



## Religiosidad popular: metáforas y apropiaciones desde las artes visuales en el nordeste de Cuba

Yuricel Moreno-Zaldívar<sup>1</sup>

Recibido: 12 de febrero de 2021 / Aceptado: 22 de julio de 2021

**Resumen.** La religiosidad popular en Cuba ha tributado a la búsqueda de una identidad icónica. El presente artículo se plantea el propósito de mostrar su importancia en las artes visuales holguíneas, a partir de las obras de José G. Rodríguez Maslótikhass y Rubén Hechavarría Salvia. Con diversos grados de implicación, estos desarrollan poéticas ancladas en elementos simbólicos y rituales de la religiosidad popular presentes en la identidad local de los que son portadores. Se plantean los sustratos socioculturales que favorecieron dichos acercamientos, en especial, a partir de la década de los noventa del s. XX. En el ejercicio interpretativo, la imagen artística se redimensiona como objeto depositario y generador de cultura, lo cual se vio favorecido por el empleo de la Iconología como método de análisis. El calado profundo de las aproximaciones estudiadas marcó pautas dentro de la producción artística en Holguín. Demostró la importancia de esta vertiente para la visualidad local que conecta con una línea de reflexión arraigada en el arte cubano. Esta se manifiesta como objeto de estudio poliédrico que invita a nuevas interpretaciones desde otros campos del conocimiento, en tanto suceso artístico estrechamente vinculado a la identidad cultural.

**Palabras clave:** Religiosidad popular; Iconología; Holguín; José G. Rodríguez Maslótikhass; Rubén Hechavarría Salvia.

### [en] Popular religiosity: metaphors and appropriations from the visual arts in the northeast of Cuba

**Abstract.** Popular religiosity in Cuba has contributed to the search for an iconic identity. This article sets out the purpose of showing its importance in Holguín visual arts, based on the works of José G. Rodríguez Maslótikhass and Rubén Hechavarría Salvia. With varying degrees of involvement, they develop poetics anchored in symbolic and ritual elements of popular religiosity present in the local identity of those who are bearers. The sociocultural substrates that favored these approaches are raised, especially from the nineties of the s. XX. In the interpretive exercise, the artistic image is resized as a depository object and generator of culture, which was favored by the use of Iconology as a method of analysis. The deep depth of the approaches studied set guidelines within the artistic production in Holguín. He demonstrated the importance of this aspect for the local visuality that connects with a line of reflection rooted in Cuban art. This is manifested as an object of polyhedral study that invites new interpretations from other fields of knowledge, as an artistic event closely linked to cultural identity.

**Keywords:** Popular religiosity; Iconology; Holguín; José G. Rodríguez Malótikhass; Rubén Hechavarría Salvia.

<sup>1</sup> Centro Provincial de Artes Plásticas. Dirección Provincial de Cultura Holguín (Cuba)  
E-mail: yuricelm@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7026-4963>

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Los márgenes de la religiosidad popular en Cuba. Variantes en el contexto holguinero. 3. La religiosidad popular en la reflexión artística desde una experiencia local. 3.1. Ritualidad Palo Monte y memoria cultural. 3.2. Universo simbólico y ética espiritista. 4. Valoraciones finales. Referencias.

**Cómo citar:** Moreno-Zaldívar, Y. (2022) Religiosidad popular: metáforas y apropiaciones desde las artes visuales en el nordeste de Cuba. *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), 351-367.

## 1. Introducción

Lo religioso es una prolífica zona de la cual se nutre el imaginario colectivo y se legitima el patrimonio cultural, toda vez que la integran “sistemas de creencias, de expresiones, de ética y de organización” (Houtar, 2003, p. 36) productores constantes de sentido, condicionantes de las interpretaciones e interacciones del hombre con su universo circundante. Al ser ente “sufragador” de contenidos, ha suscitado disímiles repertorios artísticos desde los pueblos prehistóricos, las mitologías greco-romanas, la amplia iconografía aportada por la tradición judeo-cristiana como discurso preponderante de Occidente, las máscaras y estatuillas africanas que sacudieron el arte moderno, los performances de Herman Nisch. Aun cuando la finalidad de las representaciones no haya sido expresamente artística, en todos los casos dejan ver cosmovisiones, valores e imágenes con una amplia carga simbólica.

La expresión en el ámbito popular cubano entraña la supervivencia de la cultura intangible portada por los diversos componentes del etnos nación contemporáneo en el que ha devenido la isla, a decir de Jesús Guanache (2008).<sup>2</sup> De este modo, discurrir sobre la religiosidad ha sido significativo en la búsqueda de una identidad icónica, como signo de cubanía. Desde esta noción, se hace referencia a la conformación de una visualidad atemperada a los rasgos culturales propios de la nación, es decir, las imágenes visuales (gráficas, pictóricas, escultóricas, etc.) que expresan o sintetizan el *ethos* de la cultura insular.

En especial, las expresiones religiosas afrocubanas que matizan el panorama de la cultura popular tradicional, atrajeron la mirada artística y académica sobre objetos significativos y prácticas como objetos de arte, más allá de su funcionalidad, experimentando un desplazamiento del valor artístico al cultural (Menéndez, 2002). Así se palpa en autores de las primeras vanguardias hasta la actualidad, con vuelo paradigmático en las obras de Wilfredo Lam y José Bedia. Si bien estas firmas resultan trascendentales a nivel internacional, otros artistas contribuyeron a sedimentar esa búsqueda: René Portocarrero, Roberto Diago, Martínez Pedro, Rafael Blanco en las primeras vanguardias; promociones de décadas siguientes dieron nombres como Manuel Mendive, Zaida del Río, Eduardo Roca, Rubén Torres Llorca, Belkis Ayón, entre otros. La mirada de vocación socio-antropológica que signó las prácticas artísticas de los años ochenta enriqueció el camino recorrido; multiplicó formas y significados al tiempo que legitimó la condición del artista como portador cultural activo (Espinosa, 2003). Esta actitud permitió entablar diálogos con aspectos como la política, lo racial o el género.

