

Carlos Jiménez

uem@uem.es

Ens.hist.teor.arte

Carlos Jiménez Moreno, "José Bedia. Una lectura teológica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XIX, No. 29 (julio-diciembre 2015), pp. 21-40.

RESUMEN

Este artículo realiza un análisis detallado de la obra del artista cubano José Bedia que pone de manifiesto sus relaciones con las religiones afrocubanas, el multiculturalismo y las tendencias del arte contemporáneo. Asimismo, demuestra la importancia del concepto de metamorfosis en el conjunto de la obra de este artista.

PALABRAS CLAVE

Jose Bedia, Arte cubano, Religiones afrocubanas, Multiculturalismo, Arte contemporáneo siglo XXI.

TITLE

José Bedia: A theological reading.

ABSTRACT

This article is a detailed analysis of the work of Cuban artist José Bedia showing its relationships with Afro-Cuban religions, multiculturalism and contemporary art trends. It also shows the importance that the concept of metamorphosis has in Bedia's corpus of art works.

KEY WORDS

Jose Bedia, Cuban art, Afro-Cuban religions, Multiculturalism, XXI Century art.

Afiliación institucional

Profesor jubilado, Universidad Europea de Madrid, Madrid, España.

Arquitecto de la Universidad del Valle y Master en Teoría e historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Profesor jubilado del Departamento de Arte de la Universidad Europea de Madrid y actualmente director artístico de Saida. Artcontemporain. Entre sus obras se cuentan: Extraños en el Paraiso, Ojeadas al arte de los 80, Los rostros de Medusa, Estudios sobre la retórica fotográfica, Retratos de memoria, La escena sin fin: El arte en la era de su big bang y de Expuestos al mundo: Artistas latinoamericanos en la globalización. Ha dictado conferencias sobre temas de arte contemporáneo en Bogotá, Cali, Ciudad de México, La Habana, Madrid, Barcelona, Génova, Milán, Ginebra, Dusseldorf y Praga entre otras.

Recibido diciembre de 2015

Aceptado febrero de 2016

José Bedia. Una lectura teológica

Carlos Jiménez

La obra de José Bedia fascina por sus impactantes composiciones y refinadísimos dibujos, pero sobre todo por las figuras que trasgreden sin vacilaciones la interdicción de la metamorfosis¹. Esa mutación radical, cuya actual imposibilidad es una fuente inasible de sufrimiento para el sujeto moderno, como afirma Elías Canetti en *Masa y Poder*. Y no me refiero a la imposibilidad de cambiar de aspecto, rol social, identidad o personalidad, que son mutaciones que ahora promueven los ideólogos y técnicos de la subjetividad posmoderna pero que ocurren siempre sin que el sujeto que las protagoniza o padece abandone los confines de la condición humana. La metamorfosis es en cambio una operación más radical: convierte al hombre en un pájaro o en un ciervo o lo acopla con figuras sobrehumanas o extrahumanas, como en los casos del hombre montaña, el hombre tren o el hombre automóvil, figurados una y otra vez en los cuadros y en las poderosas instalaciones de Bedia.

Cierto, puede decirse que estas metamorfosis no son del todo ajenas a la *Pop culture* y menos en la literatura. La larga y muy fecunda historia del comic americano está protagonizada por figuras como el Pato Donald o Bugs Bunny, para citar sólo a dos de los más célebres animales humanizados. O humanos animalizados. Eso para no mencionar que Drácula, el inolvidable personaje de Bram Stoker, muta en algunas de sus versiones cinematográficas en murciélago. Ni la conversión del protagonista del relato *La metamorfosis* de Franz Kafka en “un monstruoso insecto”.

¹ “Desde el punto de vista referencial las obras de Bedia están llenas de figuras que tienen el potencial de la metamorfosis, y él cree que todos llevamos esa energía dentro de nosotros”. Kevin Power, “Una práctica de campo en el alma humana” en *José Bedia. Obras 1978-2006*, Omar-Pascual Castillo (ed.), Madrid: Turner/Ramis Barquet, 2006, p. 91.

La diferencia consiste en que para José Bedia la metamorfosis ocurre en un plano que no es puramente imaginario porque él mismo la ha experimentado como adherente de la Regla Palo Monte Mayombé, una comunidad de iniciados que, al igual que la santería o el vudú y otros cultos afroamericanos, admite, cultiva y practica “el encabalgamiento”, que es la posesión por un loa u *orisha* – o sea por un dios o una deidad – de un participante en alguna de las ceremonias religiosas de estas profesiones de fe². En el curso de la misma, el participante se endiosa o se *entusiasma*, para decirlo con un término en el que sobrevive en nuestra lengua sepultado como un fósil el nombre de los endiosamientos posibilitados por las religiones extáticas de la Grecia arcaica. A esa época histórica, codificada y a la vez clausurada por *Las metamorfosis*

² La realidad actual de las **religiones afroamericanas** es tan compleja y diversa como las etnias africanas de donde provienen sus actuales practicantes: los *Fanti-Ashanty* de Ghana, Costa de Marfil y Togo; los *Yoruba-Nagós* junto con los *Ewe-Gege* y *Fon* de Benin, Nigeria, Ghana y Togo; los *Calabar Efik-Efor* de Nigeria y los *Bantú-Congo* procedente del Congo, la República Democrática del Congo y Angola. Las religiones afroamericanas son sincréticas en un doble sentido. En primer lugar porque, debido a las características del tráfico esclavista, los distintos grupos étnicos se mezclaron entre sí en tierras americanas con el resultado de que igualmente se entremezclaron los credos específicos de cada uno de dichos grupos. Y en segundo lugar porque estas fusiones estuvieron sobredeterminadas por el cristianismo que les fue impuesto por los esclavistas. El doble sincretismo hace que las fronteras entre las actuales religiones afroamericanas sean porosas y que en la mayoría de ellas sea posible encontrar numerosos rasgos comunes, tanto en el panteón como en las leyendas, las ceremonias y los ritos, los objetos de adoración y de culto, las ofrendas, las facultades adivinatorias, proféticas y sacerdotales. En todas, además, la música cumple un papel fundamental.

Las religiones afroamericanas mencionadas en este artículo pueden clasificarse según su origen étnico predominante de esta manera:

Con predominio Yoruba. El Vudú. Es la religión de la mayoría del pueblo haitiano. La divinidad dominante es Bondié-Granmet, el Papá-Buen Dios. Las otras divinidades son llamadas loas y entre ellas destacan Ogún y Eshú. Sus ritos son Aradá, Congo y Petro. Su templo es el Hunfort. Sus sacerdotes Hugan y sus sacerdotisas Mambo. Con la emigración el vudú haitiano se ha extendido a Cuba, República Dominicana y los Estados Unidos, entre otros países. La Santería o Regla de Ocha. Es la religión afroamericana mayoritaria en Cuba. La divinidad dominante recibe los nombres de Olorún u Ogún. Las otras divinidades son denominadas orishas, entre las que se cuentan Changó y Yemayá. Los sacerdotes son los babalaos. Los lugares de culto son casas-templo con trono y altar. La ceremonia de iniciación y consagración se denomina “hacerse hijo de santo” y pone al iniciado bajo la protección de un orisha. Entre los objetos de culto figuran la Ceiba, la Palma, el Monte, el Otán o piedra sagrada, el Coco, los collares y los caracoles utilizados en las adivinaciones. Se ha extendido a Venezuela, México y los Estados Unidos. Abakuá o Ñañigos. Son asimilables a una cofradía u orden secreta compuesta solo por hombres que tiene a su cargo la custodia de los tambores utilizados en las ceremonias y en los ritos. Las divinidades son orishas, entre las que sobresale Ekué. Los sacerdotes son babalaos y los miembros son onkonkú o ñañigos. El templo se llama Famba. Están asentados en Cuba, aunque se han extendido a México y los Estados Unidos.

Con predominio Bantú. Palo Monte Mayombé. Su principal asentamiento es en Cuba. La divinidad dominante es Sambia o Sambí. Las otras divinidades son Mpungus. El templo es la casa de la Nganga y el sacerdote u oficiante es el “padre de la Nganga”. Tiene dos ritos, uno bueno y otro malo. La Nganga es un caldero que contiene ofrendas de vegetales y animales y resulta sagrado al igual que la Ceiba, la Palma y la Manigua. Ver Diccionario de Historia Cultural de la Iglesia en América Latina, artículo “Religiones Afroamericanas”. http://www.encyclopedicohistcultiglesiaal.org/diccionario/index.php/RELIGIONES_AFROAMERICANAS)

de Ovidio, pertenece que un dios todopoderoso como Zeus se transforme en cisne, en lluvia de oro o en un toro blanco, para satisfacer en ambos casos su desaforado erotismo o que se comporte como un león que devora a los cachorros de la leona que quiere poner de nuevo en celo para fecundarla y así prolongar su estirpe.

