



Centro Journal

ISSN: 1538-6279

centro-journal@hunter.cuny.edu

The City University of New York

Estados Unidos

Cabanillas, Francisco
Arnaldo Roche: africanía a dos voces
Centro Journal, vol. XVII, núm. 2, fall, 2005, pp. 42-71
The City University of New York
New York, Estados Unidos

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37717204>

- How to cite
- Complete issue
- More information about this article
- Journal's homepage in redalyc.org

redalyc.org

Scientific Information System

Network of Scientific Journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal

Non-profit academic project, developed under the open access initiative

Arnaldo Roche: africanía a dos voces

FRANCISCO CABANILLAS

ABSTRACT

This article is divided in four parts. After the introduction, Roche's art is sketched in five basic categories (ontology, religion, epistemology, aesthetics, and politics.) In the third part, the essay focuses on the ways blackness is presented in order to deal with racialization in a critical way. Finally, based on this explicit racial dimension, the essay argues an implicit interplay between blackness and santería. [Key words: diaspora, cultural identity, racialization, syncretism, blackness, santería]



Asbaché (1986)



El beso (1988)

all the third world
sees spirits &
they talk to them
they are our friends

VICTOR HERNÁNDEZ CRUZ, *SNAPS* (1968)

En este trabajo nos remitimos al universo pictórico creado por Arnaldo Roche Rabell, pintor (neo)puertorriqueño, a través de más de dos décadas de producción. Que Roche tiene vocación arquitectónica es cierto tanto en un sentido literal (fue estudiante de arquitectura en Puerto Rico) como metafórico: no sólo quiere pintar cuadros, sino también armar una (meta)realidad de varios niveles. En su página electrónica (www.arnaldoroche.com)—donde se pueden encontrar muchas de las pinturas aquí mencionadas—Roche organiza este universo pictórico de un modo interesante por tres razones. En primer lugar, porque el metarelato (marcado por estos rubros: el origen, el alma, el otro, los límites y la luz) no se plantea como una propuesta innovadora, como si a Roche no le interesara decir nada nuevo. En segundo lugar, porque, a pesar de que el metarelato progresa desde el origen hasta la luz, los cuadros no se agrupan de una manera cronológica; por ejemplo, Roche vuelve al tema que indaga en el origen en *Aquí sólo se puede entrar descalzo* (2000). En tercer lugar, porque, a pesar de que Roche agrupa el grueso de su producción en esa narrativa de luz, algunos cuadros típicamente rocheanos, como lo serían, entre otros, *Me llevan* (1985), *Asabache* (1986) y *El actor santo* (1989) quedan incomprensiblemente fuera del muestreo programático, como si se tratara de excepciones fortuitas que, a pesar de lo sustanciosas, no se pudieran recuperar.

En *Arnaldo Roche. Los primeros diez años* (1993) Enrique García Gutiérrez, uno de los críticos que mejor lo conoce, organizó la primera década de producción del pintor sobre una propuesta que conjugaba, simultáneamente, lo tradicional con lo nuevo.

Según García Gutiérrez, el legendario juego entre “Eros y Tánatos” constituye el principio organizador de la figuración en esta primera década, durante la cual, siguiendo ahora las propuestas posmodernas de Baudrillard, “la gesta pictórica” se escenifica en el cuadro “como un *Simulacro* (sic) sobre el lienzo” (3). Para García Gutiérrez, durante estos primeros años Roche se suma “al orden de la simulación que esconde la ausencia de una realidad básica y aparenta ser lo que no existe” (17).

Más que buscar lo que esconde la pintura de Roche, en este trabajo se persigue otra cosa; examinar no lo que la pintura tapa, sino lo que, incluso sin querer, no puede dejar de sugerirse o de establecerse. En vez de aparentar ser lo que, según García Gutiérrez, no existe —para tapar con esa imagen simulada la realidad básica inexistente—, buscamos una dimensión de lo que puede llegar a “decir” la pintura de Roche, incluso cuando ésta no se lo proponga literalmente.

De esta manera, “Africanía a dos voces” plantea que la problematización de lo racial que emblemiza una parte importante del trabajo de Roche, es una dimensión explícita de la africanía como dramatización de lo racial —como lo demuestra su cuadro más celebrado *Hay que soñar en azul* (1986)—, que dicho cuadro subraya mediante el contraste de los ojos azules en la cara negra. Por otro lado, a esa dimensión explícita se le puede añadir una dimensión paralela en la que la africanía, ahora como rizoma afro-caribeño, se adhiere a la pintura, no como crítica racial sino como alusión táctica a la santería, religión popular que es uno de los legados más importantes de lo afrocaribeño en general y de la cultura afrocubana aún más que de la afroboricua.

No proponemos que Roche esté haciendo planteamientos referentes a la santería, ni que, por supuesto, practique esa religión, sino que la santería es una posibilidad inscrita en el lenguaje pictórico que maneja *El hombre isla* (1982) —título de uno de los autorretratos de Roche—, precisamente porque se trata de una subjetividad puertorriqueña que, de varias maneras, incorpora críticamente la presencia afrocaribeña. Si, como ha planteado Robert Hobbs, Roche es el Wilfredo Lam de su generación (22), entonces, dado que Lam sí incorporó abiertamente la santería en su trabajo, Roche está pictóricamente expuesto al contagio santero. La santería, pues, se presenta como una posibilidad a la que nuestra lectura intenta, por decirlo de alguna manera, dar voz.

El libro de Migene González-Wippler, *Santería: The Religion: A Legacy of Faith, Rites, and Magic* (1989) ofrece una visión introductoria útil sobre la santería. Subrayamos a modo de sinopsis siete puntos básicos. Primero, la santería se asocia con el legado de la esclavitud yoruba en el Caribe. Segundo, es emblemática del sincretismo caribeño, al articular críticamente la religión yoruba con la católica como una manera de combatir la aculturación impuesta desde el poder católico; en ese sincretismo yoruba-católico la parte exterior de la imagen (el santo católico) se usa para proteger estratégicamente la parte interior (las deidades yorubas). Tercero, las deidades yorubas (orishas), creadas por la fuerza creadora central (Olodumare), funcionan como guías y protectores de la raza humana, de quien esperan adoración; cada orisha se define por sus atributos, su idiosincrasia, sus colores, sus comidas, sus hierbas, sus animales, sus antojos, etc. Cuarto, la santería practica la adivinación, para conocer el futuro o para liberarse de algún espíritu maligno, y los sacrificios de animales, para mantener vivos a los orishas. Quinto, la creación de altares domésticos es una práctica establecida que le permite al creyente, además de la experiencia



Pobre diablo (1988)

religiosa, una experiencia estética. Sexto, la experiencia máxima de la santería consiste en el ritual de la posesión, cuando el orisha posee al creyente. Por último, en general, la santería es una religión práctica, encaminada a resolver problemas “del aquí y del ahora”.

El trabajo se divide en tres partes. En la primera, “La factura Roche”, se plantea un esbozo del corpus pictórico creado sobre todo durante los ochenta y noventa. Como el propio Roche, nos acercamos a su obra desde un metarrelato más bien convencional, según el cual la pintura se inscribe en el diálogo y el trámite de cinco registros: el ontológico (desde el que el sujeto registra la racialización), el religioso (desde donde surge la santería como rizoma afrocaribeño), el epistemológico (desde el que el sujeto legitima lo mágico), el estético (donde se registra la imantación hacia la santería) y el político (donde se registra la resistencia que está en la base de la santería).

En la segunda parte, “Narciso descubre su trasero”, nos valemos de la referencia *Narciso descubre su trasero. El negro en la cultura puertorriqueña* (1975) para abordar la dimensión explícita de la africanía como racialización. Además, argumentamos que, más allá de la centralidad que ocupa *Hay que soñar en azul* (1986) en el corpus de Roche, debemos considerar un cuadro como *Asabache* (1986), generalmente ignorado, a la hora de matizar la crítica racial que plantea Roche en su pintura.

En la tercera parte, “Aché”, se establece la conexión pictórica entre la santería y “la factura Roche”. Además de argumentar seis maneras en las que la pintura de Roche se expone a la santería, se establece una secuencia de cuadros que posibilita la aproximación santera.

La factura Roche: una visión general del universo rocheano

La voz de Honoré Babiole se eleva en espiral como un rabo de nube. Y como un rabo de nube devasta limpiamente el alma de los hombres.

MAYRA MONTERO, *DEL ROJO DE TU SOMBRA* (1992)

Como ha destacado Ricardo Pau-Llosa en la reseña a la exposición *Fraternos / Fraternal* (2002), Roche es el tipo de pintor que “completa y valientemente” se lanza en una “exploración de aquello que siempre ha definido al artista” (10). Para los efectos de este trabajo, eso que siempre ha definido a los artistas se manifiesta en la obra de Roche de cinco maneras: la preocupación ontológica, la pulsión religiosa, la propuesta epistemológica, la reflexión estética y la movida política. “La factura Roche” es la respuesta pictórica que, desde una dimensión de la diáspora boricua, ofrece un artista puertorriqueño a finales del siglo XX.