<sup>2</sup> Este autor afirma que la particularidad del pueblo cubano se deriva de “los procesos neoetnogenéticos de América Latina y el Caribe a partir de las luchas por la liberación anticolonial en el continente durante el siglo XIX” (Guanache, 2008, p. 65).

Al cierre del s. XX se asiste “a un complejo proceso de transformación de lo religioso en la sociedad, en tanto expresión de las relaciones de crisis y utopía que genera el mundo globalizado” (Torres Gómez de Cádiz, 2008, p. 11). Ello se confirma en una creciente motivación por lo religioso a escala mundial.<sup>3</sup> En Cuba este reavivamiento posee causas multifactoriales. Responde a la permanencia de la religión como componente de la cultura cubana, conecta con el contexto internacional y coincide con una coyuntura propia de extrema complejidad (Ramírez, 2005), tras la caída del Campo Socialista. Fue favorable el debate previo al IV Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC) (1991). Las estrategias aprobadas en este abogaron por la lucha contra la discriminación de los creyentes religiosos y por un mayor espacio para la actividad no gubernamental, desde las iglesias hasta las asociaciones (Rodríguez, 2007, pp. 70-72).

Los estudios sobre el tema lograron una apertura que permitió el acercamiento diverso y desprejuiciado hacia la religión, tanto como un redimensionamiento de sus prácticas (Ramírez, 2005; Torres Gómez de Cádiz, 2008, 2014). Ello encontró vigor en la producción artística visual, la cual muestra una voluntad ecuménica al dialogar lo mismo con elementos religiosos afrocubanos que judeocristianos, como no se había apreciado en momentos anteriores de su desarrollo (Mateo, 2013; Mejías, 2018). Anclarse en dichos sustratos de la identidad nacional resultó pilar en las nuevas estrategias discursivas hacia un contexto que reconfiguró todos los órdenes de la vida social. Tal actitud pondera la consideración de las imágenes como fuente de conocimiento cultural.

El presente artículo se vale del método iconológico. Al asumir esta herramienta incidieron consideraciones de Van Straten (1994), Val (2010) y Mitchell (2016), quienes esclarecen y complementan los alcances de la iconología clásica asentados por Panofsky (1987, 1998). En especial, Mitchell los amplía al adentrarse en una interpretación más abarcadora de las imágenes, resultado de prácticas sociales y culturales. De esta manera, se persigue el objetivo de mostrar la importancia de las aproximaciones a la religiosidad popular en las artes visuales holguineras a partir de las obras de José G. Rodríguez Maslótikhass y Rubén Hechavarría Salvia. De ahí que fuera necesario exponer las generalidades de las prácticas religiosas populares en la isla hasta ubicar su lugar en la praxis artística en Holguín, con experiencias que se insertan en una vertiente prolífica del arte cubano. El conjunto que se trae a colación se identificó gracias al registro de la producción artística local, la revisión bibliográfica sobre temas de arte cubano, religiosidad e identidad cultural en la región y la realización de entrevistas semiestructuras durante el proceso investigativo del cual se desprende este trabajo.

## **2. Los márgenes de la religiosidad popular en Cuba. Variantes en el contexto holguinero**

Para valorar la apropiación y reflexión artística sobre aspectos simbólicos de la religiosidad resulta imprescindible situar las generalidades de este fenómeno en la isla. Si bien la presencia de la Iglesia Católica fue extensiva en todo el país desde la

---

<sup>3</sup> Entre las tendencias que adquirieron fuerza están la reconversión a formas no tradicionales como las denominaciones evangélicas; corrientes orientalistas, religiones asociadas a la cultura africana y el *New Age* en tanto modalidad de multirreligiosidad. Ver Ramírez (2005).

etapa colonial, los textos de Ramírez (2003) presentan un cuadro religioso complejo, resultado de los procesos de formación de la identidad nacional, matizado por la transculturación y el mestizaje sin el predominio de ninguna expresión religiosa sobre otra. Refieren que la religiosidad más extendida en el contexto cubano está marcada por “cierta espontaneidad, asistematicidad y autonomía de sistemas religiosos organizados; ha asimilado elementos de diferentes expresiones religiosas, en particular, las de orígenes africanos, el espiritismo y el catolicismo” (Ramírez, 2003a, p. 115) sin embargo, estos elementos adquieren una nueva dimensión al separarse del sistema original.

En la religiosidad popular, ocupan un lugar importante la devoción a figuras milagrosas, el sentido utilitario, el contenido mítico y la transmisión de una herencia cultural de sentido religioso por línea familiar y barrial que fijan los rasgos generales de esta religiosidad (Ramírez, 2003a, p. 116). El peso de la tradición favorece el traspaso de saberes y la permanencia de dichas prácticas aún en circunstancias adversas. Otras expresiones religiosas popularizadas en el país son las formas sincréticas del espiritismo y las de antecedente africano, como la Santería, el Palo Monte y Abakuá. Un aspecto significativo entre ellas es la no exclusividad de culto. Al respecto Menéndez explica que entre las religiones de origen africano en Cuba:

se produjeron diferenciaciones funcionales que condujeron al establecimiento de una escala vertical de compromisos rituales, por lo demás irreversible, y que deberá producirse en el siguiente orden: «ingreso en los abakuá», «rayamiento en palo», desarrollo de las capacidades mediúnicas y, por último, podrá «coronarse en ocha». (2002, p. 225)

Tal orden debe entenderse como un proceso de desarrollo físico/espiritual que no se comporta de manera idéntica para todas las personas. Este rasgo influye en la permeabilidad entre dichos sistemas, así como en la asimilación de sus componentes como parte de la religiosidad popular. Si se repara en el contenido mítico, habría que recurrir a la procedencia africana de la mayoría de los mitos. Estos son un factor aglutinante de núcleos heterogéneos del pueblo cubano en diversos momentos de su historia, cuya mutabilidad “es uno de los rasgos más estimables de la mitología afrocubana, probablemente el más singular y el que sin dudas muestra cabalmente la imaginación popular” (Barnet, 2003, p. 88).