Por lo demás, no es del todo casual que *Las metamorfosis* del célebre poeta romano coincidieron con la propagación inicial de la más anómala y sorprendente de todas: la metamorfosis del omnipotente y ubicuo Dios sin nombre ni rostro del judaísmo en un hombre: Jesús, Hijo único suyo pero no por ser el único hijo creado por Él – que ya había creado a Adán y de su costilla a Eva – sino por ser el mismo Jehová convertido en Hijo y a la vez en Padre igual de divino que su único Hijo. La metamorfosis queda así realizada y a la vez clausurada para siempre: el Hijo jamás será el Padre y el Padre nunca más se convertirá en Hijo. Y ninguno de los dos se disolverá en la alteridad radicalmente impersonal del Espíritu Santo³. Esta clausura literaria y teológica de la metamorfosis no solo compuso el canto de cisne de un determinado ciclo histórico de los endiosamientos sino que actuó y todavía actúa como garantía y asegura-

³ La *Enciclopedia Católica*, en su artículo “El dogma de la Trinidad”, la define como “el término empleado para designar la doctrina central de la religión cristiana: la verdad de que en la unidad de la Divinidad hay Tres personas, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, que son verdaderamente distintas una de la otra”. A renglón seguido amplía esta definición citando la que trae el Credo de Atanasio: “El Padre es Dios, el Hijo es Dios, y el Espíritu Santo es Dios, y, sin embargo, no hay tres Dioses sino uno solo”. Y explica a continuación: “En esta Trinidad de Personas, el Hijo es engendrado del Padre por una generación eterna, y el Espíritu procede por una procesión eterna del Padre y del Hijo. Sin embargo y, a pesar de esta diferencia en cuanto al origen, las Personas son co-eternas y co-iguales: todos semejantes no creados y omnipotentes”. Ver http://ec.aciprensa.com/wiki/pagina_principal.

La rotunda afirmación del carácter de revelación divina de la tesis del Dios trino resulta sin embargo inconsistente con la propia historia del cristianismo, que muestra cómo dicha tesis no surgió de golpe sino que fue resultado de arduas y prolongadas polémicas teológicas que tuvieron un momento culminante en el Concilio de Nicea de 325 que – convocado por el emperador Constantino interesado en la unificación política e institucional del cristianismo – aprobó el Credo que sentenció que “el Hijo es de la misma sustancia del Padre (*homoousios tou Patru*).

Pero ni la aprobación del Credo ni la autoridad del que fuera el primer concilio de la cristiandad acallaron definitivamente las arduas polémicas protagonizadas por arrianos y trinitarios que, aunque con innegables motivaciones políticas y ricas implicaciones teológicas, estaban dominadas por la necesidad de dirimir una cuestión crucial: la de si Jesucristo era o no Dios en la misma condición y en el mismo rango del Dios padre. (Dale Tuggy, “Trinity. History of Trinitarian doctrine”, 2004, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*).

Hicieron falta dos concilios mas – los de Constantinopla de 381 y de Calcedonia de 451 – para que terminara imponiéndose el dogma de la Trinidad y por lo tanto el endiosamiento tout court de Jesucristo, un endiosamiento que se niega a sí mismo en tanto que mutación episódica, temporal de los humanos en dioses e inclusive como endiosamiento exclusivo de Cristo dado de una vez y para siempre, como defendían los discípulos de Arrio contrarios al dogma de la Trinidad. La exclusión o forclusión del endiosamiento determina que el dogma trinitario afirme taxativamente que la relación entre el Padre y el Hijo es la de un engendramiento “eterno”, sin antes ni después, sin inicio, avance ni culminación. Y que la contingencia y la mortalidad del devenir humano de Jesús queden congeladas o petrificadas en un relato de acontecimientos y de obras igualmente inmutable y eterno. En una historia perpetuamente idéntica a sí misma, en una historia *sagrada*.

miento de la exclusión de cualquier régimen de transformaciones de los dioses en hombres, de los hombres en dioses o de ambos en animales. La interdicción de la metamorfosis desnuda estas componentes cruciales de la vida humana, las separa y aísla, obligando a que cada una de ellas se pliegue sobre sí misma y enfatice aquello que la distingue claramente de las restantes⁴. Los hombres nos convertimos en “humanos demasiado humanos” – como se dolería Friederich Nietzsche siglos después. Los dioses y los semidioses quedan en entredicho y sus poderes, antes discretos y asociados indisolublemente a diversas formas y manifestaciones de la naturaleza, se funden en el poder omnímodo de un único Dios, inabarcable e inaccesible y completamente ajeno a la condición humana o a cualquier otra condición natural o terrenal. Por último, los animales pierden todo atributo divino y se convierten en medios de satisfacer exclusivamente necesidades puramente humanas⁵.

La interdicción de la metamorfosis adquiere un alcance y un significado histórico específicos cuando se sitúa en la geopolítica y la historia de Cuba, el país de José Bedía. Allí el agente más eficaz de esa interdicción fue durante cuatro largos siglos la iglesia católica, apostólica y

⁴ La división arcaica del mundo entre dioses, mortales y animales es recuperada y simultáneamente reelaborada por Martín Heidegger en nuestra época en estos términos: “Tierra y cielo, los divinos y los mortales, formando una unidad desde sí mismos, se pertenecen mutuamente desde la simplicidad de la Cuaternidad unitaria. Cada uno de los Cuatro refleja a su modo la esencia de los restantes. Con ello, cada uno se refleja a sí mismo en lo que es suyo y propio dentro de la simplicidad de los Cuatro. Este reflejar no es la presentación de una imagen copiada. Despejando a cada uno de los Cuatro, este reflejar hace acaecer de un modo propio a la esencia de éstos llevándolos a la unión simple de unos con otros. En este juego, reflejando de este modo apropiante-despejante, cada uno de los Cuatro da juego a cada uno de los restantes. Este reflejar que hace acaecer de un modo propio franquea a cada uno de los Cuatro para lo que les es propio, pero a la vez vincula a los franqueados en la simplicidad de su esencial pertenencia mutua, esencial si nos los representamos sólo como algo real aislado que debe ser fundamentado por los otros y explicado a partir de los otros”. (Martín Heidegger, “La Cosa” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 10)

La reelaboración heideggeriana de la relación constitutiva entre uno y otro de los términos de la “Cuaternidad unitaria” es ciertamente post cristiana no solo por ser consecutiva en la secuencia histórica sino por razones de hilemorfismo, porque allí donde el dogma de la Trinidad dice que es “sustancial” la relación constitutiva entre el Hijo, el Padre y el Espíritu Santo, Heidegger afirma que la que se da entre los términos de la “cuaternidad” es debida a un juego especular, un juego de imágenes que se reenvían unas otras, pero no de la manera mimética, “copiada”, del espejo convencional sino de una manera matricial: el reflejo de la imagen de los otros permite al término reflejante apropiarse de su propia esencia despejando la esencia de los reflejados. Y allí donde el dogma reivindica la unidad en la sustancia del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, Heidegger reivindica la “simplicidad de su esencial pertenencia mutua” de los términos de la cuaternidad. Pero tanto en la Trinidad como en la Cuaternidad unitaria ninguno de los términos implicados se transforma en otro. Por lo que cabe concluir que tanto en la una como en la otra obra la interdicción de la metamorfosis.

⁵ “Lo sacro o lo excepcional, que en el comienzo de la aventura humana se adhería a las cosas y a los seres que nos rodean, ha sido expulsado de ellos. El mundo que vive el capitalista, en el que vivimos todos (...) está formado de materia o de seres a disposición de los hombres, destinados a ser utilizados, transformados, consumidos y ya no exhiben los encantos del carisma”. Raymond Aron, *Las etapas del pensamiento sociológico*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1976, p. 281.

romana, firme aliado de la conquista y la colonización española. A ella le correspondió, en primer lugar, acompañar y legitimar el exterminio de los tainos y el resto de los pueblos originarios de la isla, con las notables excepciones de Bartolomé Las Casas y Antonio Montesinos⁶, que la denunciaron. Y en segundo lugar forzar la conversión al cristianismo de las dolientes multitudes de africanos capturados en África para trabajar en América como esclavos. Estos últimos eran politeístas y por serlo se opusieron tenazmente a su conversión a la religión monoteísta de sus amos blancos. Pero viviendo como vivían en situación de desarraigo y extremo sometimiento sólo lograron mantenerse fieles al legado de sus antepasados adoptando dos estrategias de supervivencia. La primera, la clandestinidad: se protegió el legado ocultando a los ojos inquisidores de los amos mitos, sacerdocio, ritos, festividades. La segunda estrategia fue la del enmascaramiento y el travestismo. Los orishas más relevantes adoptaron los nombres y los ropajes de ciertas figuras del santoral católico. Yemayá es la Virgen de Regla, Changó es Santa Bárbara y Babalu Ayé es San Lázaro.