En “la factura Roche” la preocupación ontológica —es decir, la propuesta de identidad personal y cultural— es de fundamental importancia. Entre los autorretratos y las autorreferencias, por ejemplo, la obra de Roche está colmada de sí mismo. Roche es el que nos mira, con o sin máscara, desde el cuadro; es el que, en ese proceso, también se mira a sí mismo, como sujeto y como artista. De ahí que el autorretrato, sobre todo *Hay que soñar en azul* (1986), se haya convertido en la propuesta emblemáticamente rocheana. Esa centralidad del sujeto (una presencia que trasciende el “yo”) es precisamente la que, en la reseña mencionada, Pau-Llosa celebra cuando subraya la manera en que Roche ha vencido lo que el crítico llama la tentación posmoderna de abandonar conceptos como los de “la originalidad, la individualidad y la inspiración” (10), ligados a una noción moderna del sujeto.

A su vez, la centralidad del sujeto que se da en Roche está matizada por dos propuestas. En primer lugar, aunque esa centralidad puede rayar en cierto egocentrismo (con lo cual no hacemos ningún juicio de valor), no se trata nunca de solipsismo. En el más fácil de los casos, cuenta con la presencia de la madre (*El origen*, 1986; *El beso*, 1988) que, en muchos cuadros de los ochenta, comparte la dimensión ontológica, lo que Teresa del Conde llama “el romance familiar” (*Madre*, 1985). En casos menos evidentes se puede argumentar que la simbiosis hombre-animal (*Pobre diablo*, 1988) y hombre-naturaleza (*Toda la sabiduría viene del cielo*, 1991) también mitiga la autosuficiencia del sujeto centralizado en el autorretrato.

En segundo lugar, la centralidad del sujeto que plantea Roche, aunque vinculada a conceptos modernos como la originalidad, la individualidad y la inspiración, se aleja de tres maneras de la tradición prepotente del sujeto moderno. Por un lado, es evidente que la insistencia ontológica, lo que, en la citada reseña, Pau-Llosa llama “el vórtice de la identidad” (10), se da desde la más ostensible heterogeneidad. Se trata de un sujeto abiertamente sincrético que, además, se sabe, y así nos lo plantea, maleable (*Espejo y paternidad*, 1985) y, en ocasiones, vulnerable, como en *No puedo hacer milagros* (1993). Por otro lado, se trata de una centralidad dialogante; de ahí que la técnica del *frottage* sea más que un tecnicismo, pues agencia el diálogo entre el artista y el modelo a través del tacto, sentido que en la pintura de Roche, como ha señalado del Conde, desempeña funciones de ojo (20–1). Por último, si bien la centralidad del sujeto en



Vegetales II (1991)

muchas ocasiones domina el primer plano de la obra, en otras, como en *Vegetales II* (1991), ocupa un segundo plano, como si ahora en vez de exhibirse el sujeto necesitara esconderse, para, según García Gutiérrez en “Odisea del hombre-isla”, “protegerse de la mirada intrusa del espectador” (7).

En el fondo de “la factura Roche” la dimensión ontológica se plantea como un trámite inseparable entre la materia y el espíritu; transacción en la que, como en *Yo estoy aquí* (1983), se enfatiza lo que, en *Actos compulsivos* (1984), García Gutiérrez planteó de frente: “la presencia metafísica del Hombre” (11). Para Lucy Lippard, en “El ladrillo y el mordisco” (2002), esta presencia no es amenazante; esos rostros “confrontan al espectador más con el dolor que con la rabia” (39).

Si la dimensión ontológica en “la factura Roche” no es garantía de pureza metafísica — se trata, quién lo duda, de una ontología racializada —, la pulsión religiosa que marca muchas de las inflexiones ontológicas tampoco será ortodoxa. En *Para que conste, el undécimo mandamiento* (1990) Roche nos lo advierte claramente: hay que ir más allá del cristianismo emblemático y de los espejos con imágenes prístinas, pero insuficientes. En esa búsqueda, por un lado, la pulsión religiosa se expone al contagio de la santería; por el otro, la proliferante flora caribeña exige un mandamiento más. Por eso, en el centro de *Para que conste, el undécimo mandamiento* (1990) surge una careta con el rostro de Roche parodiando la idea de un nuevo Mesías.

En “la factura Roche” la pulsión religiosa explícita (la santería implica una presencia táctica) se ramifica en dos. Por un lado, las referencias bíblicas; por el otro, la iconografía cristiana. Las referencias bíblicas ratifican el arraigo religioso, el cual, según García Gutiérrez en “Odisea del hombre-isla”, marca la manera en que Roche asume la dimensión ontológica tanto desde el rol de víctima (santo) como desde el rol de victimario (diablo) (17). La iconografía cristiana se vale sobre todo de la cruz para desarrollar el drama, la lucha interior que caracteriza la odisea onto-religiosa de



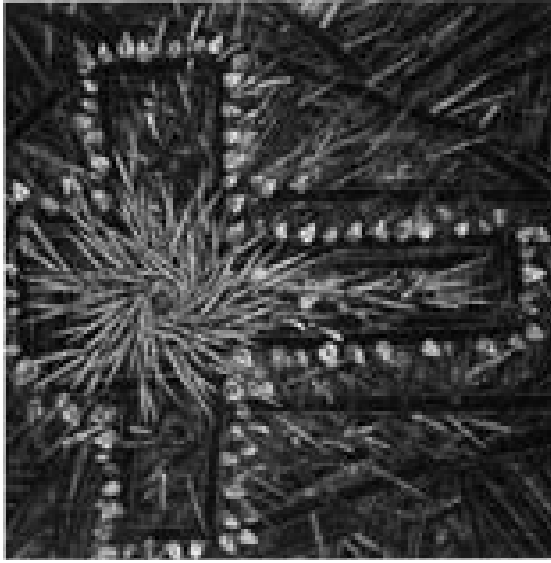
Para que conste, el undécimo mandamiento (1990)

Roche, claramente propuesta en *Debe haber un punto de descanso en mi mente* (1992).

Pero hay algo más en el centro de la pulsión explícitamente religiosa. Esa proclividad con la que juega *Hombre lleno de religión* (1991) es más que un registro histórico-cultural del “hombre-isla” que, sobre el legado católico, añade, como ha señalado Hobbs, la dimensión protestante (10). La intersección entre el catolicismo y el protestantismo en “la factura Roche” está en el centro del lenguaje artístico. Por el lado católico hay que buscar la proclividad a trabajar la imagen; por el protestante, hay que buscar la centralidad del sujeto, la proclividad al autorretrato. Hay que buscar en el legado católico el lado trágico de la pulsión explícitamente religiosa, como en *El dolor y la desesperanza* (1990). En el lado protestante hay que buscar el heroísmo de la gesta que emprende Roche; una gesta en la que, según García Gutiérrez, “el hombre-isla” se vale de la astucia (9).

Más allá de lo trágico y de la astucia puede argumentarse que Roche crea un espacio propio entre el catolicismo y el protestantismo: el de esa naturaleza muerta que, como la de *De la gloria de Dios* (1993), ni sobrecoige ni amenaza. Además, como argumentamos al final de este trabajo, está la dimensión religiosa (la santería) que, como rizoma caribeño, se adhiere a la pintura de Roche.

Si, como ha planteado Edward Sullivan, la pulsión religiosa está marcada por la ambivalencia (40), “la factura Roche” se caracteriza por una propuesta epistemológica inquebrantable: *Los sueños son reales* (1986). Como en *La isla que se repite* (1989), de Antonio Benítez Rojo, Roche parte de que el conocimiento incluye, pero trasciende lo racional. El mito, el ritual, los sueños, los sentidos particularmente la visión y el tacto) complementan la razón. De ahí que en *Toda la sabiduría viene del cielo* (1991) la propuesta sea marcadamente fetichista: ese rostro es un ídolo. Como ha dicho García Gutiérrez en “Odisea del hombre-isla”, “Roche ubica la formación de identidad entre el mito y la magia” (20).



Debe haber un punto de descanso en mi mente (1992)

Entre el mito y la magia la propuesta epistemológica de Roche se vale, como propone Hobbs, de la interrogación más que de la solución. De lo que se trata es de un juego volcánico entre la subjetividad y la objetividad, lo íntimo y lo público, lo personal y lo político, que intensifica las contradicciones generadas por una “dialéctica negativa” que, como en los sueños, no ofrece soluciones unitarias (Hobbs 6). De ahí que en *Ahora sabes* (1985) la cara de Roche correspondía al cuerpo de la madre (una propuesta que, además, aborda otra dimensión importante de las exploraciones ontológicas: la identidad homosexual).

En “la factura Roche” explorat, escarbar, buscar las verdades profundas y oscuras que con tanto color y textura se persiguen supone un movimiento existencial hacia dentro, hacia atrás, hacia lo que Roche denomina “el origen”, en busca de razones personales, familiares, culturales y políticas, atravesando capas de realidades míticas, oníricas, cotidianas en constante proceso de hibridación y de complicidad. Sin embargo, Roche está seguro de que la verdad última que persigue en su pintura sólo puede ser poética, como plantea en *Dentro de estos templos se escribe la historia: solo mentimos cuando pintamos* (2002).