En el contexto holguinero la religiosidad popular muestra variantes con el predominio de creencias heterodoxas<sup>4</sup> de origen ibérico y el campo religioso es diverso, matizado por una fuerte presencia del catolicismo, diversas denominaciones protestantes; el espiritismo de cordón, cruzado; la santería, el palo monte y el vodú (vudú). Ello está relacionado con la evolución etnocultural de Holguín,<sup>5</sup> favorecida

<sup>4</sup> Sistema de creencias, en el caso cubano heterodoxas respecto al catolicismo, por tanto, de origen europeo en lo fundamental, que existían de forma parasitaria en el cristianismo católico, condenadas por la Iglesia por supersticiosas y heréticas. Constituyen disimulados paganismos, supervivencias de judaísmos e islamismos y reminiscencias de viejas herejías medievales. Ocupan un lugar destacado en la conciencia social religiosa del cubano y están presentes en todos los cultos populares (Córdoba y Barzaga, 2000, p. 173).

<sup>5</sup> La provincia de Holguín surge con la división político-administrativa de 1976 y se ubica al nordeste del país. Cohesionó, bajo intereses económico-sociales de desarrollo, a subregiones históricas de génesis diferentes. Sus orígenes se remontan a la colonización tardía de las tierras del norte del Cabildo bayamés. El Hato de Holguín fue parte de la mercedación inicial hecha por el Adelantado Diego Velázquez en el s. XVI, sin embargo, no es hasta el s. XVIII en que se logra un lento asentamiento que conduce a la creación del poblado en 1720. Se le atribuye el título de ciudad en 1752 y pasa a ser el centro de una extensa jurisdicción. Para comprender la evolución histórico-cultural del territorio es de referencia la obra de Vega (2002).

por sucesivos asentamientos hispánicos y norteamericanos con escasa presencia africana, a diferencia de otras regiones del oriente del país. La población es predominantemente blanca, con bajos niveles de mestizaje. Dichas características ceden terreno a hibridaciones con componentes afrocubanos y caribeños en una dirección occidente-oriente. Esta es razón por la cual la religiosidad popular, en tanto rasgo configurador de la conciencia religiosa de la sociedad holguinera, no es aceptada por sectores de miradas estrechas en el concepto de lo cultural, en opinión de Enamorado (2013).

No obstante, además de las creencias heterodoxas como maleficios, ensalmos y conjuros (Córdova, 2017), entre las prácticas populares más extendidas se encuentran el espiritismo de cordón, en primer lugar, seguido por la santería y el palo monte. La introducción de estos sistemas en la región data de los años cuarenta a los cincuenta del s. XX. Han ganado en representatividad a partir de la movilidad y reestratificación social vivida en los noventa (Graña y González, 2006) que se trasladó al nuevo milenio, por lo que su incidencia en la vida cotidiana es considerable. De ahí el interés ganado para su recreación desde las prácticas artísticas por autores de diversas promociones. Estos han incorporado elementos de la religiosidad popular desde una amplitud de motivaciones y procederes técnico-artísticos, diversificando el panorama visual.

### **3. La religiosidad popular en la reflexión artística desde una experiencia local**

Entre las márgenes de esta religiosidad popular transitan numerosas propuestas de los artistas holguineros. El examen a una parte significativa de la historia del arte local arrojó que no ha sido esta una temática privilegiada. De manera ocasional puede advertirse en obras como *Cachita* (1972) y *Terrible y misterioso viaje de Ochún al amor* (1988), de Cosme Proenza, alusivas a la Virgen de la Caridad del Cobre y a la deidad afrocubana Ochún; *Forma I* (1989), escultura de Lauro Hechavarría donde se indican ciertas influencias de Lam en lo referido al cromado de la madera con elementos metálicos (Salazar, 2003, p. 69); en las series *Orichas* (1991) o *Areito* (1993) del grabador y maestro impresor Emilio Chiang. Mientras, se logran incursiones profundas a modo de constantes en las trayectorias de Jorge Hidalgo, José Emilio Leyva, José G. Rodríguez Maslótikhass.

Otros autores más recientes aportan un registro diverso de apropiaciones al usar recurrentemente la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre en su inobjetable expresión de identidad; en menor medida, otros aspectos del cristianismo, el islam y creencias originadas en el pasado aborígen. Se logran aproximaciones interesantes al Palo Monte, la Santería y el Espiritismo de Cordón, sistema más practicado en la provincia, contrariamente, menos llevado al ámbito artístico. Las estéticas van desde la naif, otras de sesgo académico hasta las más conceptuales y de experimentación; se explotan las posibilidades morfo-conceptuales que brinda la inmersión en dichos sistemas de prácticas y producción simbólicas en pinturas, esculturas, grabados, fotografías, instalaciones y performances. De esta forma, los creadores locales se insertan con visualidad propia en el tratamiento de un tema legitimado en la historiografía del arte cubano.

De esa variedad de acercamientos se traen a colación las firmas de José G. Rodríguez Maslótikhass (Matanzas, 1953) y Rubén Hechavarría Salvia (Holguín,

1967). Ambos han desarrollado su labor creadora desde el territorio; son portavoces y/o portadores de cargas semánticas afianzadas en el tejido sociocultural no solo de su entorno inmediato. En las reflexiones que alían sus obras se advierten elementos constitutivos de los sistemas religiosos, definidos desde una óptica socio-antropológica (Houtart, 2006; Torres Gómez de Cádiz, 2008) como: sistemas de creencias (significaciones o representaciones significantes religiosas); expresiones religiosas (ritos, cultos, ceremonias, prácticas simbólicas); sistemas de organización y sistemas de ética o normativos.

El análisis de las narrativas visuales, al centrarse en la conformación del significado, busca subtextos artísticos y culturales que le sirven de sustento. En ese propósito van implícitos, además, materiales y técnicas empleados en la ejecución de la obra (Álvarez y Barreto, 2010, p. 239).