José Bedia se inserta en esta historia cuando ella experimenta un viraje radical debido a la victoria del levantamiento armado contra el gobierno dictatorial de Fulgencio Batista, dirigido por el Movimiento 26 de Julio y encabezado por Fidel Castro. Esa victoria – que coincide con el nacimiento del artista en 1959 – desencadena un proceso revolucionario que alcanza su punto culminante con la apuesta de la dirigencia cubana por el socialismo. Esta transformación produce cambios muy profundos en la economía, la política y la cultura de la isla, entre los que cabe subrayar aquí las que se producen en el ámbito de la religión. La iglesia católica ve seriamente reducido el ámbito de poder político que tradicionalmente le había sido reconocido por los anteriores regímenes políticos, pero su debilitamiento no trajo los beneficios esperados a las religiones afrocubanas subyugadas y marginadas por la iglesia católica. El catolicismo se debilita pero, al mismo tiempo, el nuevo régimen adopta la ideología marxista leninista y convierte a la educación pública en un formidable instrumento de difusión/imposición masiva de la misma. Para esta ideología las religiones en su conjunto no son otra cosa que manifestaciones ideológicas propias de etapas históricas anteriores, caracterizadas hasta la fecha por la opresión y la explotación del hombre por el hombre y que el socialismo está llamado a superar definitivamente. El catolicismo es interpretado como una supervivencia ideológica del feudalismo y las religiones afroamericanas como manifestación ideológica propia de las sociedades tribales, a las que pertenecían los africanos que fueron esclavizados en el Nuevo Mundo. Las religiones afrocubanas sobreviven sin embargo a esta nueva modalidad de la cultura dominante, manteniéndose en la clandestinidad o en la clandestinidad tolerada, porque, tal y como le reveló al autor en una entrevista un babalao de Regla – pueblo de la bahía de La Habana, célebre por el santuario dedicado a la Virgen homónima –, incluso en “la etapa más avasalladora del

⁶ Ver Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1972.

ateísmo importantes dirigentes del partido comunista se las arreglaban para venir a pedirme que les echara los caracoles”⁷.

La revolución cubana introduce, además, una relación inédita de Cuba con África que se manifiesta en una implicación sin precedente en los asuntos políticos de dicho continente, y que alcanza un clímax con el envío de tropas cubanas a Angola en 1985, con el fin de intervenir en la cruenta guerra civil que, inmediatamente después de la independencia, se libra en ese país entre el flamante gobierno del MLPA, liderado por Agostinho Neto, y la guerrilla de UNITA, liderada por Jonas Sambivi. Cuba apoya decididamente al gobierno y sus tropas infringen derrotas decisivas a las tropas de surafricanas que apoyaban a Jonás Sambivi⁸.

José Bedia es uno de los cubanos jóvenes de la generación movilizada para librar esa guerra en un país que no resulta tan remoto para quien es un adepto de las religiones afrocubanas que, en la diáspora americana, han mantenido vivo tanto en los mitos y leyendas como en los ritos y los festejos el recuerdo de las tierras de sus antepasados. Para los fieles a dichas religiones el viaje a África sería el equivalente a la peregrinación de los judíos a Jerusalén, de los cristianos a Tierra Santa y de los musulmanes de La Meca, aunque para los afros esa peregrinación no tenga por ahora un carácter compulsivo. Las tres grandes religiones monoteístas, las tres religiones del libro, comparten con las religiones afroamericanas la devoción por las tierras y los parajes donde se iniciaron o tuvieron sus remotos orígenes. Bedia – que en 1983, y tras siete años de preparación, había celebrado su rito de iniciación en el Palo Monte Mayombé⁹– no podía ignorar que esta regla religiosa tiene su origen en el pueblo Bakongo, perteneciente al tronco de la cultura bantú que ocupa territorios que hoy se extienden desde las repúblicas del Congo hasta el norte de la actual Angola¹⁰ ¹¹Y por esta razón es probable que recuerde aquellos años no sólo por la guerra en la que combatió sino porque fue la primera vez que visitó el África idealizada por los mitos y leyendas afrocubanas. Kevin Power afirma al respecto que “Bedia reivindica su herencia” y que con obras como *Ngola Habana* (1993) “retrocede en el tiempo” consciente de que “la rama que comienza en África continúa” y que “el peso cultural de las creencias afrocubanas impregna y sigue definiendo el presente”. En dicha obra “coloca reproducciones

⁷ Entrevista al “Señor Alfonso”, La Habana, Cuba, 23 de enero de 1997. “Señor Alfonso” es el nombre con el que me presentaron al babalao de Regla. Dado el carácter ceremonial de nuestra entrevista no me atreví a preguntar su nombre.

⁸ Ver García Márquez, Gabriel, Operación Carlota, <http://www.geocities.com/urrib2000/ArticCarlota.html>, (Operación Carlota fue el nombre en clave de la primera intervención cubana en la guerra de Angola. CJ.), visita 19.02.2014; O.A. Westad, *The Global Cold War. Third World Interventions and the marking of our time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 218-246.

⁹ Omar-Pascual Castillo, “Cronología ilustrada”, en José Bedia. *Obras*, pp. 213, 219.

¹⁰ Ver G.T Stride, C. Ifeka, *Peoples and Empires of West Africa In History 1000-1800*. Edinburgh: Nelson, 1997, pp. 103, 119.

¹¹ En la bibliografía anglosajona sobre la historia de África suele llamarse “Bakongo” al pueblo y al reino de la cuenca del río Congo, que en Cuba, sin embargo, se denomina “Kikongo”.

fotográficas en una línea horizontal larga que sitúa el trabajo de su Tata (padrino) en La Habana como parte de un continuo de prácticas religiosas y artísticas. Es una genealogía que se extiende hacia atrás en el tiempo, con imágenes de los mayores congos y sus medicinas en Angola¹².

Si hay algo, sin embargo, que distingue a José Bedia como artista es su voluntad de renovar la tradición a la que libremente adhirió en un momento crucial de su vida. Esa voluntad le llevó en primer lugar a asociar de una manera muy original el arte contemporáneo con su sistema de creencias. En adelante sería un artista dispuesto a responder a las exigencias características del arte internacional, sin por ello renunciar al deseo de que su arte sea manifestación de esas creencias. Esta decisión implicaba una doble ruptura: ruptura con el escepticismo del arte contemporáneo internacional y ruptura con el carácter secreto de las actividades de la regla Palo Monte. La trayectoria artística de Bedia documenta la forma en la que ha gestionado esta doble ruptura, utilizando a favor de sus propósitos los recursos que ofrece el arte contemporáneo y las posibilidades abiertas por la apertura experimentada por la escena artística internacional a partir de los años 80 del siglo pasado. Sus obras son tan virtuosas y seductoras desde el punto de vista estrictamente visual que los mensajes que incluye en las mismas y que responden a sus creencias religiosas tienden a valorarse más por su evidente contribución a la calidad visual del conjunto de la composición que por su propio contenido. El collage y los bodegones cubistas, así como los poemas visuales del futurismo, han enseñado que la tipografía de las palabras vale por sí misma y no porque sea uno de los medios de expresión de una palabra y por derivación el vehículo de un significado o un sentido. En el caso de las obras de Bedia, sin embargo, los textos incluidos son con frecuencia afirmaciones o sentencias que por serlo tienen significado aunque este es tanto manifiesto como latente. Cuando leemos en una de ellas, por ejemplo, *Moana tiene bilongo*, captamos el significado literal: sujeto: *Moana*, verbo: *tiene*, objeto o complemento directo: *bilongo*. ¿Pero quién es Moana? y ¿qué es (el) bilongo que tiene? Y más aún: ¿qué significa que lo tenga? ¿Por qué es importante? ¿Por qué es relevante? Este enunciado, aparentemente tan simple, está encriptado: contiene un significado que resulta inaccesible los espectadores comunes y corrientes y que sin embargo por el contrario es comprensible para los iniciados, para aquellos que comparten o están al tanto del sistema de creencias articulada por los mitos, las prácticas rituales y los usos del lenguaje compartidos por los adeptos de la regla Palo Monte.