De ahí que, en “la factura Roche” el registro estético tenga una importancia en “la factura Roche” apunta a la problemática ontológica (referencia) y, simultáneamente, a la función de la pintura (autorreferencia). En este sentido, *Bajo un eclipse total de sol* (1991) tendría que verse como un gran tributo al maestro Diego Velázquez. Como buen heredero de la tradición artística estadounidense, en los cuadros de Roche se inscribe, junto a la imagen, la acción de la pintura, producto del frottage. Como buen heredero de la pintura puertorriqueña, Roche le rinde tributo a los fundadores de la misma, como resulta claro en *Campeche*, *Oller* y *Roche* (1995).

En “The Imagination as Dialogue” (1998) Pau-Llosa plantea que en “la factura Roche” la conexión con el pensamiento visual latinoamericano se establece de dos

maneras. Primero, por la simultaneidad de niveles cognitivos inscritos en el cuadro; segundo, por la temática de la identidad, que es la intersección quintaesenciada del pasado y el presente en una imagen (19–20). Por su parte, en “New Expressionism” (1990), García Gutiérrez establece la gran diferencia entre el neoexpresionismo de Roche y el de otros pintores latinos y latinoamericanos de esta manera: en el de Roche se establece una relación simbiótica entre “the making of art” y el objeto de arte establecido (41).

En “Sueños azules de un espíritu ardiente” (1995) Sullivan conecta la aparición de la naturaleza en Roche con la pintura puertorriqueña (Carlos Raquel Rivera, José A. Torres Martiño) y caribeña, particularmente con la de Wifredo Lam. Según Sullivan, aunque existen pocas referencias directas a la pintura de Lam, la obra de Roche absorbe del legado del maestro cubano “el contenido espiritual y el ambiente de lugares místicos y de seres etéreos” (35).

Resulta más interesante aún, en términos de la relación con Lam, la propuesta de Hobbs, para quien Roche pasa a ser el Lam de su generación. Pero también porque Hobbs establece una diferencia importante entre la modernidad de Lam y la modernidad/postmodernidad de Roche: si el primero creía en la eficacia del lenguaje pictórico del que se valía, en el caso de Roche hay simultáneamente fe en el lenguaje pictórico y conciencia de lo resbaladizo que resulta el mismo (23).

Para Hobbs, esta conciencia metapictórica tiene también implicaciones políticas: Puerto Rico es para Roche el “*uncommonwealth*”, una región y una entidad política destinada a revelar la incertidumbre ontológica en nuestro mundo posmoderno (23).

En “la factura Roche” la movida política es emblemática: como parte de la experiencia diaspórica, lo político en Roche comienza como una crítica racial, visible en las obras *Hay que soñar en azul* (1986) y *Asabache* (1986). Aunque Hobbs plantea que esta crítica está directamente relacionada con la cuestión racial en Puerto Rico, otros, como García Gutiérrez, establecen una conexión más directa con la experiencia racial del puertorriqueño en los Estados Unidos. Lo que para Hobbs implica una “transacción”, y no una operación transcultural de tipo postcolonial — en *Asabache* la posibilidad de negociar una identidad nueva sin tener que someterse acríticamente a los modelos hegemónicos —, para García Gutiérrez, en “Odissea del hombre-isla”, representa, en *Hay que soñar en azul*, el “absurdo” del prejuicio racial (sobre todo desde la “sociedad anglosajona”), así como “la imposibilidad de la asimilación total”, sintetizados ambos en “los ojos azules del muchacho negro” (9).

En este sentido político Hobbs ha sido el que más ha rastreado el desarrollo de las propuestas de Roche; en vez de un planteamiento partidista o panfleitario, la movida política en Roche subraya la complejidad de la situación colonial de los puertorriqueños, inscrites, en ocasiones, como sujetos al margen del poder metropolitano y, en otras, como parte de ese mismo poder. En *Reading and Teaching the Postcolonial* (2001), Greg Dimitriadis y Cameron McCarthy estudian la problematización racial/colonial que se da en Roche como parte de la crítica al modelo antropológico de la cultura que también el australiano Gordon Bennet, así como el boricua-haitiano Jean-Michel Basquiat plantean en su pintura.



Espeso y paternidad (1985)

Narciso descubre su trasero: tres niveles de racialización

en los Estados Unidos, donde se nos ve como *non-white*.

EFRAÍN BARRADAS, *HEREJES Y MITIFICADORES* (1980)

Ante la cuestión racial en la pintura de Roche, algo interesante sucede en la crítica. Mientras que para la crítica extranjera (Dimitriadis/McCarthy y Hobbs) resulta demasiado tentador adscribirle a Roche los atributos raciales de sus autorretratos, la crítica local (García Gutiérrez) establece una diferencia entre la representación y la realidad. De este modo, Dimitriadis y McCarthy se refieren a Roche como un pintor “afro-latino” de Puerto Rico (80); a su vez, Hobbs lo describe como mulato de piel clara (6). En “New Expressionism”, García Gutiérrez se va por el otro lado; al hablar de *Hay que soñar en azul* (1986), establece entre paréntesis la siguiente aclaración: “The blue eyes of the black-skinned Roche (neither true in real life) present a powerful metaphor of the identity crisis of the Afro-American and the Puerto Rican in the midst of a society of European ancestry” (42).

De esta manera, lo racial parecería enmascarar “la factura Roche” en dos sentidos. Por un lado, en el sentido biográfico, la negritud de los autorretratos como *Hay que soñar en azul* (1986) y *Asabache* (1986) multiplica la identidad racial del artista, creando una gradación que va del negro al mulato y de éste al no negro. En “Odisea del hombre-isla” García Gutiérrez dice al respecto: “La máscara que no permite que se conozca su identidad-real es paradójicamente su verdadera identidad-arte” (17). Por otro lado, en el sentido literal, la negritud como máscara de la identidad nos remite al uso de caretas en la pintura de Roche, práctica que en general tiene dos dimensiones.

La primera remite al sentido de la cara, al rostro, a la propia identidad como máscara, como en *La magia del Hombre Isla* (1981); y, la segunda, al sentido de la careta. En “la factura Roche” la careta puede tener la cara de Roche, como en *Para que conste,*

el undécimo mandamiento (1990); puede ser una máscara africana, como en *Huracán del sur* (1991); una máscara sin más, como en *El templo* (1990); una máscara hecha de flora y cuerpo humano, como en *El espíritu del Titán* (1990); o, simplemente, una máscara de flora, como en el archibaldesco *Epifanía del alma* (1989).

Pero lo racial tiene también, en tanto que crítica, una dimensión contraria; en vez de enmascarar, desenmascara. En este



Toda la sabiduría viene del cielo (1991)

sentido, el nivel más explícito de la africanía como crítica a la racialización se plantea en tres niveles. En el primero, como parte de la experiencia diaspórica, el referente de la crítica es los Estados Unidos; en el segundo, como consecuencia, el referente se vuelca hacia Puerto Rico; finalmente, en el tercero, como reflexión general, el referente es occidental.

De esta manera, en el primer nivel la crítica se establece mediante tres cuadros: *Me llevan* (1985), *Hay que soñar en azul* (1986) y *Asabache* (1986). En el primero, más que una crítica al jibarismo muñocista, que es la lectura de Hobbs (14), el hecho de que la figura negra se esté llevando la cabeza/identidad de Roche puede leerse como una crítica al proceso de racialización que experimenta el puertorriqueño en los Estados Unidos. Que sea una figura negra la que se lleva el rostro verdoso de Roche tiene sentido, en tanto que “el puertorriqueño” experimenta esa racialización, según testimonio el grueso de la experiencia nuyoricana, como una africanización impuesta desde el poder: el “se nos ve como non-white” de Barradas en el epígrafe de esta tercera parte.

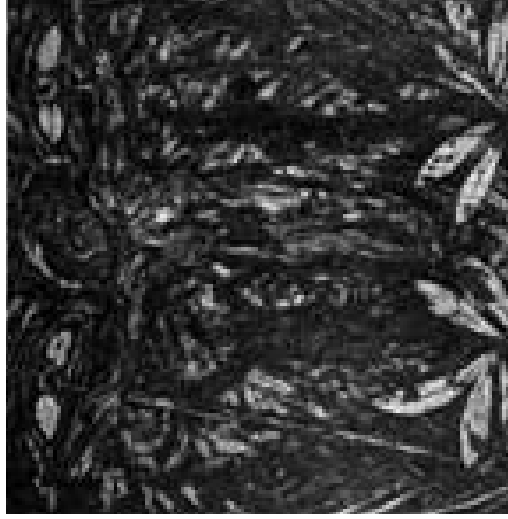
Aunque en el capítulo entrante este mismo cuadro, *Me llevan* (1985), será leído desde otra coyuntura, por lo pronto, lo que se lleva esa figura negra es la identidad racial que Roche traía de Puerto Rico; además, es claro que esa figura negra se lleva la cabeza de Roche en dirección este, como si fuera, desde las Américas, hacia África. Que esa figura negra muestre una erección también puede jugar con la idea de que la transformación onto-racial que veremos en *Hay que soñar en azul* (1986) y *Asabache* (1986) ya ha empezado a ocurrir; es decir, que esa figura negra, como en otros cuadros autorreferenciales, con un pene erecto, sea el propio Roche en el proceso crítico de racialización/africanización.

