

CANTOS DE GRIOT

Imágenes y espiritualidad afrocubanas
en la Colección Luciano Méndez Sánchez

CANTOS DE GRIOT

Imágenes y espiritualidad afrocubanas en la Colección Luciano Méndez Sánchez

Comisariada por Suset Sánchez Sánchez

*De África sube la voz del griot. Poco a poco se libera; al fin la escuchamos.
Ahora distinguimos su parte en nuestra voz. Escuchamos la implicación de sus orígenes, el
peregrinaje de los antepasados, la separación de elementos.
Y después, ese ruido de mar que bate en las palabras. La cadencia irremediable del barco.
Y esa risa, sobre el propio olor del barco. Esa risa que no pudieron ahogar.*

Édouard Glissant, *El discurso antillano*.

Los barcos de la trata esclavista que triangularon el espacio Atlántico para urdir la empresa expansionista mediante la que España ejerció el dominio y la violencia colonial sobre África y América Latina, trasladaron millones de cuerpos negros de un continente a otro. La brutalidad del desarraigo que impuso el colonialismo sobre millones de vidas trasplantadas, que constituyen la denominada *diáspora africana*, conllevó la invención de estrategias de enmascaramiento y supervivencia a través de prácticas transculturales y sincréticas en las que se expresó la voz subalterna y la resistencia etno-racial de africanos, africanas y afrodescendientes frente a la hegemonía y el poder blancos.

Las imágenes que esta exposición destaca de la Colección Luciano Méndez Sánchez mediante las obras de 9 artistas masculinos: José Bedia, Moisés Finalé, Santiago Rodríguez Olazabal, Eduardo Roca (Choco), Manuel Mendive, Carlos Quintana, Roberto Chile, Ricardo Elías y Roberto Diago, exploran esa presencia insoslayable de la africanidad en la construcción de los relatos de la nación cubana, que se encuentra en la espiritualidad y la cultura popular, en la complejidad de las religiones afrocubanas y en

la denuncia del racismo que estos artistas expresan, recuperando del pasado los cantos de los griots africanos que la colonialidad no pudo acallar¹.

Las voces de los griots, de los cuentacuentos y cantores africanos, dejaron su eco en la memoria viva de las personas esclavizadas cuyo trabajo abonó con sangre la tierra de las plantaciones de caña de azúcar. El espacio de la plantación y el ingenio azucarero son epítomes del sistema de explotación y violencia del régimen esclavista colonial en ese continente que el historiador George Reid Andrews nombra Afro-Latinoamérica, para destacar la presencia y el aporte cultural de matriz africana en las construcciones identitarias nacionales tras los procesos de independencia del poder colonial; y pese a las políticas de blanqueamiento y occidentalización de las élites criollas económicas y políticas que han ostentado desde el siglo XIX la hegemonía en los discursos y narrativas de la nación².



Ricardo Elías. *Sin título*, de la serie *Oro seco*, 2005

¹ Aunque estos repertorios de lucha afrodescendiente son cultivados por un importante número de relevantes autores en el arte contemporáneo y de vanguardia cubanos desde las primeras décadas del siglo XX, teniendo su figura más reconocida en Wifredo Lam, resulta imprescindible apuntar la presencia definitiva de voces femeninas como las de Ana Mendieta, María Magdalena Campos-Pons, Marta María Pérez Bravo, Belkis Ayón o Lidia Aguilera, entre otras.

² George Reid Andrews, *Afro-Latinoamérica 1800-2000*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.



Santiago Rodríguez Olazábal. *Qué me miras*, 2009

A esos contextos fundacionales de las economías coloniales basadas en el monocultivo de la plantación azucarera, y su tránsito en la modernidad durante la primera mitad del siglo XX con los procesos de industrialización hacia los centrales azucareros, vinculados a la expansión del ferrocarril, dedica Ricardo G. Elías (Sancti Spíritus, 1969) la serie fotográfica *Oro seco* (2005). El paisaje industrial en ruinas de esa imponente arquitectura de hierro invadida por las hierbas y la vegetación del trópico indómito, alude a través de estas imágenes a las consecuencias del saqueo y la sobreexplotación intensiva de la tierra para una isla de escasos recursos naturales como Cuba, que con las sucesivas crisis económicas y colapsos del mercado internacional del azúcar de caña —sustituida por el dulzor de la remolacha— perdió su principal producto de exportación, motor de la empresa colonial hasta el siglo XIX, de la economía neocolonial durante la primera mitad del siglo XX, y quimera en la planificación económica del socialismo tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