Y que por lo tanto están en capacidad de comprender lo que significa la escena representada en el cuadro, en la que una figura humana se ocupa en una de las esquinas de la habitación de un recipiente humeante, mientras desde una puerta se lanza sobre ella un fantasma, cuyo cuerpo incorpóreo está apenas delineado por un trazo blanco continuo. Completan la escena otra figura humana tendida en un catre y una mesa de comedor puesta. Hay sin embargo otra clase de afirmaciones que se limitan a señalar o indicar sin más, como por ejemplo: *Señor de*

¹² Power, p. 89.

los caminos, que se limita a informarnos que la figura que protagoniza la obra es eso: el señor de los caminos. O *Visión de la isla desde lejos*, que nos informa que Bedia ve o se representa a Cuba como una mujer o madre legendaria compuesta por una superposición de montañas rematadas por árboles y palmeras que se elevan al cielo. El lugar del sexo lo ocupan dibujos de edificios de varios pisos. *Premonición de la mañana que se aproxima* nos permite en cambio saber cuáles son para el artista los anuncios o las señales de un amanecer que para él resulta relevante.

El uso encriptado y el uso abierto del lenguaje escrito se alternan y mezclan a lo largo de la obra de Bedia, poniendo de manifiesto, entre otras cosas, que para él, como para las cosmogonías africanas, lo sagrado (encriptado) y lo profano (abierto) no están separados por una barrera infranqueable, como ya lo están en Occidente. O que lo estaban, hasta el momento histórico en que “el desencantamiento del mundo” – característico de las sociedades modernas occidentales según Max Weber¹³ – subvirtió esta oposición. En las cosmologías africanas, compartidas por las religiones afroamericanas, esta oposición actúa evidentemente, pero no impide que lo sagrado y lo profano se mezclen e intercambien características, de un modo equiparable a como lo hacen, para esas mismas cosmologías, los dioses, los hombres y los animales.

El desplazamiento de lo esotérico a lo exotérico, que supone la obra de Bedia con respecto a la tradición religiosa afroamericana en la que voluntariamente se ha inscrito, se comprende mejor cuando se contrasta su utilización del dibujo con el que hacen del mismo en el vudú y en los cultos ñañigos, dos variantes de dicha tradición. La primera haitiana y la segunda cubana¹⁴.

La ceremonia vudú se celebra – explica Janheinz Jahn¹⁵– en un “templo vudú, llamado *hounfort*” (...) que se diferencia, por fuera, de una casa de labranza solamente en su construcción en forma de granero, en su peristilo, cuyo techo está sostenido por columnas y sobre todo en la columna central [*poteau- mitan*] (...) a cuyo alrededor se desarrollan los ritos y por el que bajan los loas [los dioses, C] desde el cielo. (...) En torno al peristilo están instaladas capillas con altar; son los *badgi* (...) el *santa sanctorum* (...) la casa de “misterio”, de los loas (...) El altar se llama *pe*” (...) y delante de él “tiene lugar la libación, la ofrenda de bebida que, al principio de

¹³ Ver Max Weber, *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 7.

¹⁴ La mayoría de la población africana esclavizada y llevada al Caribe y las Antillas pertenecía a dos grandes troncos lingüísticos y culturales: el Yoruba y el Bantú. El primero asentado en los países de la cuenca del río Níger y el Golfo de Guinea y el segundo en la cuenca del río Congo. Ver Kevin Shillington, *History of Africa*. New York: Palgrave MacMillan, 2006, pp. 51, 64; John Iliffe, *Africans. The History of a Continent*. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 116, 120. El teólogo católico ruandés Alexis Kagame argumentó que las distintas ramificaciones del tronco lingüístico Bantú compartían la misma ontología (Ver Alexis Kagame, *La Philosophie Bantú-Rwandaise de l'Être*. Brussels: Collection des Memoires de l'Academie Royale des Sciences d'Outre- Mer, 1954, pp. 9, 16. La Regla Palo Monte Mayombé tiene raíces Bantú. Janheinz Jahn (Janheinz Jahn, *Muntu: las culturas de la Negritud*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970, p. 84) afirma que el vudú, la santería y el ñañigismo – en cuyo origen predominan las etnias del tronco Yoruba – comparten dicha ontología.

¹⁵ Jahn, p. 40.

la ceremonia, se hace al loa que ocupe el centro de la festividad.(...) Durante este tiempo un *houngan* ha pintado en el suelo, con ceniza negra o harina blanca un gran *vèvè* que llega desde la puerta hasta el poteau-mitan: una obra de arte heráldica. Cada loa tiene su *vèvè*, su escudo; por tanto, pueden entremezclarse diferentes símbolos de este tipo, con círculos, triángulos y motivos en zigzag que recuerdan a los de nuestra masonería. Se dibujan también trazos o símbolos de *vèvè*, una composición figurativa simétrica que podría designarse como el programa, el bosquejo artístico de la ceremonia. A lo largo de toda la fiesta se van haciendo ofrendas de bebida en distintos puntos del *vèvè* y pueden consistir igualmente en agua, ron, sirope o café, tanto en grano como molido. Así a cualquiera que llegue le basta con mirar al *vèvè* para saber en qué punto está la ceremonia y cuánto queda todavía”¹⁶.

La ceremonia santera, descrita por Jahn, es una celebración abierta y flexible en la que el loa preside y el asunto o el argumento de la misma son elegidos por el oficiante principal en función de demandas, las necesidades o los problemas actuales de la comunidad de los creyentes. Y los participantes son “encabalgados” por loas, que en ese encabalgamiento se apoderan del cuerpo y la voluntad del participante. La ceremonia ñáñiga descrita por este mismo autor es, en cambio, más codificada y estricta, porque los ñáñigos integran una sociedad secreta o, si se quiere, una sociedad misteriosa, que tiene la “función social de establecer el vínculo entre los vivos y los muertos”. Y porque los ñáñigos mantienen un culto especial a la muerte que ciertamente determina su carácter teatral: “Durante su fiesta religiosa nadie es “cabalgado”, y Ortiz describe el culto en su templo, *fambá*, como un drama”¹⁷.

La negación por Fernando Ortiz del encabalgamiento en este caso no es del todo exacta porque entre los participantes en una ceremonia luctuosa ñáñiga quien no es encabalgado es exclusivamente “el danzante elegido por el *alagba* para que lleve la máscara que el oráculo de *Ifá* mandó a hacer al hombre que, en dicha ceremonia, debe rendir tributo a sus antepasados”. Durante la danza, el antepasado toma posesión de ese danzante y habla a sus parientes a través del médium de este. “La diferencia es clara: un creyente que baile a un orisha se convierte en un orisha (...), mientras que el danzante de máscara no se convierte en el difunto, sino que, permaneciendo él mismo, le “presta voz y gesto”. El danzante no es el otro; sólo lo representa. Es actor”¹⁸. El hecho de que para los ñáñigos la muerte como tal se represente como una potencia superior e inaccesible, que no encabalga a nadie y que solo se manifiesta en el culto con el rugido o los gruñidos de un leopardo o con una voz tronante e indescifrable determina en última instancia que el danzante elegido no se metamorfosee en el difunto sino que se limite a enmascararse para interpretarlo. La muerte, así considerada, actúa como el principio o el reaseguramiento de una identidad personal estricta o, si se

¹⁶ *Ibid.*, pp. 40-42.

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

prefiere, como condición de posibilidad inexcusable de una *personalidad*. La de quien lleva una máscara e interpreta un papel, que puede ser llevado e interpretado por otro.

En la ceremonia ñáñiga de iniciación, el trazo y los dibujos resultantes adquieren tal importancia que a la iniciación misma se la llama “rayamiento”. Para empezar, y tal y como relata Jahn: “el templo y todo lo que se encuentra en él es adornado con signos sagrados. Paredes, suelos, puerta y altar, hombres y todos los objetos sagrados: tambores, calabazas, varas, las marmitas para el humo sagrado, las jofainas para el agua sagrada... todo recibe sus rayas y signos mágicos de tiza amarilla; sólo durante los entierros se utiliza tiza blanca”¹⁹. Y esto es solo el comienzo porque en la ceremonia misma – que se divide en Prólogo; Primer acto: la consagración; Segundo acto: la ofrenda; Entreacto; Tercer acto: la procesión; Acto cuarto: la cena; Acto quinto: final – uno de los personajes capitales es *Empegó*, el “escriba”. “Su intervención en el primer acto – continúa Jahn – consiste en pintar con tiza amarilla al macho cabrío que será sacrificado en el curso de la ceremonia”²⁰. “En el segundo acto, que transcurre en la plaza situada delante del templo, en la que hay un árbol sobre la que el “escriba” comienza su obra, adorna el árbol con figuras en forma de escudos con tiza amarilla; con la misma tiza pinta en el suelo a pie del árbol dibujos complicados y signos del tipo de los del *vèvè*. Estos signos representan el lugar sagrado, que está en las márgenes de aquel legendario río de África donde en otro tiempo la comunidad celebró sus ceremonias de ofrenda. (...) Los dibujos del suelo no representan solo el lugar, sino el desarrollo de toda la acción; son la “signatura” del programa, llamada *anafó ruána* y corresponden a los dibujos mágicos del *Efik* en África.