Visto así, *Hay que soñar en azul* (1986) y *Asabache* (1986), casi la misma cara en dos cuadros, no son sino una culminación de la crítica a la racialización. En el primero, Roche se ha transformado en negro con ojos brillantemente azules; sólo lo protege la vegetación a ambos lados de la cabeza, que además lo tropicaliza. En el segundo, la negritud se intensifica, el azul de los ojos baja sin apagarse del todo, y la vegetación que flanqueaba el rostro, protegiéndolo, desaparece.

En *Asabache* (1986), aunque la brillantez del azul de los ojos disminuye, la mirada gana en violencia. Del primer cuadro al segundo, la crítica racial se endurece. Porque el azul de los ojos disminuye en *Asabache* (1986), el



La magia del Hombre Isla (1981)



El dolor y la desesperanza (1990)

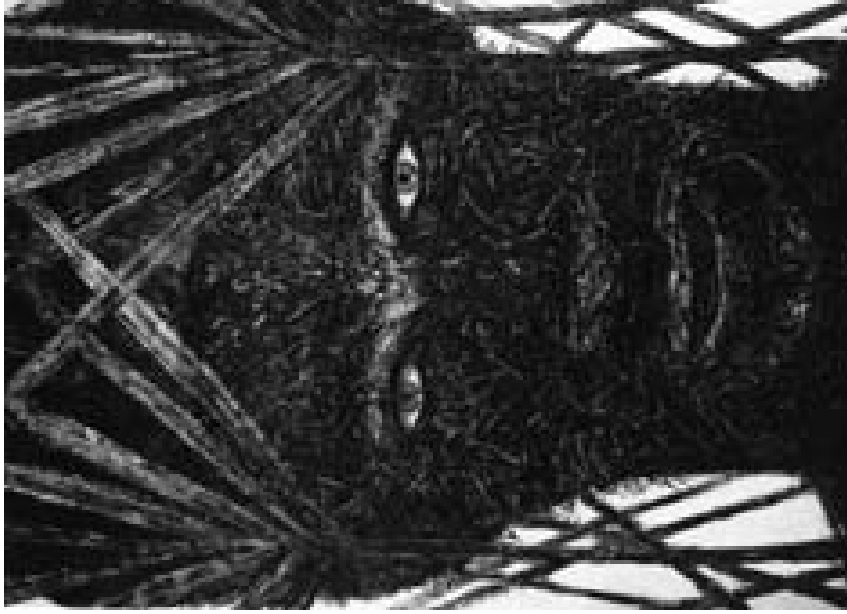


Me llevar (1985)

protagonismo del color de la cara, un negro azabache, domina la propuesta de todo el cuadro. El hecho de que la cara negra, ahora sin flora, esté más expuesta a la mirada del observador, contribuye a la intensidad que ha cobrado la crítica a la racialización. Pero hay más, pues el pelo en *Asabache* (1986) aumenta el efecto de mulatez en comparación con *Hay que soñar en azul* (1986), donde el pelo no se distingue.

De *Me llevar* (1985) a *Asabache* (1986), pasando por *Hay que soñar en azul* (1986), Roche se hace más negro y, en esa misma medida, su resistencia a la racialización impuesta se hace más cruda; una crudeza que notamos en la manera en que el trasfondo blanco en *Asabache* (1986), de una manera calculadamente chapucera, pintorrea de blanco la poca vegetación a los costados de la cara. Pero una cosa es igualmente clara: con el aumento de crítica en *Asabache* (1986) también hay un aumento en la conciencia racial.

En el segundo nivel, esa conciencia racial nos hace tres planteamientos más. En el primero, el tríptico *Quema, Quemándome y Quemado* (1987) alude, en forma de síntesis, al proceso de achicharramiento —de carbonización racial— que se dio en el nivel anterior; al terminar “quemado” Roche está más negro. En el segundo, *¿Qué quieres que te toque?* (1987), la cara negra de Roche, esta vez más imprecisa que antes, aparece contextualizada; en lugar de una nariz (de por sí importante en “la factura Roche”), una guitarra acústica hispaniza la negritud del rostro que nos mira, con unos ojos azules más pequeños e imprecisos que antes. Si en *Hay que soñar en azul* (1986) la flora (la caña) caribeñiza la negritud, en *¿Qué quieres que te toque?* (1987) la hispanización de la guitarra es, por lo errático de la propuesta, por la imprecisión de todo lo demás, doblemente dramática. De esta manera, Roche empieza a cambiar la dirección de la crítica racial: ahora sí nos adentramos en la racialización en el contexto hispano-puertorriqueño, en la crítica al jibarismo que señalaba Hobbs.



Hay que soñar en azul (1986)

En *Narciso* (1988), tercer planteamiento, Roche nos enfrenta con la referencia a Puerto Rico; ese cuerpo desnudo, doblado hacia delante y mirando hacia atrás por entre las piernas abiertas, cuya cabeza, de la que sólo vemos la nuca, roza con una careta africana que está en el piso, justo en el lugar más oscuro del cuadro — una careta africana tenuemente iluminada por un reflejo de luz. Ese cuerpo que se dobla para mirarse el culo supone una referencia directa al libro de Isabelo Zenón Cruz, *Narciso descubre su trasero* (1975), una de las críticas más importantes al racismo boricua. De la crítica a la autocrítica, de la guitarra en la nariz a la careta africana como quien dice, lo mira en el proceso de búsqueda. Visto así, *Pobre diablo* (1988) vendría a culminar el proceso de autocrítica: ese negro con ojos azules y cuernos amarillos sintetiza la negatividad con la que el poder blanco ha investido la negritud tropical.

En el tercer nivel, *Medusa* (1989) y *Nosotros el sueño* (1989) elevan la crítica a la racialización; más allá de Estados Unidos y de Puerto Rico encontramos ahora el nivel occidental. De ahí el carácter antropológico de los cuadros. En *Medusa* (1989)

Roche se convierte en un africano tribal, el perfecto primitivo de la antropología esencialista y lineal que critican los proyectos postcoloniales; en *Nosotros el sueño* (1989) el rostro negro de Roche y la flora que lo constituye adquieren la forma de un tótem, igualmente primitivo. De estos dos cuadros a *Yo quiero morir como un negro* (1993), Roche plantea la crítica como una lucha abierta —de ahí los puños multiplicados al cuadrado en el cuadro— contra la racialización hegemónica.

Dado este nivel de africanización/racialización explícita en “la factura Roche” cabe cuestionarse la fascinación con que *Hay que soñar en azul* (1986) ha cautivado a la crítica en general y, en particular, al universo del libro. Por ejemplo, ningún otro cuadro puertorriqueño ha terminado en tantas portadas de libros como éste de Roche, que recientemente salió en la portada del libro de Jorge Duany, *The Puerto Rican Nation on the Move* (2002) y que, además, en 1998, apareció en dos portadas más: en la de *Puerto Rico. Arte e identidad* (en compañía de José Campeche y Rafael Tufiño) y en la edición que Penguin Books le dedicó a la novela de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (1953). En 1993 *Hay que soñar en azul* apareció en la portada del libro de García Gutiérrez, *Arnaldo Roche. Los primeros años*, y, un año antes, en la de la novela de Mayra Montero, *El rojo de tu sombra* (1992).

Esta fascinación con el cuadro de Roche puede cuestionarse en la medida en que existe *Asabache* (1986), un cuadro que establece la misma crítica que plantea *Hay que soñar en azul* (1986), pero que lo hace de una manera más tosca, menos *light*. Por eso mismo, aunque durante mucho tiempo me sumé a la imantación general de *Hay que soñar en azul* (1986), desde que “descubri” *Asabache* (1986) en el libro de Hobbs, *The Uncommonwealth* (1996), seis años después del artículo “New Expressionism” (1990) de García Gutiérrez publicado en la revista *Latin American Art*, mi referencia *sine qua non* a la hora de hablar de la africanización/racialización en “la factura Roche” es *Asabache* (1986), un cuadro que me hace pensar en algunas crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá, o incluso en la música de Tego Calderón, más que en *El país de cuatro pisos* (1980) de José Luis González.

Este nivel explícito de africanía tiene una contraparte interesante; a saber, todas esas guitarras que, a partir de *No toques mi música* (1985), aparecen aquí y allá en la pintura de Roche. Guitarras que, por falta de tambores, congas, bongos, timbales o maracas, hegemonizan la dimensión musical de la pintura de Roche, un pintor que, casi, y repito, casi, por ese nivel de musicalidad restringida se asemejaría a Iván Silén o a Pedro Pietri (éste, el más amusical de los poetas nuyoricans).