### 3.1. Ritualidad Palo Monte y memoria cultural

La libertad de las imágenes que ofrecen las religiones de antecedente africano, el carácter performativo de sus prácticas, las posibilidades de significación de los objetos rituales, favorecen su recreación artística, como asevera Menéndez (2017). Estos elementos alcanzan independencia de su referente inmediato para abrirse a las múltiples interpretaciones del universo propositivo del arte. El interés por representar aspectos de la religiosidad popular de antecedente africano, como parte de los imaginarios actuantes en la sociedad cubana, revaloriza una zona de la cultura históricamente preterida, en torno a la cual subsisten enfoques que limitan su valor y comprensión como resultado de la asimilación de imaginarios hegemónicos (Menéndez, 2002; Enamorado, 2013).

El universo del Palo Monte<sup>6</sup> arraiga en la obra de José G. Rodríguez Maslótikhass, sustentada en un amplio proceso investigativo. Este sistema mágico-religioso tiene sus antecedentes en la cultura congo angolana y deviene resultado de la transculturación de dicha herencia en el contexto cubano. En su cosmogonía, son piedra angular la creencia en los poderes naturales y la veneración de los espíritus de sus ancestros. El *mpungu* es la denominación del ser espiritual o muerto que descansa en el símbolo del poder sobre la naturaleza: la *nganga*, objeto que en su interior incorpora elementos animales, minerales, vegetales y humanos.

El artista se interesó por las firmas, representación gráfica de las deidades y sus secretos, de carácter sagrado, a las que fue dando diferentes soluciones plásticas que le permitieron lograr mayor expresividad y comprensión de los procesos representados. Tal preferencia marca una postura de respeto a las fuentes originales de la religión con el rescate de 16 firmas y el derivarse por la vertiente Mayombe, el más difundido de los ritos paleros de origen congo y considerada la rama más pura de su género (Ramírez Cabrera, 2014, p. 205). Es también la más practicada en Holguín (Enamorado, 2013). El vocablo se reitera dando título a diversas exposiciones.

En su conjunto, este autor trabaja ceremonias de iniciación, ritos, complejos músico-danzarios, elementos de tributo y el sistema de adivinación. Transita

---

<sup>6</sup> El cosmos de este complejo religioso se configura a partir de la acción jerárquica de sus deidades. La deidad suprema es *Nsambi*. Concibiendo como centro un *Matari* (sol), las deidades esenciales que dominan los cuatro puntos cardinales son: Tiembla Tierra, Sarabanda, *Nsasi* y Cuatro Vientos. Según muchos estudiosos existen cuatro vertientes en la práctica del Palo en Cuba: Mayombe, Brillumba, Chamalongo, Kimbisa. (Graña y González, 2006).

por formatos y técnicas variadas en la cerámica, instalaciones, performances e intervenciones en espacios públicos. En las potencialidades estéticas de la ejecución ceremonial es donde Maslótikhass encuentra mayores posibilidades de recreación, a lo cual tributa un amplio repertorio de cantos y bailes propios del Palo Monte.

En las etapas de trabajo, destacan como núcleos de atracción: procesiones, instalaciones, máscaras y platos en cerámica. La procesión, asumida como performance, constituye metáfora de las relaciones en la práctica religiosa (Fig. 1). Se afina en las implicaciones semióticas y culturales del cuerpo y del color para transmitir la carga semántica. La pintura corporal es usada en consonancia con las claves cromáticas de la cultura bantú, de acuerdo con González y Lord (2003), para la cual el blanco se relaciona con lo sobrenatural, los muertos, los antepasados, pero también con la luz y la armonía. Los cuerpos blancos devienen tropos de la cosmogonía palera y son concebidos como esculturas vivientes, a la manera de algunos pueblos de África.<sup>7</sup>

Con las firmas en negro, podrían agregarse la alusión a la vida y al mundo natural, al sufrimiento, el misterio, la fuerza y la magia. Los cuerpos iluminados por velas despiertan asociaciones poéticas que, siguiendo a Bachelard (1961), nos remiten “al pasado de los primeros fuegos del mundo.” Una mujer encabeza la procesión; su presencia la distinguen los paños rojos en la cabeza. Este color considerado femenino, resalta la belleza, indica madurez. La combinación con el blanco, indicativo de autoridad y poder, la jerarquiza en el texto artístico, redimida ante la mirada discriminatoria que sobre ella pesa en los sistemas religiosos afrocubanos (Menéndez, 2017, p. 270).



Figura 1. José G. Rodríguez Maslótikhass. Documentación de la performance en la exposición *Imagen Mayombe* (2003). Exteriores del Centro Provincial de Artes Plásticas, Holguín. Imagen: cortesía del artista.

En las performances, la mujer desde su condición de madre, denota unas veces a la *nganga*; otras, simboliza el tradicional *urambembe* (J. G. Rodríguez Maslótikhass, comunicación personal, 15 de junio de 2009). La relación de estas sutilezas en la recreación del ritual habla de la comprensión del cosmos simbólico de la religión lograda por el artista, además de la reflexión que puede introducir el

<sup>7</sup> Ver Colombres (2011, pp. 166-167).

arte sobre aspectos considerados tabúes. Para el desarrollo de estas representaciones músico-danzarias, el artista convoca a compañías folclóricas de la ciudad en las que algunos de sus miembros son practicantes de la religión. Ellos también contribuyen a la salvaguardia de esa parte del patrimonio cultural de la sociedad holguinera (Enamorado, 2013).

Las máscaras son objeto de una semántica universal que redundante en la representación de los antepasados, de espíritus sagrados (Bruce-Mitford, 1997; Colombres, 2011). Para Maslótikhass son una de las variantes discursivas que ha asumido con mayor variedad de formas y técnicas, como la de cerámica bizcochada y luego vidriada. Contrario a la utilización ritual que le permite suprimir la identidad de quien las lleva (Colombres, 2011, p. 189), estas dan corporeidad a firmas que se obtienen a través de fuentes vivas como los *ngueyos* y *tata ngangas*.<sup>8</sup> Las composiciones se inspiran en los veintiún secretos del Palo, a los que tributan las deidades con igual número de secretos y firmas; relacionan el Palo con la Regla de Ocha-Ifá. No reproducen con exactitud los elementos del culto, sino que se sintetizan e intercalan con elementos artísticos o contextuales. Las máscaras siempre aluden a un rostro humano con atributos zoomorfos, objetuales, sin embargo, no son elementos portables debido a las proporciones y la escala en la cual son trabajadas.