El candidato a la iniciación comparece entonces con los brazos, las piernas y el torso desnudo y el “escriba” le dibuja mágicos signos amarillos en la frente, en los pómulos, en la nuca, en el pecho, en la espalda, en brazos y manos, tobillos y pies”²¹. En el cuarto acto es una cena en la que el plato principal es el macho cabrío sacrificado en el segundo acto y que evoca ese festín en el que – según Freud²² – los hijos se comen el cuerpo del *Ur Vater*, del padre primordial²³. Entonces sale del templo el “escriba” y “pinta debajo del algodonero nuevos dibujos amarillos” y “viene el “hechicero” y cubre los dibujos con un polvo de gran fuerza mágica”²⁴. Así concluye la tarea del “escriba” en la ceremonia de iniciación ñáñiga.

¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁰ Jahn, p. 84.

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² Ver Sigmund Freud, *Tótem y tabú, Obras Completas*, vol I, Buenos Aires, Madrid: Editorial Amorrortu, 1982, pp. 11-12.

²³ Jahn, p. 90.

²⁴ La tesis de Freud tiene un antecedente en la “teoría clásica de la comunión (de William Robertson-Smith 1845-1898)” que “suponía que las personas se consideraban con vínculos de con-

Es evidente que el dibujo cumple en la obra de Bedia un papel crucial tanto en sus cuadros y dibujos como en sus instalaciones. En todas estas obras las líneas son el recurso clave para definir la composición y delimitar los argumentos o temas, al punto que, a pesar de la innegable importancia del color en la gran mayoría de ellas, podría decirse que Bedia es ante todo un dibujante excepcional, que impone la singularidad de sus trazos tanto en los cuadros y en los dibujos como en las mismas instalaciones. Pero aun contando con la importancia que conceden al dibujo tanto los rituales afroamericanos como las obras de Bedia, no cabe identificar sin más a estas con aquellos. Las instalaciones de Bedia podrían compararse, como lo ha hecho Omar-Pascual Castillo²⁵, con los altares que en el vudú, en la santería y entre los ñañigos están dedicados a los distintos dioses, sean loas u orishas. Con la diferencia de que en la mayoría de los realizados por el artista cubano la figura humana tienen una misma representación esquemática y estereoti-

sanguinidad con la divinidad o el animal. Los dioses eran los antepasados de las tribus; el animal sacrificial era el animal tótem del clan, igualmente un antepasado del que descendían los miembros de la tribu; en la figura del animal se apropiaban de la fuerza de la divinidad (...) Si en el sacrificio como oblación el yo se entrega a un poder superior, en la "communio" de la inmolación las otras personas (eventualmente también los dioses y animales) pasan a hacer parte del yo, y al compartir lo ofrecido, desaparece el conflicto latente; todos son "uno" en la comunión festiva del sacrificio". Gerd Theissen, *La religión del cristianismo primitivo*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002, p. 188.

²⁵ El papel crucial cumplido por los espacios del arte en la determinación de lo que es arte fue subrayado tempranamente por Brian O'Doherty en tres artículos publicados en 1976 en la revista *Artforum*, agrupados luego en un libro bajo el título común de *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. En ellos afirmó que las galerías del arte sometidas al paradigma del White Cube se construyen con reglas tan rigurosas como las que regían la "construcción de las iglesias en la Edad Media", dando como resultado un espacio de ventanas clausuradas, muros pintados de blanco, cielos rasos convertido en una fuente luz y suelos cubiertos con espesas moquetas que amortigua el ruido de los pasos. "En este contexto un cenicero de pie deviene un objeto sagrado" y "la mancha de un incendio en un museo de arte moderno no es tanto la mancha de un incendio sino un enigma estético". De allí que "la dimensión sacramental de este espacio" debe claramente una de las "grandes leyes proyectivas de la modernidad: a medida que la modernidad se impone, el contexto deviene el contenido". (Brian O'Doherty, *Inside de White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica San Francisco: The Lapis Presse, 1986, pp. 13-14 (Traducción del autor) Al igual que el rito ocupa el lugar de la fe y con frecuencia es su efectivo fundamento.

La situación actual ha cambiado significativamente. Y no porque haya remitido el paradigma del White Cube sino porque ahora coexiste con un inesperado renacimiento de la *Wunderkammer* o gabinete de las maravillas dieciochesco, que es actualmente el paradigma dominante en las bienales internacionales de arte. En estas últimas no rige el ascetismo formal ni el imperioso silencio del White Cube sino, por el contrario, la aglomeración, el exceso, la disolución de los límites entre las distintas artes, la dispersión de los espacios expositivos y el ruido visual que subrayan con la fuerza de la evidencia que el espectador convocado ya no es el individuo que se aísla y ensimisma en la contemplación extática y estética de la obra de arte sino la multitud de aficionados al arte que en un flujo sin fin invade literalmente los heterogéneos espacios expositivos agrupados o puesto en conexión por la bienal. La contemplación es sustituida o subyugada por la atención distraída, interrumpida aleatoriamente por la sorpresa causada por lo chocante o inesperado de una obra. Y la función sacramental del espacio es sobredeterminada por el efecto de prestigio producido por el logo o la marca de la bienal. (Ver Carlos Jiménez, "Bienalización: del lector ilustrado al internauta" en *Bienales de arte. Referentes teóricos*. Toluca: Editorial UAEMex, 2013, pp. 43, 55.).

pada que está aparentemente desprovista de los símbolos y los emblemas que individualizan a los orishas en las representaciones que hacen de los mismos dichas religiones. O estos han sido reducidos y/o esquematizados hasta extremos inusuales. También faltan en la obra de Bedia las ofrendas o estas han sufrido un proceso de enrarecimiento semejante al sufrido por los símbolos y los emblemas. No descarto, sin embargo, que esta << taquigrafía >> de estos sistemas semánticos resulte comprensible para los iniciados en la regla Palo Monte Mayombé.

En cambio es más difícil equiparar las obras de Beida a los vèvè o a los dibujos rituales de los ñáñigos que, como hemos visto, programan detalladamente las ceremonias o los ritos que van a realizarse o cumplen funciones de identificación, purificación o exorcismo, que en ningún caso tienen cabida en una sala de exposiciones de arte contemporáneo. Los altares por el contrario, al formar en general parte de la arquitectura de un lugar de culto, establecen una relación más promiscua y menos codificada con los usuarios de la misma y por lo tanto admiten con menos resistencia su transformación en objetos de contemplación desinteresada en los escenarios del arte. Por esta razón propongo que muchas de las piezas bidimensionales de Bedia sean calificadas, desde el punto de vista de la religiosidad afroamericana, de parábolas visuales que, como las parábolas evangélicas, transmiten un mensaje edificante o moralizante o, si se quiere, una enseñanza de vida, una lección útil para enfrentar conflictos o problemas que cotidianamente nos afectan. A condición eso sí de dominar o acaso intuir el sistema semántico utilizado por Bedia para enunciarlas.