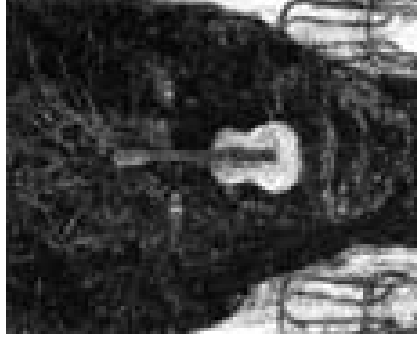
La presencia de guitarras en “la factura Roche”, iconos que, por supuesto, funcionan como metáforas etno-culturales y metaestéticas, es importante porque excluye cualquier otro instrumento musical. En este sentido, frente a Oller, que, excluye cualquier otro instrumento musical, Roche se torna tacaño; igualmente obsesivo resulta si lo ponemos al lado de Campeche, que además de maracas articuló otros instrumentos musicales de la colonia. Sin embargo, hay que dejarlo claro: la presencia de guitarras en Roche no implica un españolismo al estilo de Antonio S. Pedreira. El que lo dude sólo tiene que acercarse a *Me rindo* (1988), un cuadro desolador en el que la víctima, un estropajo humano, se deja caer, sin más, sobre una guitarra, como el que, en pleno derrumbe existencial, se caga en la madre que lo parió.

Entre el nivel explícito de la africanía y la presencia totalitaria de guitarras, “la factura Roche” presiona las dualidades de la ontología racializada. Por esa misma tensión dialéctica, un cuadro como *La pérdida de la inocencia* (1988), en el que hay por lo menos cinco guitarras, nos catapulta implícitamente a la africanía en “la factura Roche”, en tanto que esa pérdida —las cinco guitarras en el suelo— supone la necesidad, sobre todo en 1988, de enfrentar los dos lados de la racialización: el lado gringo y el boricua.

Aché

Madre de agua, Luna nueva:
una paloma, un cordero,
ofreceré al mar austero,
para pasar esta prueba.
La vida muerte conlleva.
una cruz de cascarilla
sobre la frente amarilla:
firmarás mi último aliento,
y contra marea y viento
remaré. Hasta la otra orilla...

SEVERO SARDUY, “YEMAYÁ”



¿Qué quieres que te toque? (1987)

La mejor prueba de que en “la factura Roche” la conexión con la santería es táctica está en el hecho de que, en *Santería Aesthetics* (1996) de Arturo Lindsay, no hay ninguna mención a Roche. Sin embargo, un texto como éste nos plantea, simultáneamente, la imposibilidad de no conectar la pintura de Roche con el arte de la santería, ya que entre éste y la pintura de Roche se establecen unos ecos imposibles de ignorar. ¿Cómo no demandar, incluso al nivel más epidérmico, una proximidad entre el trabajo de Juan Boza, por ejemplo, *Sese-Edilbo* (1984), y la dimensión botánico-ritual en Roche? ¿Cómo es posible no mencionar los paralelismos inevitables entre Roche y *The Sound of Waters* (1989), donde la relación de la santería con el mar, tan importante en esta instalación de Boza, nos remite, entre otros, a *Rojo desde el corazón* (1996), un cuadro en el que Roche parece plantear lo marino como corazón de la identidad del “hombre isla”?

Lo que plantea Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1989) —a saber, que “un político caribeño no puede mostrarse opuesto a las creencias supersincréticas que coexisten junto a las formas de religiones oficiales” (167) — se aplica a la pintura de Roche: ésta no puede, por la caribefidad ostensible, oponerse a la santería. A ello precisamente responde, desde este punto de vista, la nominalización (notar las mayúsculas) en *La magia del Hombre Isla* (1982): a ese rostro iluminado desde abajo le corresponde toda la realidad de la insularidad boricua que lo ontologiza, incluyendo, por supuesto, la santería, practicada tanto en la isla como en la diáspora. Una santería que, en muchas ocasiones, asume como marca de lo boricua un cruce con el espiritismo que, desde el siglo XIX, se hace parte de la cultura popular puertorriqueña.

En *Arnaldo Roche* (1995), Alejandro Gallo, curador de la exhibición recogida en el libro, establece en la “Presentación” la propuesta que nos interesa investigar en esta parte: “La pintura de Roche Rabell denota fuertes influencias del mundo mágico-religioso del Caribe” (11). Aunque en ese libro Sullivan establece tres puntos importantes respecto de la relación con Lam y, por consecuencia, con la santería en la pintura de éste, ninguno de los dos ensayos incluidos en el libro tiene como objetivo desarrollar esa relación.

En general, partimos de esta idea de Sullivan: “la factura Roche” absorbe elementos importantes del legado de Lam, como son el contenido espiritual



Narciso (1988)

[que incluiría la santería], el ambiente de lugares místicos [lo ritual] y de seres etéreos [muchos de los rostros archiboldescos] (35). Para Sullivan los rostros y las figuras de Roche recuerdan algunos de los dioses de la santería: orishas que, como Eleguá (dios que abre los caminos), Ogun (dios del hierro y de la guerra) y Changó (dios del trueno y del fuego, garante de justicia y distribuidor del castigo), Lam llevó al lienzo en *La eterna presencia* (1944).

Aché (también Ase, Ashé o Axe), que en la santería denota la fuerza vital, es lo que sustentaría, por ejemplo, desde *La eterna presencia* (1944), la imantación de Roche hacia ese universo santero, presencia ante la cual el “hombre-isla” no puede, por esa misma ontología caribe, ser inmune.

Para plantear la imantación del “hombre-isla” hacia ese mundo mágico-religioso del Caribe contenido en Lam, adelantamos dos propuestas. En primer lugar, ese mundo de la santería, como testimonia la poesía nuyoricana, la salsa de Nueva York, el espiritismo diaspórico, realiza la experiencia de la migración boricua, experiencia que también, por supuesto, a su manera, conforma “la factura Roche”; en segundo lugar, se pueden establecer por lo menos seis imantaciones básicas entre “la factura



Yo quiero morir como un negro (1993)

Roche” y la santería, y, además, la producción pictórica que mantiene el diálogo oblicuo con la santería se puede agrupar en dos categorías generales, explicadas más adelante: la iniciación y el caballo.

Entre las seis imantaciones básicas que sustentan la conexión santera en la pintura de Roche, la primera tiene que ser ésta: la relación, que tanto Sullivan como Hobbs han subrayado, entre la tradición popular boricua de la talla de santos —desde Marra Traba, *La rebelión de los santos* (1972)— relacionada con la subversión, y la dimensión espiritual, sagrada y religiosa en Roche. Pero, sobre todo, porque esa relación se materializa en *El actor santo* (1989), un cuadro demasiado importante en nuestra lectura, pues inscribe la propuesta del autorretrato en el contexto de la religión. Por un lado, en este cuadro reaparece el rostro de *Hay que soñar en azul* (1986) y de *Asabache* (1980), aunque esta vez sobre la aureola blanca que lo santifica; por el otro, *El actor santo* (1989) le da una dimensión sagrada al enmascaramiento, una idea fundamental en el sincretismo de la santería, que, como es sabido, esconde la presencia africana tras la imagen católica. En *El actor santo* (1989), sin embargo, la relación se invierte: la presencia africana, ese rostro negro de Roche, surge del nimbo cristiano al fondo del cuadro.

La segunda imantación básica entre “la factura Roche” y la santería apunta al juego que se establece entre la materialidad (la corporeidad) y la espiritualidad, un trámite que, como ha señalado Sullivan, acerca la pintura de Roche al trabajo de Ana Mendieta, una artista que sí incorporó abiertamente la santería, como plantea Mary Jane Jacob en “Ashé in the Art of Ana Mendieta” (1996). Tanto en “la factura Roche” como en la santería, la materialidad es lo que catapulta lo espiritual. El cuerpo, los atributos, las cosas, los colores y las formas existen como puente que da acceso a la dimensión espiritual. En “la factura Roche” la materialidad del trazo en el *frottage* intensifica el juego entre la materia y el espíritu porque toma el diálogo entre el cuerpo y la imagen en una experiencia simultánea.

Esa dualidad cuerpo-alma se manifiesta, por lo menos, de tres maneras en “la factura Roche”. Primero, como un diálogo entre el interior y el exterior, tal como se plantea en *No juegues con mi fe* (1994), donde aparece una versión del “actor santo” a nivel subterráneo. Segundo, como una inversión (o quizás mejor un repliegue) de los planos tradicionalmente santeros; en vez del cuerpo católico y el alma africana, “la factura Roche” juega con un cuerpo negro y un alma católica, como en *El actor santo* (1989) y también en *El visionario* (1991), cuadro éste en el que, del rostro negro surge una imagen del Cristo crucificado como extensión de la nariz. Finalmente, como una metáfora del delicado diálogo entre la materia y el espíritu, que es la propuesta de *Malabarista sobre la cuerda* (1988), donde un cuerpo desnudo e inclinado hacia delante sobre una cuerda parece estar a punto de caer al vacío.