“Tiempo muerto” se llamaba a los períodos de desempleo entre las temporadas de zafra en que se recolectaba la caña de azúcar y los trabajadores temporeros laboraban en su corte y cosecha. Tras la abolición de la esclavitud en Cuba en 1886, la gran masa de



Ricardo Elías. *Sin título*, de la serie *Oro seco*, 2005



Roberto Diago. *Máquina de volar*, 2013



Roberto Diago. *Déjame amarte*, 2012

fuerza de trabajo esclava importada entre los siglos XVI-XIX continuó explotada, trocada en mano de obra barata para continuar desempeñando los trabajos más duros en régimen de semi-servidumbre. Eran los cuerpos de los temporeros negros los que inundaban las guardarrayas de los cañaverales durante la zafra. Nieto de uno de los artistas más emblemáticos de la vanguardia pictórica insular, criado en una familia de preeminentes intelectuales afrocubanos, desde los años noventa, Juan Roberto Diago Durruthy (La Habana, 1971) ha dedicado su trabajo instalativo y en pintura a reivindicar la agencia política afrodescendiente. La obra de Diago es un grito que emerge de las profundidades de una consciencia negra contra el racismo, la marginalización y criminalización de la población afrodescendiente en la Cuba post-revolucionaria y post-soviética.



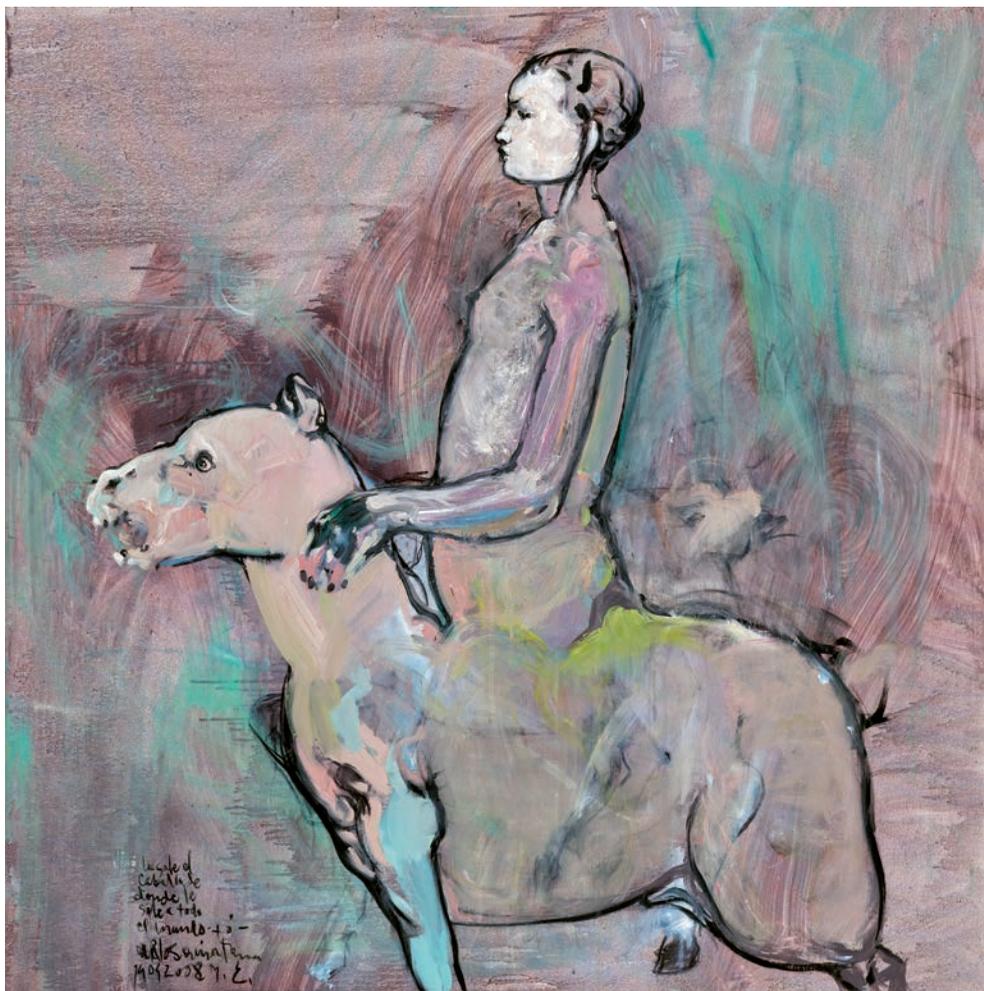
José Bedia. *Tiempo é guerra*, 2005

Sus imágenes centran la atención en el racismo estructural y la colonialidad que corroen el imaginario colectivo y las prácticas institucionales en la sociedad cubana actual; así como en las desigualdades sistémicas que no ha logrado erradicar el discurso oficial del gobierno en sus más de sesenta años de prédica comunista. *Déjame amarte* (2012) revela el deseo de la mirada blanca sobre esos cuerpos negros atravesados por la erótica y el exotismo de las políticas de alteridad que se fraguaron en las dislocaciones que introdujo el sistema mundo moderno/colonial de género. Mientras que *Máquina de volar* (2013) traduce esos sueños y aspiraciones de movilidad social que han resistido bajo el signo irreverente de una afroconciencia; bajo la forma de utopía libertaria y cimarrona en los esclavos que escapaban de las plantaciones y se echaban al monte en busca de un hogar propio donde cada árbol recordaba a la madre África; o en el negro y la negra que hoy reivindican su lugar de enunciación y función social en una Cuba en transición, donde están despertando con mayor virulencia las manifestaciones del racismo en una emergente mentalidad neoliberal anclada en prejuicios de clase y raza, ante lo que se impone con mayor urgencia que nunca luchar por los derechos de ciudadanía