Otra razón importante para considerar la obra de Bedia heterodoxa o excéntrica con respecto a la religiosidad afroamericana es el lugar donde se despliega. Ninguna de sus obras ha sido pensada para formar parte de un templo o algún otro lugar de culto sino en un espacio expositivo que moldea o cuanto menos condiciona seriamente lo que incorpora y expone²⁶. Y aunque es cierto que Bedia expuso tempranamente en exhibiciones colectivas en Cuba y en individuales en Madrid y México DF, la exposición que resultó decisiva para el despegue internacional de su carrera artística fue su participación en la legendaria muestra *Les magiciens de la terre*, celebrada en París en 1989. La importancia histórica de esta mega exposición consiste en que fue la primera tentativa seria de hacer saltar los límites del mundo del arte internacional

²⁶ Estos altares son presencias “auráticas” para Omar-Pascual Castillo, quien añade que “En sus instalaciones, Bedia regresa a las parodias y simulaciones que hay en su flirteo con todo aquello que el espectador conoce. Explota la perspectiva (utilizando lo que muchos han denominado perspectiva asiática o china) y la dirige hacia el exterior que está interponiéndose: expansivo, explosivo e interactivo, lleno de lo sensorial y lo simbólico. Se trata de un simbolismo que sin lugar a dudas incluye lo que el artista llamaría técnica sospechosa para la alfabetización del vocabulario kikongo que se usa en Cuba. Viene a ser como una pequeña venganza contra la ignorancia de éste por parte de los occidentales (...) Al mismo tiempo incorpora de buen grado versos de canciones populares, eslóganes de grafiti urbano, o cualquier otro elemento significativo de la cultura popular que pueda ayudarle a presentar estas obras como enfáticas contingencias espirituales”. Omar-Pascual Castillo, “Estremecimientos: confesiones dicotómicas sobre José Bedia” en *Estremecimientos*. Catálogo de exposición, Badajoz: Meiac, 2002, p.13.

hasta entonces existente, que era “internacional” sólo porque incorporaba a los países pertenecientes al ámbito euroamericano. O euronorteamericano, si somos puntillosos. Un mundo – heredero de la preeminencia del París que fue calificado de “capital del siglo xix” por Walter Benjamin – y que irrumpió después de la II Guerra Mundial de la mano de la elevación de los Estados Unidos de América al rango de primera potencia económica, política y militar del planeta. Nueva York desplaza entonces a París como epicentro de una escena internacional expandida ahora hasta la América del Norte y el arte que genera o reconoce como su homólogo adquiere el rango de canon. *Les magiciens de la terre* representó un desafío abierto a la hegemonía neoyorquina centrado en la crítica de la exposición “Primitivism” in 20th Century. *Affinity of the Tribal and the Modern Art*, celebrada en 1984 – 5 en el MoMA de Nueva York y curada por William Rubin. El notable especialista en culturas griega y egipcia Thomas McEvelley publicó entonces en la revista *Art Forum* – de la que era uno de los editores – una serie de críticas demoledoras de la misma, agrupadas bajo el título de *Doctor, Lawyer, Indian Chief*, en las que argumentó consistentemente que el propósito en definitiva de esta exposición excepcional que reunía 200 obras maestras del arte moderno junto con 100 “objetos tribales” no era otro que el de “revalidar el canon estético modernista, sugiriendo que su libertad, inocencia, universalidad y valor objetivo eran probados por su “afinidad” con lo “primitivo”²⁷.

Jean Hubert Martin, el curador de *Les magiciens de la terre*, quiso ofrecer una alternativa radical a la muestra neoyorquina sustituyendo el concepto de “arte moderno” e inclusive de “arte” por los conceptos de “magia” y de “magos” en los que el arte como tal se disuelve como un componente más en unas prácticas milenarias que producían efectos que la misma modernidad que los califica de milagrosos o sobrenaturales ha podido duplicar o simular utilizando estratagemas y trucos que, aunque secretos, pueden ser explicados en términos racionales. Sea o no plausible esta fusión del arte y la magia lo cierto es que le sirvió a Martin de argumento para justificar la reunión en un plano de igualdad – al menos teórico – a los artistas contemporáneos euroamericanos con los del Tercer Mundo. Y no sólo con los artistas de América Latina – que por entonces ya tenían tras de sí décadas de práctica profesional de un arte homologable con el arte moderno euroamericano – sino con aquellos, como los del África subsahariana, que todavía podían ser (des)calificados como artesanos. Esta perspectiva y estas decisiones curatoriales no solo cuestionaron de hecho el concepto y la historia del arte moderno comúnmente aceptadas en Occidente sino que abrieron las puertas al multiculturalismo que pronto se convirtió en uno de los rasgos distintivos de la escena artística posmoderna. Porque reconocer como artística la producción simbólica de culturas distintas de la occidental implicaba reconocer de hecho la valía de esas culturas, que ya podían dejar de ser descalificadas por “primitivas” o “atrasadas” y por atrasadas correspondientes a etapas históricas que Occidente había dejado atrás desde

²⁷ Thomas McEvelley, “Doctor, Lawyer, Indian Chief” en *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Jack Flam and Miriam Deutch (eds.), Oakland: University of California, 2003, p. 341.

tiempos inmemoriales. No es de sorprender entonces que Bedia fuera elegido para participar en *Les magiciens de la terre*, con la instalación *Vive en la línea*. Martin probablemente sabía que su decisión de incluir a Bedia en la misma implicaba un reconocimiento de la cultura afroamericana que la inspiró y la inspira de manera tan decisiva. Como también podría suponer que – gracias a la acción de artistas como Bedia – dicha cultura demostraba su capacidad de renovarse y adaptarse a las nuevas condiciones históricas sin por ello abjurar de su pasado o romper abruptamente sus vínculos con él. Pero lo que Martin quizás no sabía es que Bedia ya había esbozado y estaba intentado llevar a la práctica mediante su obra su propio proyecto de multiculturalismo– si así puede calificarse – y que en cualquier caso se distingue claramente del multiculturalismo característico de la globalización²⁸.

Un multiculturalismo marcado por el concepto de “transculturación” acuñado por Fernando Ortiz²⁹ del cual Bedia se apropia y que ha orientado el duradero camino de acercamiento, exploración y conocimiento de las vidas y culturas de los indios americanos transitado desde hace décadas por el artista cubano³⁰. Un camino determinado por el hecho fundamental de que él ni se siente conforme con la sociedad actualmente dominante que, en un gesto en apariencia magnánimo, abrió las puertas de los escenarios donde despliega sus privilegios culturales a los excluidos o marginados, ni tampoco se cree un observador objetivo, distante y en definitiva ajeno al objeto de su observación³¹. No. Él, por el contrario, es un observador concernido, participante, radicalmente implicado en lo que observa porque siente que los pueblos amerindios aunque distintos del suyo también son suyos. Que su destino es su mismo destino y que de ellos puede aprender tanto como ha aprendido del maestro y tutor que lo inició en la Regla Palo Monte Mayombé. Más aún: que gracias a su propia cultura afrocubana puede captar esas lecciones mejor, de una manera más radicalmente simpática de lo que pueden hacerlo los antropólogos y etnólogos cuyas obras por lo demás abundan en su biblioteca, aunque sin que él se rinda definitivamente a sus paradigmas teóricos.

²⁸ Ver C. James Trotman, *Multiculturalism: roofs and realities*, Blomington: Indiana University, 2002, p. 9.

²⁹ Ver Fernando Ortiz, *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973, p. 7.

³⁰ Sobre el sostenido y fecundo interés de Bedia en los procesos de transculturación dados entre los afros y los pueblos originarios en el ámbito ampliado del Caribe, Kevin Power escribe: “Para su deleite y satisfacción, Bedia encuentra pruebas de la presencia india y de la mezcla cultural por todo el Caribe. La compleja historia cultural de la zona está llena de intercambios productivos: los espíritus caboclo que unen sus fuerzas a las deidades afrobrasileñas en el candomblé; los altares espiritistas en Puerto Rico; las figuras que protegen a sus practicantes en Cuba y Miami; los indios negros de Nueva Orleans y sus iglesias espirituales, donde se venera al Halcón Negro”, Power, p. 102.

³¹ “Bedia es una especie de antropólogo heterodoxo que busca y encuentra las resonancias culturales de todo el mundo, y que no entiende el conocimiento sino como participación”, Cuauhtémoc Medina, “Brevisima relación de destrucción de las Indias”, en *Estremecimientos*, catálogo de exposición. Badajoz: Meiac, 2002, p. 185.

Esta simpatía, esta afinidad electiva, si se quiere, no carecen sin embargo de fundamento porque, desde un punto de vista antropológico, la mayoría de los pueblos africanos expoliados por los esclavistas europeos eran tribales o eran una coalición duradera de tribus, al igual que los pueblos amerindios expulsados de sus países o directamente exterminados por colonizadores igualmente europeos. Esta afinidad de base, por decirlo así, se prolonga en el ámbito de las concepciones del mundo y del tiempo y en la vida religiosa que, aunque muy distintas entre sí, comparten aspectos cruciales que se captan mejor si se dejan de lado o se ponen entre paréntesis los discursos ilustrados o positivistas que han despachado la extraordinaria variedad cultural de estos pueblos “primitivos” con los calificativos de fetichistas o animistas. Entre dichos rasgos comunes destaca la sacralización del cosmos, al que consideran una compleja totalidad viviente en la que los dioses, los hombres vivos y muertos y los animales están entrelazados al punto de que los unos pueden metamorfosearse en los otros. En segundo lugar, la concepción cíclica del tiempo que, como la vida, nace, muere y renace periódicamente. Y en tercer lugar, el papel crucial que cumplen en la organización social los mitos, los ritos y las ceremonias, que nunca se conciben como simples motivos o medios de entretenimiento y diversión sino como discursos y prácticas indispensables para el funcionamiento efectivo de la vida en común³².