Ilustrativa de estas características formales y conceptuales resulta *Tata* (Fig. 2). Representa a Nsambi mpungo, Dios supremo en Palo, la mano divina y a Orula, la mano de Ifá. La mano se representa derecho y revés, en cada dedo hay un palo. El majá es el animal cuidador de la *nganga* por excelencia. El repujado en cobre sobre el cual se ubica la máscara funciona como elemento decorativo mas incorpora un lucero que lo protege y da vida. Tiene además 17 cruces, referidas a San Lázaro, con una flecha orientada hacia la derecha e izquierda también como elemento protector a *Nsambi* (J. G. Rodríguez Maslótikhass, comunicación personal, 23 de abril de 2013).



Figura 2. José G. Rodríguez Maslótikhass. *Tata* (1998). Cerámica bizcochada/lámina de cobre repujada. Dimensiones: 80 x 50 cm. Imagen de la autora.

<sup>8</sup> Estos vocablos refieren los extremos de las jerarquías religiosas en el Palo Monte: el iniciado y el sacerdote.



Por último, el trabajo en platos de cerámica se concentra en la serie *Firma y arquitectura* (1998) (Fig. 3) con la técnica de la cerámica bizcochada. En la concepción de la serie se acude a la historia de la religión en Holguín y saca a la luz firmas portadas por los paleros de origen africano. A través de la recreación de la arquitectura de la ciudad por medio de cúpulas, columnas, cubiertas de tejas, etc., hace alusión al espacio doméstico donde tomaron fuerza las prácticas.<sup>9</sup> Al respecto Enamorado (2013, pp. 46-47) reconstruye una leyenda popular cuyo escenario fue la Casa del Teniente Gobernador de la ciudad de Holguín, en la que una esclava doméstica, practicante de este sistema mágico-religioso y rodeada de numerosos ahijados, fue mandada a ejecutar por el mismo Teniente Gobernador, con el que se dice que poseía cierto romance. Según la información recogida por este autor, en la actualidad hay personas que afirman ver en el traspatio de la casa apariciones asociadas a dicha mujer.

Este pasaje habla de la pervivencia de creencias y prácticas en la población holguinera actual que nutren la labor plástica. A diferencia de las máscaras que, desde el punto de vista plástico, logran riqueza formal, los platos son trabajados con simplicidad. Las firmas y elementos arquitectónicos se obtienen por incisiones en el barro, resultando objetos que acentúan un carácter artesanal.



Figura 3. José G. Rodríguez Maslótikhass. Platos (de izquierda derecha) *Lucero en Fula*, *Patillaga* y *7 Rayos empye munanso*. Serie *Firma y arquitectura* (1998). Cerámica bizcochada. Dimensiones: 34 cm de diámetro. Exposición *Imagen Mayombe* (2013). Casa de Iberoamérica. Holguín. Imagen de la autora.

La recreación que hace Maslótikhass de la ritualidad del Palo Monte a través de las performances socializa un legado hasta entonces vedado para no practicantes. Se convierte en instrumento de conocimiento antropológico y estético de sus

<sup>9</sup> Según refiere Enamorado (2013), en el archivo del Museo Provincial de Historia “La Periquera”, se encuentran evidencias documentales sobre las sesiones de dos sociedades de negros en la región, “La Cachaza” (1840) y “La Espuma,” durante la primera mitad del siglo XIX. A ellas pertenecían esclavos y libertos mayormente de procedencia conga. Se tiene constancia de que en el seno de estas sociedades se realizaban prácticas religiosas correspondientes al Palo Monte.

portadores. Las máscaras objetivan y subrayan el símbolo gráfico, le otorgan una fisionomía antrozoomórfica que es auténtica creación del autor. Identifica los motivos seleccionados con una narración mítica, con una historia de vida o situación generada en la actividad práctica religiosa, como también pudo apreciarse en los platos.

En todos los casos, la simbología del color remite a concepciones ancestrales de su uso, donde son de especial significación el blanco, el negro, el rojo, el verde y el azul, así como la combinación de estos.<sup>10</sup> El suplemento verbal se utiliza como paratexto de construcción lingüística mixta con vocablos conservados en la práctica religiosa y que se corresponden con los nombres de deidades, objetos rituales, jerarquías y procedimientos ceremoniales. Así el autor demuestra un aprendizaje constante, una búsqueda y necesidad de legitimar el trasfondo gnoseológico de su obra a través del tema de la religión dentro del cual significa la tradición, la relación con lo sagrado, el ritual, la máscara, la mujer. Por medio de ellos penetra imaginarios de exclusión, recelo y rechazo hacia la práctica religiosa palera, restituye zonas de la memoria cultural y se replantea desde allí la identidad.

### 3.2. Universo simbólico y ética espiritista

El abordar creencias y prácticas del Espiritismo de Cordón<sup>11</sup> se define desde la postura más transgresora entre los artistas holguineros, en relación con la sacralización de lo objetual, de la relación con lo común cotidiano defendida por Rubén Hechavarría Salvia. Su obra se presenta como un cúmulo de objetos y de vivencias, un registro de lo cotidiano individual, familiar o comunitario a través del cual se proyecta el cosmos colectivo. Una visión antropológica de trasfondo, hace colocar en igualdad de significaciones herramientas, documentos, residuos corporales, toda gama de imágenes publicitarias o decorativas.

En una suerte de arqueología personal y social se entrecruzan el *kitsch*, el *pop*, el *graffiti*, el *cómic*, la instalación o la acción performática como recursos estético-conceptuales que ponderan la cualidad del arte para connotar los valores espirituales de cada producto humano. En ese vínculo directo con la relación arte-vida, arte-hombre, Rubén hace su propio sagrario. Confluyen las contribuciones a la historia del arte de Marcel Duchamp y Joseph Beuys, en especial, el sentido de la apropiación, la emancipación conceptual del objeto, el juego dialéctico entre imagen original y las superpuestas en su reproducción, el humor y la ironía, por un lado; la carga autobiográfica, histórica y mítica de las acciones, así como la adopción de una ética consecuente con la creencia en el poder liberador y de transformación social del arte, por otro. Estas premisas son asumidas junto a elementos propios que marcan, de manera contundente, la proyección del autor.