de los/las afrodescendientes. Algo que distingue el trabajo de Diago es el uso simbólico de los materiales, empleando muchas veces lienzos y yutes extraídos de sacos de azúcar que contienen una carga semiótica en la que cada costura hecha a mano y los zurcidos de la tela, abultados como queloides (cicatrices), evitan que la amnesia se apodere de los cuerpos negros, esclavizados bajo la violencia del látigo en lo que ha sido el mayor genocidio de la historia moderna (*Sin título*, 2016).

Es el retrato colectivo de esa población autoproclamada en permanente resistencia el que emerge en el políptico fotográfico *Somos* (2017) del cineasta documental Roberto

Chile (La Habana, 1954). Bajo esa locución nominativa plural el fotógrafo registra una declaración ontológica, recomponiendo los fragmentos de un complejo cultural etno-racial en el que tradición, prácticas religiosas y cultura popular trazan la cartografía del trauma y la memoria de la diáspora africana en la mayor de las islas de las Antillas. Captadas muchas de esas instantáneas en el municipio de Guanabacoa, zona popular de La Habana con gran presencia de prácticas religiosas de origen africano —allí se asentaron los descendientes de personas esclavizadas de origen bantú, carabalí y yoruba—, este retablo compone un relato intergeneracional en el que los ritos y ceremonias de la Regla Oshalfá o Santería se mezclan con la vida cotidiana en las calles, testigos de una fe y conocimientos cultivados y preservados en el seno familiar.

Precisamente, a uno de los orishas o deidades masculinas del panteón yoruba está dedicada la colografía de Eduardo Roca (Choco) (Santiago de Cuba, 1949) titulada *Homenaje a Changó* (2011), el guerrero, señor del trueno y el rayo, dueño de los tambores; representado aquí con el color rojo que le caracteriza. Mientras que la fuerza expresionista y enigmática de la pintura de Carlos Quintana (La Habana, 1966) en el lienzo *Le sale el caballo de donde le sale a todo el mundo* (2008), alude a ese momento de intensidad anímico-corporal que experimenta el creyente en el acto de posesión, cuando en el fervor del toque de los tambores su cuerpo se transmuta en médium, en el “caballo” que monta el orisha o el espíritu del muerto para comunicarse con los humanos. Tanto en el caso de Quintana como de Moisés Finalé (La Habana, 1957), encontraremos motivos y referencias a creencias y complejos religiosos y culturales de diversa procedencia, donde el budismo, el politeísmo del antiguo Egipto o las prácticas espiritistas se hibridan con elementos de las liturgias propios de la Regla Oshalfá, en un juego de