El inicio de la atracción que ejercen los pueblos indios sobre Bedia puede fecharse en 1976 cuando – según Omar-Pascual Castillo – él “comienza a trabajar en la serie *Crónicas americanas*, en la que utiliza ilustraciones fotográficas de libros y artículos de revistas y periódicos sobre las culturas indígenas de América para reconstruir una crónica antropológica de carácter documental. Realiza innumerables variaciones sobre el tema y a partir de dibujos, collages y pinturas”³³. De esta serie Bedia hará tres versiones. Pero el interés por los pueblos indios experimenta un verdadero salto cuando en 1985, en el curso de su primer viaje a los Estados Unidos de América, “visita la reserva amerindia de Rosebud en la nación lakota de Dakota del Sur. Junto con Rodríguez Brey conoce al chamán Leonard Crow Dog, quién le instruye en los saberes ancestrales, el empleo de la pipa ritual los cánticos y oraciones sagradas, y en los usos del tipi como *sweat lodge*”. En 1986 realiza un viaje a México y “mantiene una serie de encuentros con los indios yaquis y los seris del norte de México”³⁴. A estos viajes seguirán otros igualmente enriquecedores y formativos entre los que se cuenta el que realiza a los huicholes, quienes lo inician en los ritos asociados al consumo del peyote. Estas experiencias le permiten, entre otras muchas cosas, conocer de primera mano la diferencia efectiva existente entre el encabalgamiento de la tradición afrocubana y los estados extáticos y visionarios producidos por el consumo ritual

³² Ver *Handbook of North American Indians*, vol 13, Raymond DeMallie and William Sturtevant (ed.). Washington, D.C.: Smithsonian Institute, 1978, pp. 71, 116. Bruce E. Johansen, *The Native Peoples of North America*, New Brunswick: Rutgers University, 2006; Iliffe, pp. 47, 116.

³³ Castillo, p. 213.

³⁴ *Ibid.*, p. 214.

de sustancias psicotrópicas, característico del chamanismo, compartido por la mayoría de los pueblos originarios de América. O inducidos por rituales de una exigencia física extrema como la Danza del sol de los lakotas³⁵. La obra de plena madurez de Bedia reúne armoniosamente los resultados de su apropiación creativa de las culturas amerindias con los motivos, los emblemas y los símbolos de su propia cultura. Kevin Power ha descrito así esta feliz síntesis: “Tres símbolos que provienen directamente de sus creencias afrocubanas forman el núcleo de la imaginería de Bedia: la escalera, como el símbolo (mito) de la creación; la rama yaya o vara en forma de gancho, conocida también como *lungowa*, que representa una herramienta empleada por los espíritus para abrirse camino a través de los arbustos, y, en especial, la imagen de los pájaros, que encarnan simbólicamente el viaje al cielo, un vuelo mágico hacia otro mundo.(...) El mito palero de la creación alude a un tiempo primordial, cuando los seres humanos podían ascender al cielo subiendo por una escalera o volando como los pájaros. (...) Los perros y los caballos simbolizan el estadio de posesión del culto palero, así como los venados, los bueyes y, especialmente, el buey suelto (...) que representa una de las subdivisiones del la regla Palo Monte. Los nahuales (almas encarnadas en animales), creencia de origen náhuatl, también encuentran un lugar en su imaginería. En *Duelo* (1993) vemos un escorpión y una araña con cabezas humanas. En *Convivencia* (1993) y *Dobles* (1994) también podemos encontrar animales con las cuatro cabezas del cosmograma congo y amerindio, junto con la serie de los nahuales. La culebra denota la presencia de los Mensajeros de la Tierra Madre, mientras la serpiente con el estomago lleno de cráneos encarna a los espíritus ancestrales que hablan a través de ella en el nombre de la tierra”³⁶.

Por su parte, Orlando Hernández ha dado cuenta en los siguientes términos de la perplejidad causada por el audaz desbordamiento de fronteras culturales realizado por Bedia: “¿No resulta aterrador saber que, en momento de su ejecución, una sencilla cruz griega (+) trazada por Bedia conserve todos y cada uno de sus significados culturales: el *Yowa* congo que representa el cosmos, el *Quincunce* de Quetzalcoalt, los puntos cardinales que veneran los indios lakotas, el madero del suplicio cristiano, la Muerte, el trazo fundamental de la firma que identifica al *nkisi sarabanda* y a la *silla* o encrucijada (cuatro caminos, cuatro vientos) del culto Palo Monte entre otros? ¿No afecta nuestra lectura del color amarillo en la obra de Bedia saber que, además, de luz solar, puede representar la hierba seca de las praderas norteamericanas, el desierto o el “ropaje de oro” de los desollados aztecas, todo a un tiempo?¿ O que en el carácter de su factura espontánea e irregular intervengan paralelamente recursos manuales provenientes de

³⁵ Ver Omer C. Stewart, *Peyote Religion: A History*, Norman: University of Oklahoma Press, 1987; Josep Maria Ferigle, “El peyote y la ayahuasca en las nuevas religiones místicas americanas” en *Antropología en Castilla y León e Iberoamerica*, Angel Espina (ed.). Salamanca: Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, 1998, pp. 325-347; Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: F.C.E., 1976, p. 5.

³⁶ Power, p. 127.

la pintura sobre el cuerpo de una tribu amazónica y procedimientos propios de la decoración de un tipi kiowa-apache”³⁷.

Añado que a estos últimos Bedia debe tanto el formato semicircular de muchas de sus telas pintadas como la línea tan característica de sus formidables dibujos.

Gracias a la suma de estas apropiaciones, relecturas y entrecruzamientos, el arte de este extraordinario artista cubano es hoy un notable compendio simbólico y una potente síntesis visual de las culturas afro e indias de las Américas que, además, y por su propia naturaleza, tiene la vocación de convertirse en esperanto o, mejor, en una *lingua franca* visual compartida por las comunidades, tribus y pueblos que todavía hoy siguen siendo excluidos y marginados. Lenguaje construido desde la experiencia vital del subalterno y no desde la del dominante, tal y como lo subrayan con fuerza dos de las instalaciones más abiertamente políticas de Bedia. La primera se titula *La comisión india y la comisión africana contra el mundo material*, y fue expuesta en la Bienal de Sao Paulo en 1987. En el ángulo de una gran sala de exposiciones se contraponían dos figuras, una afro y otra india, y entre ellas se alzaba una mano de gigante que se enfrentaba a una multitud de coches dibujados en el suelo con tiza que circulaban por una autopista dirigiéndose al punto de fuga según una perspectiva muy forzada. Las figuras y la mano estaban acompañadas de distintos símbolos característicos de estos dos grandes troncos o vertientes culturales de la América subalterna que, de tantos modos y a través de tantas formas de resistencia, está demostrando actualmente que no quiere seguir siéndolo. La instalación escenificaba sin ambages el contraste entre una civilización a la vez positivista y pragmática que ha hecho del automóvil uno de las manifestaciones más desafiantes de su poderío y la riqueza simbólica y vital propia de las culturas afro e indoamericanas, encarnadas en las dos figuras que velaban esta gran pieza.

La otra instalación relevante en este sentido se llamó irónicamente *Viva el quinto centenario* y se realizó en España y México en 1992, con ocasión de ese quinto centenario que los europeos celebran como el “descubrimiento de América” y los africanos y los pueblos originarios de las Américas recuerdan como el inicio de un proceso a gran escala de expolio, destrucción y esclavitud, cuyas secuelas aún padecen³⁸. Su estructura espacial evocaba la de un aula escolar debido a su hilera de pupitres encabezada por un pizarra cubierta de arriba abajo por la frase escrita con tiza y caligrafía Palmer “Viva el quinto centenario”. Repetición que condensaba en una imagen fulgurante, alterada solo por una interjección en náhuatl, tanto el método como el propósito de la educación colonialista. Este ominoso dispositivo pedagógico era sabotado por el tronco de un árbol abatido puesto sobre los pupitres, alegoría de la naturaleza abatida por la explotación capitalista de la misma, en tanto que las yerbas medicinales que asomaban

³⁷ Orlando Hernández, “Introducción a una cosmografía” en *José Bedia Obras*, pp. 17,18.