---

<sup>10</sup> Ver González y Lord (2003).

<sup>11</sup> Según Graña y González (2006), el espiritismo de cordón es un sistema introducido en Cuba a mediados del siglo XIX. El nombre procede de la cadena o cordón que se forma durante el culto. Es producto del impacto de las ideas kardecianas en un medio donde predominan las ideas católicas y heterodoxas. Entre los principios que lo rigen están la reencarnación, la purificación de las almas y la búsqueda del bien. Tiene múltiples elementos del catolicismo popular y de las religiones sincréticas. Durante la década del cincuenta del pasado siglo tuvo un proceso de auge en la región holguinera, de manera especial, en las zonas rurales del noroeste. En la actualidad la provincia de Holguín cuenta con más de 168 templos espiritistas de cordón.

Es aquí donde la vivencia familiar condiciona, en parte, la trayectoria artística. Miembro de una familia practicante activa, Rubén asume como modo de vida los preceptos cordoneros durante nueve años,<sup>12</sup> aspecto palpable de manera directa o inconsciente, toda vez que fue criado en medio del universo simbólico y ético espiritista. En su obra no se recurre a la religiosidad expresamente. Hechavarría la asume como tópico ineludible en las reflexiones sobre la identidad nacional, cual discurso asimilado y diluido en las prácticas cotidianas de la población cubana actual (Cervera, 2016).

La obra *Campo material, campo personal y campo espiritual o El Bien sobre todas las cosas* (1999-2001), presentada como cuadro-instalación-performance es resultado de un trabajo investigativo por diferentes templos cordoneros del país. En el lienzo *Templo Amor y Humildad o El Bien sobre todas las cosas* (Fig. 4) dedicado al templo familiar, destaca la concepción del cuadro como depositario de experiencias yuxtapuestas en un mural de alto simbolismo con diversos puntos de atracción. Funciona como altar, presidido por la cruz, elemento relevante en la ornamentación de los templos cuyo significado es el mismo que en el cristianismo (Córdova y Barzaga, 2000, p. 108) y que en la obra ocupa un lugar jerárquico. Se contrapone a un fondo abigarrado, concebido como *collage* con etiquetas y publicidad a las que se superponen dibujos de objetos de consumo personal o colectivo, armas, imágenes sexuales. La relación figura-fondo sugiere un diálogo entre valores dicotómicos al evocar actitudes contrapuestas a la ética espiritista.



Figura 4. Rubén Hechavarría Salvia. *Templo Amor y Humildad o El bien sobre todas las cosas* (1999-2001). Mixta/lienzo. Dimensiones: 200 x 300 cm. Imagen: cortesía del artista.

Para lograr la composición fueron recopilados nombres y datos de los templos visitados, imágenes y símbolos religiosos, las nueve comisiones del templo familiar

<sup>12</sup> El padre de Rubén Hechavarría, Rusbel Máximo Hechavarría Báez, dirigía el templo *Amor y Humildad* del cual Rubén fue Médiun Cabecero. En la actualidad el espacio fue convertido en el estudio-taller personal *La Colonia*.

y la representación de sus potencias,<sup>13</sup> retratos o fotos de difuntos (familiares, amigos, patriotas) asumidos como guías espirituales. La información de origen religioso coexiste con portadas de catálogos y libros, objetos personales, grafías, dibujos y otros elementos de significación en la trayectoria artística del autor. La ubicación de la bandera del templo, realizada por el artista y colocada fuera del espacio pictórico, la disposición de cada figura o conjunto dentro del lienzo, y la utilización de los matices de acuerdo al motivo, imprimen dinamismo y coherencia en medio de un aparente desorden.

La acción performática consistió en dar caridad al público con pomos de agua de tapas blancas, azules, rojas; se ubicaron dos sillas, la bandera cubana junto a la bandera del templo. El acto caritativo, esencia espiritual cordonera en la concreción del bien y el amor, dirigía la acción en que las personas cogían un pomito con agua potable que se etiquetaba con su nombre, la edad o la de la persona para la cual hacía su petición al director del templo (R. Hechavarría Salvia, comunicación personal, 16 de agosto de 2016). En este procedimiento de apariencia simple se resumen planteamientos filosóficos que expresan el amor al prójimo como valor supremo de la caridad y esta acción como vehículo hacia la salvación. La utilización del agua como elemento de purificación presente en todos los momentos del culto remite a la creencia en su valor espiritual y curativo (Córdova y Barzaga, 2000). De este modo, la performance se percibe como metáfora de una posible vía de solución a problemas concretos o existenciales que las personas enfrentan en sus vidas cotidianas. La acción artística aprovecha la naturaleza pública del ritual, dialoga con las concepciones y preceptos normativos de este.

*Campo...* en su conjunto, es un conglomerado que expresa los imaginarios subyacentes en el sistema religioso cordonero. Desde el título se ofrecen pautas de análisis que potencian interfases, lecturas subterráneas, conexiones y rupturas entre la filosofía religiosa sobre el bien y el mal, la materia y el espíritu, y la posición del ser humano entre estos extremos. Articula el dato antropológico con proceder como la intertextualidad, que suprimen el riesgo de la transposición de elementos tal cual lo refiere la práctica. A la vez, pone de manifiesto la plasticidad y potencial estético de los elementos del culto, aunque en este sentido, el valor artístico de las imágenes es pobre, pues no se consideran estas para su adoración, sino como símbolos del bien y de la luz (Barzaga y Córdoba, 2000, p. 61). En todo caso, el cuadro-instalación-performance se reafirma en la fórmula arte-vida, en torno a la cual orbita toda la creación artística del autor.