Carlos Quintana. *Le sale el caballo de donde le sale a todo el mundo*, 2008

palimpsestos posmodernos y nomadismos simbólicos infinitos. *Ella vive en otro mundo* (2013) y *Ella perdió su cabeza* (2006) recrean ideas relacionadas con la transmigración de las almas, con las reencarnaciones; con ese tránsito liminal permanente y natural entre la vida y la muerte. Estas imágenes revelan los misterios de esa comunicación a través de la cual los antepasados y los espíritus de los muertos velan por los vivos y les protegen, sugieren la potencia transformadora del conocimiento aprehendido cuando el espíritu se posesiona del médium y cuando el orisha se monta en el cuerpo de su caballo. Pero también aluden a la ética del creyente y a la importancia de mantener la disciplina, los



Moisés Finalé. *Ella vive en otro mundo*, 2013

preceptos y sacramentos del rito; porque “hacerse santo”, es decir, iniciarse como religioso en la Santería, implica que la deidad protectora, el ángel de la guarda, se asiente en la cabeza del iniciado, que a partir de ese momento tendrá por siempre su orisha tutelar consigo, con la subsiguiente responsabilidad y compromiso que ello constituye.

Muchos de estos artistas no solo toman la riqueza inabarcable de la Regla Osha-Ifá como fuente de su trabajo visual, sino que además son practicantes iniciados. Tal es el caso de Santiago Rodríguez Olazábal (La Habana, 1955), sacerdote de Ifá para quien el trabajo artístico encarna una forma de expresión en estrecho vínculo con sus creencias. “Yo soy sobre todo un dibujante (...). El color en mí es intuitivo. El color está en mi obra para significar algo que yo quiero resaltar de la idea sobre el formato. Quizás por eso es que a veces el color en las obras es puntual, pasa lo mismo cuando incorporo determinado objeto tridimensional o bidimensional. (...) siento que el dibujo tiene que ver más con el espíritu y el color con las emociones.”³ De hecho, la reducida paleta cromática del artista tiene un significado específico en su vocabulario estético: “El blanco, simboliza el color de los huesos; el negro, (...) el color del mundo subterráneo; y el rojo es el color de la sangre,

³ Juanamaría Cordones-Cook y Elvira Aballí Morell, “Santiago Rodríguez Olazábal: Mis obras son sangre en mis venas”, en *Afro-Hispanic Review*, V. 36, Nº. 2, 2017, p. 168.



Manuel Mendive. *Sin título*, de la serie *Fragmento de un paisaje*, 2017

que es una esencia primordial⁴. En *Qué me miras* (2009) un hombre negro sentado de espaldas gira su cabeza hacia el espectador interpelándolo, celoso de los secretos que podríamos revelar al observar ese punto focal en la composición en el que la única nota de color rojo dada por la tela que envuelve un pequeño espejo, quizás un resguardo, logra atrapar toda nuestra atención.

La obra de Manuel Mendive vindica sobre todo el carácter animista de la Santería, la comunión con la naturaleza y la espiritualidad que emerge de ésta a través de sus fuerzas, energías y saberes ancestrales. El ser humano hace parte de esa cosmovisión, pero sin tratar de dominarla ni de situarse en su centro, sino conviviendo con el resto de seres vivos, plantas y animales, y con todos los elementos, aprendiendo de ellos, aunque sin

⁴ *Ibíd.*



Manuel Mendive. *Sin título*, de la serie *Energía para el amor y la bondad*, 2015



José Bedia. *Mbua Ndoki, perro brujo*, 2004. Colección DA2

pretender poseerlos. Con un lenguaje reconocible desde los tempranos años setenta en la pintura y la escultura, que le ha hecho merecedor de un amplio reconocimiento internacional, Menvive vive como pinta, imbuido en el monte, en una montaña que traspasa los muros para fijarse en los verdes y azules de sus lienzos. A medio camino entre lo onírico y la poesía, el artista recompone en sus obras los *patakines* o mitos fundacionales de la Regla Osha-Ifá. Como en esos relatos que diagraman la vida del iniciado, a partir de la regulación diaria del culto que se inscribe en los sacramentos, cielo y tierra, mar y río, el mundo animal y el vegetal, el de los vivos y los muertos, el de lo femenino y lo masculino y sus permutaciones de género, configuran una iconografía en la que la historia deviene en un tiempo mítico, cíclico, mágico, regido por lógicas al margen de la razón occidental.