La tercera imantación básica entre “la factura Roche” y la santería incide en la importancia del ritual. Como ha planteado García Gutiérrez en “Odisea del hombre-islá”, en algunas propuestas autorreflexivas de Roche se “engendra un manierismo de proporciones abrumadoras” en el que “la tela sobre la que se pinta se ha convertido en altar” (5). La dimensión del ritual en “la factura Roche” está directamente conectada con la técnica del *frottage*, pero también, por lo abrumador del

barroquismo, por la

preeminencia

de la superficie, por la

simbiosis hombre-

animal y hombre-

naturaliza, con la

construcción de altares

en la santería, cuya

heterogeneidad y sin-

cretismo resonarían en

los cuadros de Roche.

Una instalación

como *The Sound of*

Waters (1989), en la que

Boza interpreta un

altar santero, incide en

los rituales de Roche.

Por ejemplo, la pro-

puesta cruciforme, que

en la santería es una

referencia a Eleguá,

domina el plante-



El sacrificio (1987)

amiento de Boza (así como también muchas propuestas de Roche); ese cuerpo de mujer-sirena con cabeza de carnero nos remite a los injertos de Roche, sobre todo al de *El reino de Pantalón* (1991), en el que se nos muestra el otro lado de *The Sound of Waters* (1989): el cuerpo de un hombre con cabeza de cordero en una posición embrionariamente cruciforme. La simbiosis hombre-animal, y también hombre-naturaleza, que en la santería y en Roche, como en *El miedo de Esteban* (1991), incluye referencias al pájaro, acerca el ritual en “la factura Roche” al universo santero mucho más que al cristiano. Lo mismo sucede con *El sacrificio* (1987), parte integral de la dualidad alma-cuerpo tan importante en la santería y en Roche.

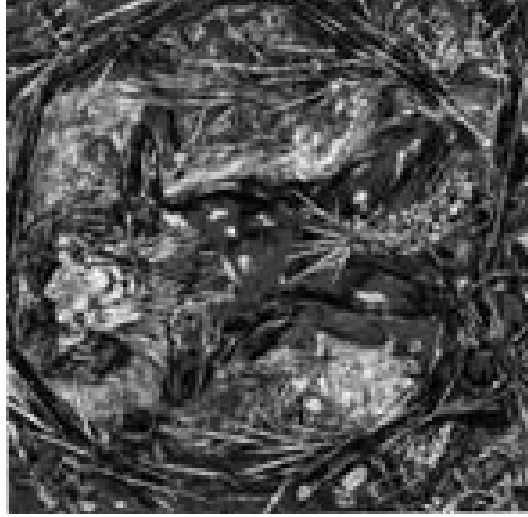
Por ello, hay que contemplar la propuesta en *El sacrificio* (1987), donde la cabeza decapitada de Roche se expone en el centro de una mesa lista para la cena, con platos, tenedores y cuchillos — utensilios éstos

importantes en la simbología santera —, en un espacio ostensiblemente doméstico, como si se tratara de un altar casero en el que se le rinde culto a Ogún, dios del hierro y de la guerra.

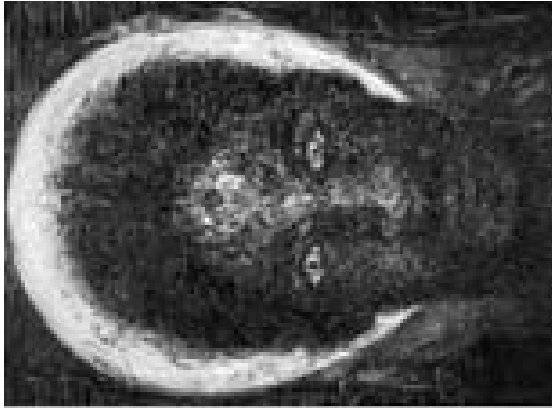
La cuarta imantación básica entre “la factura Roche” y la santería privilegia la geografía de la cara como espacio para el cruce y la transformación. De ahí, por otra parte, el título de la exhibición a cargo de Robert Farris Thompson, *Face of the Gods* (1993), sobre religiones africanas en África y las Américas. En “la factura Roche”, donde la cara protagoniza el drama del encubrimiento — en muchas ocasiones un enmascaramiento archimboldesco, botánico-animal —, se da una conexión asombrosa entre la propuesta de *El espíritu del Titán* (1990), una simbiosis



La pérdida de la inocencia (1988)



El reino de Pantalón (1991)



El actor santo (1989)

hombre-naturaleza, y la imagen de Orula, dios de la adivinación, según la postal del cubano Alejandro Luis García Chaple. En ambos casos, además de una circularidad ostensible y una nariz semejante, los ojos azules de la cara-máscara parecen coincidir en la importancia de la visión. En *Nadie es inocente* (1991), una simbiosis naturaleza-animal, la cara que plantea Roche se confunde con un pájaro, animal que en la santería remite, entre otros, a Osaín, un orisha herborista que cura.

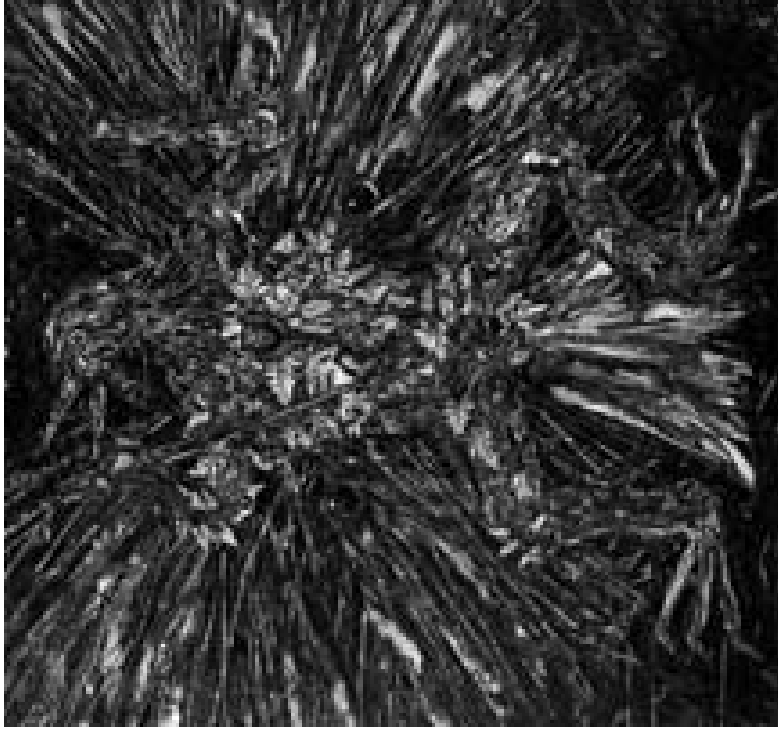
La quinta imantación básica entre “la factura Roche” y la santería radica en el protagonismo del color, que en la santería, según Lázara Menéndez, “está asociado a valores particulares a través de los que se hace patente el carácter dual y polar de la práctica” (133), y que en “la factura Roche” protagoniza, entre otras funciones, el drama del frotage y las capas de pigmentos que salen a la superficie.

Como ha propuesto Hobbs, Roche ha desarrollado un sistema basado en la creación de capas de pintura que preceden la figuración; capas marcadas por esta sucesión específica de colores: primero el amarillo, después el rojo o el anaranjado, seguido de negro y algunas veces de blanco (10-1). El amarillo/rojo en la base de esta arqueología, aclara Hobbs, tiene un significado espiritual y psicológico; remite a la memoria de la sangre que derramó la hermana de Roche al morir accidentalmente un disparo lanzado por el hermano esquizofrénico del pintor (12). Además de la importancia simbólica de estos colores, el azul protagoniza tres funciones importantes en “la era Roche”: a saber, la crítica etno-cultural de *Asabache* (1986), “el pensar azul de los simbolistas como Mallarmé y Darío” (del Conde 24) y el mestizaje.

Resulta interesante que en la santería el color negro, tan importante en la inversión de planos que se registra en *El actor santo* (1989), no se atribuya a ningún santo, como sí ocurre con otros colores, como por ejemplo el amarillo, atribuido a Ochún, dios de los ríos. Como plantea Menéndez, cuando aparece, el negro está asociado con otros colores (133). A su vez, otros colores, como es el caso del rojo, se relacionan con varios



El visionario (1991)



Nadie es inocente (1991)

orishas, como Eleguá, Yemayá, Ochún y Changó. En la santería, como en “la factura Roche”, el color es parte del ritual; en “New Expressionism”, García Gutiérrez planteaba que el *frotage*, como parte del ritual, reduce el color en la paleta de Roche (44).

Finalmente, la sexta imantación básica entre “la factura Roche” y la santería contempla la importancia del sincretismo: la hibridez es tan importante en un caso como en el otro. En este sentido, lo primero que hay que decir, siguiendo a Gerardo Mosquera, es que, en general, el sincretismo caribeño “no es un *fifty-fifty*” (140). Por otro lado, que las relaciones “tropicales” sean asimétricas, como han demostrado, a su modo, *La isla que se repite* (1989) y Ángel Quintero Rivera en *Salsa, sabor y control* (1998), intensifica el valor de las estrategias culturales y artísticas en la política cultural caribeña.