Las obras bidimensionales, fundamentalmente, se ven privilegiadas en algún modo por operatorias abiertas y participativas. Una vez planteado el tema, Salvia saca el máximo de provecho en su propensión al desarrollo de series donde emergen indefinidas subtramas. El carácter narrativo de las composiciones no ofrece una lectura rápida; si bien contienen imágenes de fácil reconocimiento por el espectador medio, exigen la capacidad de hilvanar cada uno de los recursos empleados y formular

---

<sup>13</sup> Córdoba y Barzaga (2000, pp. 74-77) explican que el concepto de comisión parte del principio kardeciano de la simpatía entre los espíritus, que los hace mantenerse unidos, lo que a la vez permite elevar la potencia del campo espiritual. Las potencias devienen principios o valores fundamentales de la doctrina, que se deifican y se les rinde un culto especial. Las más veneradas son las virtudes teologales del catolicismo: Fe, Esperanza y Caridad, a las que se han agregado otras. En algunos casos se les dedican banderas, flores y colores para cada una, como en el templo Amor y Humildad.

su propio discurso. Una narración que cada cual articula a partir de la evocación de recuerdos personales sugeridos por los códigos que la obra pone a su disposición.

En ocasiones involucra a personas ajenas a la práctica artística en la realización de las obras. Se “registran” de diferentes modos, sentimientos, anhelos, estados de ánimo que luego son aprovechados por el artista. El resultado puede ganar en significados no previstos por el planteamiento inicial del tema, enriquecido a partir de la relación entre el productor, los contenidos introducidos por un co-creador que a la vez es receptor y objeto artístico.

Ese es el caso de la serie *Identidad y Envoltura, Paisaje cubano (fragmento) o El salón de las Banderas* (Fig. 5). Doce banderas cubanas sobre las que se plasmaron historias no escritas vuelven a la reflexión en torno a la identidad. El sujeto popular, ser común habitualmente anulado dentro de la “masa” deja su huella, muestra un imaginario social en el cual los elementos religiosos son indispensables. Si bien la filosofía de la obra no responde al espiritismo ni a la labor del templo, no pudo evitarse el dibujo de banderas del templo *Amor y Humildad*, la actitud dubitativa ante lo divino, el cuestionamiento de la fe. Como cierre, un dibujo sin color con una cámara fotográfica adosada; al final, cada individuo concibe su propia identidad, decide el ángulo desde el cual enfocar la imagen que construye y atesora para sí.



Figura. 5. Rubén Hechavarría Salvia. *Paisaje cubano (fragmento) o El salón de las banderas*. Serie *Identidad y Envoltura* (2004). Técnica mixta y documento personal/ cartulina. Dimensiones variables. Imagen: cortesía del artista.

Otro recurso intrínseco a la obra de Salvia, derivado de la práctica cordonera es la numerología, influida por la cábala. El 3, 7, 9 y el 21, son números que utiliza en la vida cotidiana de manera obsesiva. Respectivamente refieren para el autor: las Tres Potencias: Fe, Esperanza y Caridad; las Siete Potencias Africanas; las Nueve Comisiones de la Unificación y las Veintiuna Comisiones del templo *Amor y Humildad*. Todas las series en las que agrupa su obra se desarrollan en alguno de estos números. En las performances, la cantidad de integrantes, la formación en círculo, espiral, acciones como el girar en dirección contraria a las manecillas del reloj, constituyen una recordación al espiritismo a través de la evocación al círculo como modo ritual del cordón, elemento muchas veces inconsciente. No debe olvidarse el simbolismo universal del círculo como forma perfecta, representación de la mente cósmica y de la perfección de la naturaleza.

Así se aprecia en *Desempolvando o batiendo sueños* (2009), donde nueve integrantes del grupo *Vacutainer* entran en fila a un recinto ataviados para dormir, con igual cantidad de almohadas. Sentados en círculo baten uno a uno las almohadas, acción que se repite varias veces en número impar, luego de lo cual se retiran de la misma forma en que hicieron entrada. De esta manera, la acción versa sobre la necesidad de mantener vivas aspiraciones, deseos, proponerse metas lo cual expresa el carácter proyectivo de los valores religiosos e imaginarios, su incidencia en procesos de transformación individual y colectiva en la búsqueda de un crecimiento espiritual.

En cambio, *Libadores de agua o conducta ambivalente* (2009) (Fig. 6) presenta una secuencia en la que los integrantes vestidos con capas de agua y portando paraguas, recorren el centro del casco histórico de la ciudad. Concluyen la acción al disponerse en fila en la plaza principal, el Parque Calixto García donde, a modo de ritual, beben agua de una copa con absorbente. La reflexión alude a la doble moral, al juego de las apariencias y la necesidad de protección del ser humano ante situaciones que no siempre logra controlar. Una vez más se conecta con principios filosóficos relacionados con la conducta humana.

El arte de acción propuesto por Rubén con el proyecto *Vacutainer* centra su mirada en las relaciones humanas generadas en el contexto inmediato. Su afán de vinculación arte-vida le hizo extender el alcance de sus propuestas hacia lo ético, basándose en lo relacional, lo contextual, jugando con todo tipo de referentes. La actitud es lo que define su relación con el arte, con el contexto social, devolviendo obras difíciles de enmarcar en estrechos calificativos. A través de los elementos de la religiosidad popular que, intencionalmente o no se muestran en sus obras, el artista expresa amplios registros de la memoria, individual y colectiva; de tradiciones y prácticas que le permiten trascender el espacio físico en el cual se enmarca para versar sobre situaciones y valores universales.



Figura 6. Rubén Hechavarría Salvia. *Libadores de agua o conducta ambivalente* (2009). *Performance*. Recorrido por la ciudad-parque Calixto García Iñiguez, Holguín. Imagen: cortesía del artista.

#### 4. Conclusiones

La religiosidad en todos los tiempos ha motivado acercamientos artísticos. Dentro de las artes visuales cubanas la apropiación de elementos de la religiosidad popular, en tanto expresión más extendida en el país, ha inspirado poéticas diversas que incidieron en la configuración de una identidad icónica. Estas reconocen el valor de la cultura inmaterial legada por los troncos etnoculturales que conformaron la fisonomía actual del pueblo cubano, en especial, el de sustrato africano. El contexto de redimensionamiento de las prácticas religiosas en los años noventa del s. XX incentivó nuevos planteamientos estéticos como medio de indagación que ahondaron en la identidad cultural de la nación.