Esta exposición abre o cierra su recorrido, según se prefiera, con la obra singular de José Bedia (*La Habana*, 1959), una de las voces del denominado Nuevo Arte Cubano con mayor trayectoria internacional desde que participara en la paradigmática —a la par que polémica— exposición *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, París, 1989). Considerado por el historiador Robert Farris Thompson como el mejor heredero de Wifredo Lam, llegando incluso a superarle en conocimientos sobre las culturas de origen africano por su voluntad investigativa, su trabajo de campo y experiencia vital. Bedia se



Roberto Chile. *Somos*, 2017

inició en Cuba en la Regla de Palo Monte, de origen bantú; pero también ha pasado largas temporadas con los Lakota en Dakota del Sur y conviviendo con diferentes grupos étnicos en distantes puntos de la geografía africana y americana (Perú, Chile, México, Haití, Zambia, Botsuana, Kenia, Tanzania, etc.), aprendiendo de sus cosmogonías. A los lienzos *Haría falta otro diluvio* (2014) y *Tiempo é guerra* (2004), hemos querido sumar una instalación señera perteneciente a la Colección del DA2, *Mbua Ndoki, perro brujo* (2004), donde el artista despliega con elocuencia su capacidad para el dibujo y la elaboración de sintéticas aproximaciones formales e ideológicas a los complejos mitológicos y sociales del Palo Monte. Corona la imponente figura de ese animal cuya silueta se torna monte una *nganga*, caldero o cazuela que es el centro de poder, así como la representación de un microcosmo para los paleros, ante la cual se realizan todos los ritos. La cabeza de un perro negro es un elemento preponderante en la *nganga*, y también se suele llamar “perro-*nganga*” al practicante que presta su cabeza para que el muerto hable. Las flechas son motivos habituales en las firmas o trazos rituales, un elaborado sistema gráfico-simbólico empleado en las ceremonias.

Independientemente de nuestro conocimiento de esas prácticas religiosas, la fuerza de algunas de estas imágenes, y el lirismo de otras, nos convocan a una mirada que necesariamente debe despojarse de prejuicios, del racismo y de la colonialidad. Solo entonces podremos admirar y aprender a convivir con las plurales expresiones de la espiritualidad de la diáspora africana, que ha encontrado en sus propios dioses trasplantados, la memoria orgullosa de tantos cuerpos negros esclavizados narrada en las imágenes de estos artistas, los contadores de historias del presente, herederos de los griots africanos.



HORARIO GENERAL DE EXPOSICIONES

ENTRADA GRATUITA

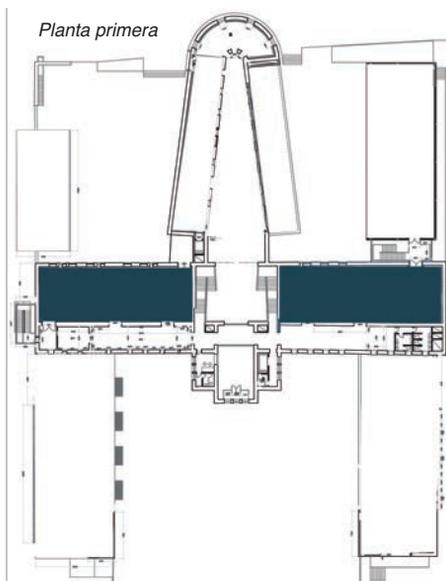
Martes a viernes:
mañanas de 12:00 a 14:00 h
y tardes de 17:00 a 20:00 h

Sábados, domingos y festivos:
mañanas de 11:00 a 15:00 h
y tardes de 17:00 a 21:00 h

Lunes: cerrado (excepto festivos)



Manuel Mendive, *Madre agua*, 2000



COLECCIÓN
LUCIANO MÉNDEZ SÁNCHEZ
ARTE CUBANO CONTEMPORÁNEO