³⁸ Ver Russel Thorton, *American Indian holocaust and survival: a population history since, 1492*. Norman: University of Oklahoma Press, 1990, pp. 9, 17.

de los pupitres eran la alegoría no solo de la inagotable capacidad de renovación de esa misma naturaleza como del poder curativo de los saberes tradicionales conservados por los pueblos originarios, a despecho de todos los esfuerzos de la industria farmacéutica contemporánea por devaluarlos o expropiarlos.

Bedia no se emparenta ni se autocomplace sin embargo en la denuncia y menos en la queja. Él es, por el contrario, un artista afirmativo, performativo y en definitiva guerrero, que por serlo no ha dudado en reivindicar a la figura del bandido aureolado por el beneplácito y el fervor popular. Lo hizo con gran decisión en la serie *Santos y bandidos*, formada por quince piezas, exhibida en la galería Nader Fine Art, en Santo Domingo en 2003. La protagoniza la figura del bandolero dominicano Papá Liborio de principios del siglo XX. “Los milagros, curas y predicciones mágicas que se le han atribuido se convirtieron en la esencia de las creencias y las prácticas de la Iglesia Popular Liborista, una secta cristiana con fuertes inclinaciones apocalípticas”³⁹, informa Kevin Power. Esta exaltación del forajido al rango de héroe e inclusive de santo por las masas populares no es fenómeno antropológico exclusivo de la cuenca del Caribe y responde al hecho de que con la concesión de tales investiduras los pueblos celebran a quien tiene la audacia y el coraje suficientes para desafiar el imperio de la ley y a sus más odiados agentes en un estado o en una situación que es realmente injusta. El bandido será un rebelde y no un revolucionario, como argumenta Eric Hobsbawn⁴⁰, pero no por eso deja de ser menos estimado por un pueblo al que ninguna revolución ha liberado. O al que la revolución, cuando ha ocurrido, ha decepcionado o defraudado seriamente. Omar-Pascual Castillo, en un ensayo dedicado a Bedia, trae a cuento el caso de Quintín Banderas, un combatiente negro cubano que tras la derrota en 1898 de los ejércitos españoles y la consiguiente ocupación americana de la isla, se alzó de nuevo en armas, inconforme con la capitulación del ejército mambí del que había formado parte⁴¹. “Él encabezó la Guerrita de Agosto, por la cual fue muerto brutalmente a machetazos por la Guardia Rural, pero esto no impidió que su espíritu fuera incluido en el panteón de los muertos ilustres, los grandes e inolvidables (muertos) de los cultos sincréticos”⁴².

³⁹ Power, p. 55.

⁴⁰ Ver Eric Hobsbawn, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas sociales en los siglos xix y xx*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 3.

⁴¹ Castillo, “Estremecimientos: confesiones...”, p. 55.

⁴² *Ibid.*, p. 56.

Concluyo formulando la hipótesis de que la obra Jose Bedia, justamente por su carácter de *summa* teológica y visual de las culturas afro e indoamericanas, puede contribuir significativamente a la irrupción y el despliegue de una comunidad cultural por primera vez continental de los pueblos y naciones subalternas de las Américas, aunque solo cuente con los recursos que ofrece el arte, que parecen escasos cuando se les compara con los impresionantes poderes formativos y persuasivos del sistema escolar y de los media. Bedia, no lo olvidemos, no es un predicador ni un misionero y ni siquiera un activista político en sentido estricto, sino un artista cuyo trabajo está pensado y realizado para la escena artística internacional. Escena cuya matriz y cuyo canon es un individualismo *tout court* – supuesto tanto en el artista como en el espectador – que han demostrado y siguen demostrando una notable capacidad para asimilar, reinterpretar e incorporar obras y proyectos que, en principio, tenían o tienen un carácter colectivo por religioso, social o político. El multiculturalismo, del que hablamos a propósito de la exposición *Les magiciens de la terre*, ha permitido la inclusión en la actual escena artística internacional de obras provenientes de culturas excluidas o simplemente distintas de la cultura occidental, pero sólo en la medida en la que esas culturas son reinterpretadas o reelaboradas en clave individual. Podría decirse – parafraseando el célebre aforismo de Marshall McLuhan, “el medio es el mensaje” – que en la escena artística internacional el individualismo es hoy el verdadero mensaje.

Pero aún contando con la capacidad de la escena artística de neutralizar e incluso anular la promesa de una nueva comunidad cultural e inclusive de una nueva religión⁴³, queda en pie sin embargo la posibilidad de que el poderío de las imágenes ofrecidas por los cuadros y las instalaciones de Bedia sea tal que rompa el conjuro individualista permitiendo que dichas

⁴³ Si la historia de los Bantú y los Yoruba puede equipararse con las debidas salvedades a la historia del judaísmo– cuyos reinos fueron destruidos una y otra vez y su pueblo deportado y/o esclavizado otras tantas veces por potencias extranjeras – la obra de Bedia puede leerse como correspondiente al momento paulista de dicha historia. Cuando, bajo la orientación de Pablo de Tarso, el cristianismo rompe con la espera indefinida del Mesías, dando por hecho que Jesús de Nazareth es el redentor tantas veces prometido, aunque su desempeño profético en vida no haya redundado en la esperada liberación del pueblo judío del yugo romano sino en una profunda reforma teológica y moral que permitirá la unión de los judíos con los gentiles y que en vez de realizar dicha liberación dará lugar a la forja traumática de una religión que habría de convertirse en la religión oficial del Imperio romano. Y por ende a una situación histórica en la que la independencia de Israel se aplaza sine die mientras el cristianismo, la más notable e influyente escisión de la fe judaica, coloniza culturalmente al Imperio que impide dicha independencia. La obra de Bedia rompe de hecho los límites fijados por la regla Palo Monte Mayombé cuando establece una relación simpática de comunicación e intercambio con el resto de las confesiones afroamericanas y con parte significativa de las amerindias, abriendo así las puertas a una nueva religión universalista. Que, otra vez como en el caso del cristianismo, no sería estrictamente una creación *ex novo* porque, en caso de realizarse, supondría la superación/conservación de rasgos cruciales de su origen palero.

imágenes sean adoptadas como símbolos, emblemas o incluso como señas de identidad por los colectivos de activistas y los movimientos sociales que, por fuera de las tradiciones y las experiencias históricas afrocubanas, luchan sin tregua contra el racismo. O buscan reescribir la historia de un continente como el americano que, de un extremo a otro, sigue excluyendo o menospreciando tanto a los pueblos originarios como a los fecundos e imprescindibles aportes afroamericanos. O que arteramente los reducen a meros tópicos turísticos cuya explotación es una estimable fuente de beneficios.

Y yendo todavía más lejos por el camino de las expectativas, no cabe descartar que hagan suya la obra de Bedia los ecologistas radicales y los nuevos movimientos indígenas de América Latina que coinciden en la sacralización de lo que para los primeros es Gaia y para los segundos la Pacha Mama. Y que por compartir esta actitud podrían descubrir en la reivindicación de la metamorfosis realizada por el artista cubano un corolario de dicha sacralización y específicamente de la sacralización de los animales a quienes, estos hijos no del Dios Padre omnipotente sino de una Madre Tierra secularmente agraviada, consideran sus hermanos, sus semejantes. Aquellos en que cuya piel se ponen cuando defienden sus derechos o se oponen al maltrato al que cotidianamente son sometidos⁴⁴.

⁴⁴ Un ejemplo sobresaliente de la congruencia entre las exigencias del ecologismo radical y el pensamiento teológico-político de los nuevos movimientos indoamericanos lo ofrece la aprobación por el parlamento de Bolivia, el 8 de noviembre de 2010, de un ley que reconoce los derechos de la “Madre Tierra” y establece “las obligaciones y los deberes del Estado y la sociedad para garantizar sus derechos”. Para dicha ley, la “Madre Tierra es sagrada” desde “las cosmovisiones de las naciones y pueblos originarios” y adopta el carácter de “sujeto colectivo de interés público”, por lo que atribuye al gobierno boliviano, entre otras facultades, el derecho a “demandar el reconocimiento de la deuda ambiental” y a exigir que la sociedad garantice “las condiciones necesarias para que los diversos sistemas de vida de la Madre Tierra puedan absorber daños, adaptarse a las perturbaciones, y regenerarse”, advirtiendo que dichos sistemas “tienen límites en su capacidad de regenerarse”.