En la santería el sincretismo revela el lado católico para proteger el africano; en *El actor santo* (1989) la brega se invierte: se revela la máscara africana desde un trasfondo católico. Este ajuste que se da en la manera en que, si se quiere, el legado de Lam se inscribe en “la factura Roche”, es importante porque, a su vez, revela una política: como en la santería, en Roche, pero ahora de una manera explícita, lo africano es sinónimo de resistencia. En este sentido, *El hombre negro siempre*



El miedo de Esteban (1991)

esconde la mano izquierda (1993) resulta tentador, sobre todo, porque en dicho cuadro esa mano izquierda aparece pintada de amarillo y revestida, como ha propuesto Hobbs, de catolicismo popular (18–19).

El santo negro que nos mira en *El actor santo* (1989), ya no desde los ojos azules sino desde el agujero negro que tiene en la frente (el ojo del alma), actúa; su ritual consiste en dramatizar los juegos de poder, a nivel racial, a nivel político y a nivel religioso.

Como en la santería, que persigue el mejoramiento “del aquí y del ahora” del creyente, *El actor santo* (1989) persigue también, desde lo más profundo de su frente-alma, un mejoramiento: de ahí que, en el lado inferior izquierdo del cuadro, aparezca, casi de forma imperceptible, un pájaro; animal que en *La eterna presencia* (1945) de Lam se asocia con Osun, un dios guerrero (Garrigues 189), y que, además, remite a Osain, dios herborista y curandero.

Si en última instancia el sincretismo en la santería testimonia una estrategia de continuidad subterránea de las tradiciones africanas, una afirmación de los principios vitales, en “la factura Roche” la hibridez, en general, tanto desde un punto de vista temático como pictórico (no olvidemos que “la factura Roche” implica una intersección entre la pintura, la escultura y la gráfica), también testimonia una estrategia de continuidad y una afirmación de los principios vitales (así sea en diálogo con la muerte). Como ha propuesto Hobbs, al principio de los ochenta, Roche consideraba el lienzo como un “contenedor de vida” (11). En este sentido, es importante destacar lo que planteó García Gutiérrez en “New Expressionism”, pues acentúa el dinamismo inscrito en los cuadros de Roche; a saber, que “la factura Roche”, como la de los buenos pintores, es acumulativa, y que a través de los años algunas consideraciones estilísticas e iconográficas se enriquecen, tornándose más sutiles o más preeminentes, incluso metamorfoseándose en algo contrario a lo que se planteó originalmente (43).



El miedo al abandono (1991)

Por último, nos acercamos a la pintura de Roche con el objetivo de (re)leer algunas transacciones desde el vínculo con la santería, para ratificar, en esa misma medida, el aché de “la factura Roche.” Con ese propósito, organizamos la (re)lectura bajo dos categorías: la iniciación y el caballo. En la iniciación se persigue narrar la adhesión santera que se puede plantear en la pintura de Roche; en el caballo establecemos una proximidad con Lam para leer las referencias equinas en “la factura Roche” desde los significados santeros que aquél le inscribió, según Julia Herzberg, por influencia de Picasso (51).

Como en la santería, el objetivo de la iniciación es demostrar —como lectura— la adhesión santera en “la factura Roche.” De hecho, porque el cuadro que ratifica esta transacción ha sido mencionado en varias ocasiones, adelantamos lo siguiente: no será sino *El actor santo* (1989) el testigo que ratificará el idiosincrásico aché de “la factura Roche,” pero, como se verá en breve, un elemento más que no ha sido mencionado será clave para justificar el jaque mate santero que se tramita en esta obra: las sillas.

El proceso de iniciación empieza, desde la propuesta más lejana, con la puesta en azul de *Escarbando el espíritu de la carne* (1980), pues ahí mismo se constata la pulsión de buscar lo espiritual, que es donde reside tradicionalmente la santería, en el otro lado de la piel. Desde la propuesta más cercana, el proceso de iniciación santera comienza con la propuesta de *Yo estoy aquí* (1983), pues es donde más concretamente se juntan los conceptos de materialidad (el cuerpo en movimiento) y divinidad (la alfombra que hace de nímbo) necesarios para el *coup santero* de *El actor santo* (1989).

Una vez establecidos estos cuadros, la propuesta de *Me llevan* (1985) no puede desestimarse. El proceso de racialización que, a primera vista, planteamos antes, gana en precisión: se define el sujeto implícito al que alude el título, un “ellos” que, sin embargo, el cuadro presenta en singular. Ellos, los orishas, me llevan; este orisha,

esa figura negra con un pene erecto ¿el machete de Ogún, la vara de Changó?, me gana la cabeza, precisamente el lugar donde, según la santería, se instala el orisha en la iniciación, también llamada “asiento”.

Si *Me llevar* (1985) confirma el acercamiento santero, *Hay que soñar en azul* (1986) se transforma ahora en una proclamación santera, *Hay que soñar en azul* (1986) de la santería (esa relación entre la apariencia que se ve y la interioridad que se esconde), del *coup* santero. Al demandar/confirmar soñar/ser en azul, la propuesta se transforma en un tributo a Yemayá, orisha del mar, de la feminidad y de la creación, cuyos colores son el azul (de los ojos) y el blanco (del trasfondo). Como tributo a Yemayá, la santería le da una dimensión doblemente femenina al cuadro de Roche. Por un lado, determina el carácter decorativo de las hojas a cada lado de la sien, como si se tratara de un peinado de mujer; por el otro, desde el azul de los ojos, la referencia al mar incide en el tributo a la creación, lo que no excluye la celebración autorreferencial. No es de extrañar que, por su relación con la feminidad y la maternidad, Ana Mendieta le rindiera particular tributo a Yemayá (Jacob 95-6).

Desde este tributo a Yemayá se puede precisar la relación de simpatía entre *The Sound of Water* (1989) y “la factura Roche”, pues en esa instalación Boza le rinde tributo a Olokun (Viera 177), una de las reencarnaciones de Yemayá, orisha que además del mar, la feminidad y la creación, simboliza la dualidad vida-muerte y está relacionado, como apunta Mary Jane Jacob, con la luna (193), a la que Roche le rinde tributo en *Luz de luna* (1993).

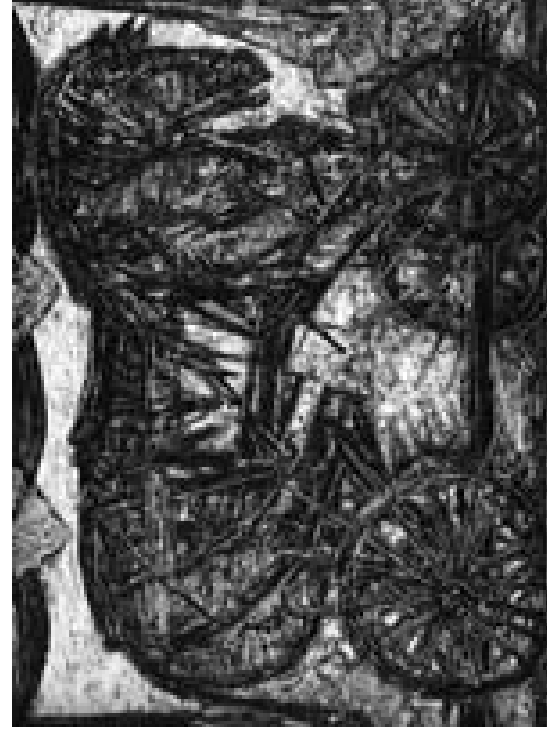
Una vez establecida la relación con Yemayá, *Asabache* (1986) profundiza el asentamiento santero, subrayando en clave —por eso “asabache” en vez de “azabache”— el impulso vital del orisha. En la medida en que “azabache” apunta al color negro ébano, y que, en comparación con *Hay que soñar en azul* (1986), en *Asabache* (1986) Roche se hace más prieto, la repetición nos obliga a reflexionar

dos veces en el dramatismo de la negritud. Si bien el color negro en la santería trae a colación la guerra y también la paz, Laura Menéndez nos asegura que no simboliza la muerte (133). De ese modo, *Asabache* (1986), una negritud al cuadrado, intensifica el tributo a Yemayá, orisha de la creación, al subrayar lo negro, color que en la santería nada tiene que ver con la muerte.

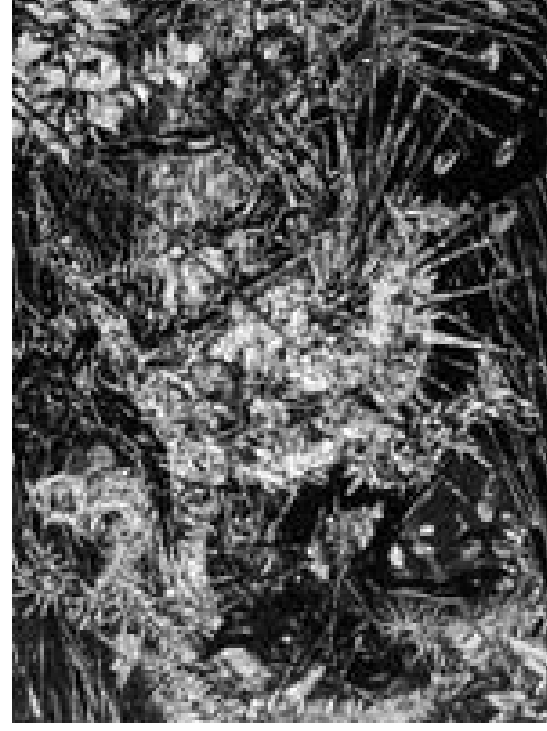
De *Asabache* (1986) a *El actor santo* (1989), Yemayá queda “asentada”. Por eso las sillas que aparecen a cada uno de los costados del segundo cuadro cobran una significación inusitada (en la jerga santera se le llama “asiento” a la ceremonia de iniciación): ahora sabemos que la actuación a la que se hace mención en el título quiere decir, más bien, iniciación santera, ceremonia en la que, según David Brown, el aché o el poder espiritual de un orisha se “asienta” en la cabeza (89).

