Almeida, Rogério, Nogueira Boaro, Júlio Cesar. «Arte, mito e educação entre os fons do Benin: a estátua de Gu.» *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 63 (2016): 121-140.

Henry J. "Signifying Saints: Signs, substance, and subversion in afro-brazilian art." *Santería aesthetics in contemporary Latin American art*. Arturo Lindsay, ed. Smithsonian Institution Press, 1996. 263-89.

____. "Art or accident: Yoruba body artists and their deity Ògún". *Africa's Ogun: Old World and New*. Sandra T. Barnes, ed. Indiana University Press, 1997. 235-262.

Dutardre, Nagède. "La magia del arte haitiano." *Estudios* 32 (1993): 73-82.

- Earl Castillo, Lisa. "Foi lá no Candeal que plantei a minha mata. Um culto familiar a Ogum. Salvador C. 1813- C. 1971." *Revista de História* 181 (2022): 1-37.
- Eugenio, Naiara Paula. "Estética e filosofia da arte africana: uma breve abordagem sobre os padrões estéticos que conectam África e sua diáspora." *Problemata. Revista Internacional de Filosofia* 11/2 (2020): 112-123.
- Fatunmbi, Awo Fá'Lokun. *Awo. Ifa and the theology of orisha divination*. Nueva York: Original Publications, 1992.
- Figarola, Joel James. *Sobre muertos y dioses*. México: Gedisa, 2016.
- Gimeno, Joan. "El vudú haitiano: una cuestión de Estado (1804-1987)." *Mundos africanos. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* 02 (2002): 1-16.
- Guanche, Jesús. *Expresiones artesanales en la religiosidad popular de Cuba*. Panamá: Ediciones Aurelia, 2018.
- Haag, Carlos. *Las fotos secretas del profesor Agassiz. Una exposición y un libro arrojan luz sobre las imágenes polémicas tomadas por el rival de Darwin. Pesquisa FAPESP*, 2010. <https://revistapesquisa.fapesp.br/es/las-fotos-secretas-del-profesor-agassiz/>.
- Hita, Maria Gabriela. *A casa das mulheres n'outro terreiro: famílias matriarcais em Salvador*. EDUFBA, 2014.
- Larduet Luaces, Abelardo. *Hacia una historia de la santería santiaguera y otras consideraciones*. Santiago de Cuba: Editorial del Caribe, 2014.
- Lawal, Babatunde. "From Africa to the Americas: Art in Yoruba Religion". In *Santeria Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Arturo Lindsay, ed. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1996. 3-37.
- Lloga Domínguez, Carlos, Larduet Luaces, Abelardo. "Religiones populares cubanas." s.f. *AfroCubaWeb*. 5 de mayo de 2024, www.afrocubaweb.com/religiones-populares-cubanas.pdf
- Llorens, Idalia. *Raíces de la Santería: Una Visión Completa de Esta Práctica Religiosa*. Woodbury, Minnesota: Llewellyn Español, 2008.
- MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. "Jean-Michel Basquiat". *MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. 2024, www.macba.cat/es/obra/r0413-self-portrait/.
- Marques, Lucas. "Na oficina do Diabo: ritmos, sinergias e transformações na Ferramentaria de orixás na Bahia". En *Técnica e transformação: perspectivas antropológicas*. C. E. Sautchuk, (org.). ABA Publicações, 2017. 351-378.
- Matory, Lorand. *La religión del Atlántico negro. Tradición, transnacionalismo y matriarcado en el candomblé afrobrasileño*. Santiago de Cuba: Oriente, 2015.
- Mendes da Rocha, Marlúcia. "Ogum." *Kàwé 2* (2021): 14-16.
- Mintz, Sidney. "África en América Latina: una reflexión desprevenida." Friginals, Manuel Moreno. *África en América Latina*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1977. 378-397.
- Montalvo, Lázaro Pedrozo. "Oggún Alaweddé Onile en la casa templo de Emiliano de armas." *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura* 11 (1998): 323-346.

- Museu Afro Brasil Emanoel Araujo. "Mestre Didi (Deoscóredes M. dos Santos)". *Museu Afro Brasil Emanoel Araujo*, n.d., www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/mestre-didi-deoscoredes-m-santos.
- Museum of American Arts. *The Momentary*. 2017. <https://crystalbridges.org/blog/jean-michael-basquiat/>. Museum of American Arts. "The Momentary". *Crystal Bridges*, 2017, crystalbridges.org/blog/jean-michael-basquiat/.
- NSU Art Museum. "José Bedia Fieldwork: Selections from the de la Cruz Collection and the Artist". *NSU Art Museum*, 2017, nsuartmuseum.org/exhibition/jose-bedia-fieldwork-selections-from-the-de-la-cruz-collection-and-the-artist/.
- Ogum. *El orixá del hierro*. Argentina: Arcadio, s.f.
- Panofski, Erwin. *El significado de las artes visuales*. España: Alianza Editorial, 1995.
- Paulo Darzé Galeria. "Nadia Taquary". *Paulo Darzé Galeria*. 2024, paulodarzegaleria.com.br/artistas/nadia-taquary/.
- Pedroso Montalvo, Lázaro. "Oggún Alaweddé Onile en la casa templo de Emiliano de Armas." s.f. 324-346.
- Pépin, Ernest. *El caballo de Oggun*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2015.
- Platoff, Anne M. "Drapo Vodou: Sacred Standards of Haitian Vodou." *Flag Research Quarterly* N°. 7 (2015): 3-23.
- Prandi, J. Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Companhia das Letras, 2001.
- . *Ogum: "caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador, guerreiro e rei"*. Río de Janeiro: Pallas, 2019.
- Rialta Magazine. "'Mpambu Nzila': José Bedia en el Empalme". 10 septiembre 2019, rialta.org/jose-bedia-en-el-empalme/.
- Rolando, Gloria. "Oggún. Proposals starting from a video." *Santería aesthetics in contemporary Latin American art*. Smithsonian Institution Press, 1996.
- Souza Hernández, Adrián de. *Los orichas en Africa: una aproximación a nuestra identidad*. Cuba: Ediciones Ifatumó, 1999.
- Verger, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 1997.
- . *Os Orixás*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.
- WikiArt visual art encyclopedia. "Boy and Dog in a Jonnypump, Jean-Michel Basquiat". 6 de abril de 2021. <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/boy-and-dog-in-a-johnnypump>.