Una vez que *El actor santo* (1989) cobra dimensión santera, los tres cuadros bajo el rubro del caballo, *El miedo al abandono* (1991), *Huracán del sur* (1991) y *El caballo está dentro* (1994) nos permiten extender la relación con la santería, pues estos tres cuadros no hacen más que referirse, en clave, al fenómeno de la posesión, cuando el orisha se materializa espiritualmente en el devoto, a quien se le denomina “caballo” (Herzberg 151).

Tanto en *El miedo al abandono* (1991) como en *Huracán del sur* (1991) la posesión como una turbulencia interior es representada mediante la figura del caballo, contenido en ambos casos con una sogá, a punto de estallar. Sobre todo en el primer cuadro, donde el caballo es mitad persona, la tensión del amarre dramatiza la fuerza de la experiencia interior, cuyo vuelco hace colapsar la careta de un tótem, atada al caballo, con aureola de santo, como si se tratara de *El actor santo* (1989) en pleno proceso de metamorfosis. En *Huracán del sur* (1991) la tensión continúa, aunque amortiguada por la presencia femenina al centro del drama; una presencia que, por la multiplicidad de senos, evoca, desde un charco azul al fondo del drama, la maternidad de Yemayá.



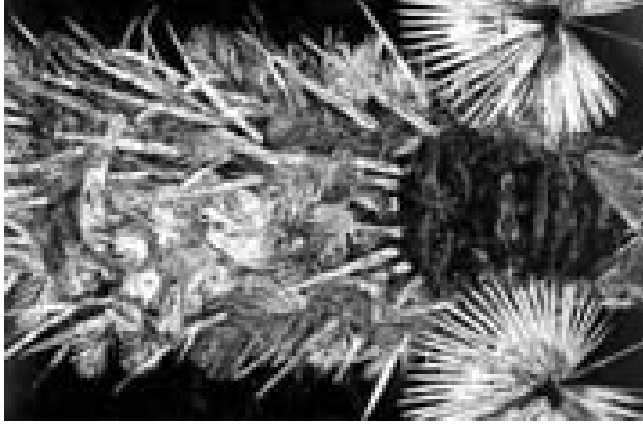
El caballo está dentro (1994)



Huracán del sur (1991)



Medusa (1989)



Nosotros el sueño (1989)

En *El caballo está dentro* (1994), un caballo de Troya hecho de tablas y colocado sobre un carrito de cuatro ruedas construido con la misma madera aparece estacionado frente a un telón blanco, a modo de exhibición teatral o pictórica: el vientre vacío del caballo testimonia la fuga de la interioridad. Del caballo queda el cascarón, perforado el centro del alma. Como en la jerga de la santería “caballo” testimonia el momento de fusión entre el devoto y el orisha, *El caballo está dentro* (1994) gana en detalle. Lo que se ha ido del caballo no es el alma ni el orisha, sino la identidad del devoto, tomada ahora por la presencia del orisha que tiene dentro; el vientre vacío del caballo no implica abandono sino plenitud. No hacen falta amarres ni sogas, el huracán está dentro.

En “And/Or: Hispanic Art, American Culture” (1987) John Beardsley subrayaba la diferencia del (neo)expresionismo en Roche (y también en Luis Cruz Azaceta): no se trata sólo de una cuestión de estilo sino también, y sobre todo, de sustancia (75). A esa misma sustancia se remite Roche, desde la metáfora botánica, en *De la abundancia del alma* (1995); una abundancia que, planteamos aquí, debe incluir la posibilidad santera. Por eso, nos gusta pensar que, en *Mito y magia en América: los ochenta* (1991), Miguel Cervantes y Charles Merewether han podido incluir esta segunda voz (la santería) de la africana en “la factura Roche”. Además de *Mujer con miedo a cortarse la cabeza* (1988), *El actor santo* (1989) hubiera sido el cuadro emblemático para representar esta dimensión de “la factura Roche” en el contexto del mito y la magia que recoge la exposición; sobre todo porque ese cuadro de Roche incorpora la estereofonía del santero en la cultura boricua (el santo de palo y la santería).

OBRAS CITADAS

- Barradas, Efraín y Rafael Rodríguez. 1980. *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Beardsley, John. 1987. And/Or: Hispanic Art, American Culture. En *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, 43–84. New York: Abbeville Press.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.
- Brown, David. 1966. Toward an Ethnoaesthetics of Santería Ritual Arts. The Practice of Altar-Making and Gift Exchange. En *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, ed. Arturo Lindsay, 77–146. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Cervantes, Miguel y Charles Merewether. 1991. *Mito y magia en América: los ochenta*. Monterrey, México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- del Conde, Teresa. 1995. Arnaldo Roche-Rabell y el mito del héroe. En *Arnaldo Roche Rabell*, 13–27. Guadalajara, México: Fundación Gallo.
- Dimitriadis, Greg y Cameron McCarthy. 2001. Three Postcolonial Painters: The Pedagogies of Bennet, Roche-Rabell, and Basquiat. En *Reading and Teaching the Postcolonial. From Baldwin to Basquiat and Beyond*, 80–96. New York: Teachers College Press.
- Duany, Jorge. 2002. *The Puerto Rican Nation on the Move. Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- García Gutiérrez, Enrique. 1984. “Yo estoy aquí”. En *Arnaldo Roche-Rabell. Actos compulsivos*, 8–12. Ponce, PR: Museo de Arte de Ponce.
- . 1990. Arnaldo Roche-Rabell. “New Expressionism”. *Latin American Art* 2(0): 40–4.
- . 1993. “Odisea del hombre-isla”. En *Arnaldo Roche. Los primeros diez años*. Monterrey, México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Garrigues, Suzanne. 1989. Cultura y revolución en *La eterna presencia* de Wifredo Lam. En *Plástica del Caribe*, 121–36. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- González-Wippler, Mígene. 1989. *Santería: The Religion: A Legacy of Faith, Rites, and Magic*. New York: Harnomy.
- Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. 1998. *Puerto Rico. Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Hernández Cruz, Victor. 1968. *Staps*. New York: Random House.
- Herzberg, Julia P. 1996. Reading Lam. En *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, ed. Arturo Lindsay, 149–70. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Hobbs, Robert. 1996. *Arnaldo Roche-Rabell. The Uncommonwealth*. Seattle: University of Washington Press.
- Jacobs, Mary Jane. 1996. Ashé in the Art of Ana Mendeta. En *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, ed. Arturo Lindsay, 189–200. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Lindsey, Arturo. 1996. *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Lippard, Lucy. 2002. El ladrido y el mordisco. En *El humor y la rabia. Cinco pintores contemporáneos de Estados Unidos*, 33–41. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Menéndez, Lázara. 1989. Apuntes para el estudio de los recursos plásticos en la santería. En *Plástica del Caribe*, 121–36. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Montero, Mayra. 1992. *Del rojo de tu sombra*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Mosquera, Gerardo. 1996. Eleguá at the (Post?)Modern Crossroads. The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba. En *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, ed. Arturo Lindsay, 225–258. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Pau-Llosa, Ricardo. 1988. The Imagination in Dialogue in the Paintings of Arnaldo Roche. En *Arnaldo Roche*, 1–8. Saint Louis: Saint Louis Gallery of Contemporary Art.
- . 2003. “Pintando para salvarse: la serie ‘Van Gogh’ de Roche Rabell”. En *Arnaldo Roche Rabell: Fraternos / Fraternal*, 10–4. Ponce: Museo de Arte de Ponce.
- Quintero Rivera, Angel. 1998. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores.
- Roche, Arnaldo. www.arnaldoroche.com
- Sullivan, Edward. 1995. Arnaldo Roche Rabell. “Sueños azules de un espíritu ardiente”. En *Arnaldo Roche Rabell*, 31–51. Guadalajara, México: Fundación Gallo.
- Thompson, Robert Farris. 1993. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum of African Art.
- Traba, Marta. 1972. *La rebelión de los santos*. Río Piedras: Ediciones Puerto.
- Viera, Ricardo y Randall Morris. 1996. Juan Boza. “Travails of an Artist-Priest, 1941–1991”. En *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*, ed. Arturo Lindsay, 171–88. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Zenón Cruz, Isabelo. 1975. *Narciso descubre su trasero. El negro en la cultura puertorriqueña*. Humacao, PR: Furridi.