La experiencia de los artistas holguineros muestra una inflexión a partir de ese momento, con respecto a etapas precedentes de la historiografía del arte local. No debe entenderse que ha sido esta una práctica generalizada pero sí más presente en los espacios de socialización artística. Los casos particulares de José G. Rodríguez Maslótikhass y Rubén Hechavarría Salvia, al abordar aspectos simbólicos de la religiosidad popular referidos al Palo Monte y al Espiritismo de Cordón visibilizan extremos opuestos de una misma cuerda temática. Si Maslótikhass devela un universo poco notado, Hechavarría se apropia de la religiosidad más popularizada en el territorio. De esta manera, expresaron prácticas sociales presentes en la sociedad holguinera contemporánea, así como las potencialidades estéticas de estos sistemas religiosos.

El examen de las obras demostró que, aunque con diferentes grados de implicación y apropiación consciente o no de elementos de los sistemas referidos, ambos creadores tomaron en cuenta las creencias, normas, ética y jerarquías. Distinguieron el uso de la oralidad y del simbolismo sustentados en la investigación antropológica, nunca de manera fortuita. Los recursos plásticos empleados respondieron a operatorias mixtas que van desde lo artesanal hasta procedimientos artísticos contemporáneos. Desde el lenguaje del arte, las poéticas traídas a colación hacen patente la diversidad cultural que identifica la nación cubana, su carácter de resistencia ante tendencias globalizadoras, contribuyen a su salvaguardia y difusión. Dicha postura también se legitima ante la desvalorización que sufren prácticas religiosas populares y tabúes que perviven producto del desconocimiento de sus sistemas de creencias. Junto a la experiencia estética, la imagen artística se redimensiona como objeto depositario y generador de cultura, lo cual se vio favorecido por el método de análisis empleado.

El calado profundo de las aproximaciones estudiadas marca pautas dentro de la producción artística holguinera, abre posibilidades de análisis a poéticas que dialogan con otras aristas de la religiosidad popular y las conecta a una línea de reflexión arraigada en el arte cubano. A pesar de que no se pretendió realizar una indagación exhaustiva sobre esta vertiente, de acuerdo con el objetivo que animó el artículo, lo expuesto demuestra su importancia para la visualidad local. En su conjunto, se manifiesta como objeto de estudio poliédrico que invita a nuevas interpretaciones desde otros campos del saber, en tanto suceso artístico estrechamente vinculado a la identidad cultural.



## Referencias

- Álvarez, L. y G. Barreto (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Barnet, M. (2003). Función del mito en la cultura cubana. En V. Sabater Palenzuela, (Comp.): *Sociedad y Religión. Selección de lecturas*, T.I (pp. 83-89). Félix Varela.
- Barzaga, O. y C. Córdoba. (2000). *El espiritismo de cordón*. Fundación Fernando Ortíz.
- Bruce-Mitford, M. (1997). *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Diana.
- Cervera, R. M. (2016). El arte se revela en sí mismo. *Diéresis*, (23-24), 2-13.
- Colombres, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. ICAIC.
- Córdoba, C. (2017). Creencias heterodoxas en la religión y folklore cubanos. En A. Torres Gómez de Cádiz, C. Córdoba y A. Enamorado: *Religión y terapia. Ensayos antropológicos* (pp. 65-108). Holguín.
- Enamorado, A. (2013). *Los mitos terapéuticos dentro de la regla conga o palo monte: significación social y aportes a la cultura popular en el municipio Holguín* [tesis de Maestría, Universidad de Holguín]. Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Holguín. <http://repositorio.uho.edu.cu/xmlui/handle/uho/4069>.
- Espinosa, M. (2003). *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*. Pinar del Río: Almargen.
- González, D. y W. Lord. (2003). La energía de los colores en el universo bantú. *Temas*, (35), 50-59.
- Graña, A. y W. González (2006). *Multimedia Campo religioso holguinero* [tesis de pregrado no publicada, Universidad de Holguín].
- Guanche, J. (2008). *Cuba y la crisis de los '90 entre la apertura y la apretura. Migraciones, etnicidad, fiestas y humor*. La Habana. [Texto digital]. <http://sociedadpcma.org.cu/index.php/content/download/424/2708/file/08%20Jesus%20Guanche.pdf>
- Houtar, F. (2003). Sociología de la Religión. En V. M. Sabater Palenzuela (Comp.), *Sociedad y Religión. Selección de lecturas*. t.1 (pp. 31-54). Félix Varela.
- Mateo, D. (2013). *Arte Cubano. Alegoría, género y mercado en los '90*. Matanzas: Matanzas.
- Mejías, J.C. (2018). *La hora del tres. Iconografía y pensamiento judeo cristianos en la pintura cubana (1990-2012)*. Caminos.
- Menéndez, L. (2002). *Rodar el coco. Proceso de cambio en la Santería*. La fuente viva, (22). Fundación Fernando Ortíz.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Para amanecer mañana hay que dormir esta noche. Universos religiosos cubanos de antecedente africano: procesos, situaciones problemáticas, expresiones artísticas*. Editorial UH.
- Mitchell, W.J.T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Argentina: Capital intelectual.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.
- Ramírez Cabrera, L. E. (2014). *Diccionario básico de religiones de origen africano en Cuba*. Oriente: Santiago de Cuba.
- Ramírez Calzadilla, J. (2003a). Religión y relaciones sociales en Cuba. En V. Sabater Palenzuela (Comp.), *Sociedad y Religión. Selección de lecturas*. T. 1 (pp. 91-118). Félix Varela.
- \_\_\_\_\_ (2003b). La religiosidad popular en Cuba. En V. Sabater Palenzuela (Comp.), *Sociedad y Religión. Selección de lecturas*. T. 1 (pp.119-130). Félix Varela.
- \_\_\_\_\_ (2005). Cultura y reavivamiento religioso en Cuba. *Temas*, (35), 31-43.



- Rodríguez, J. J. (2007). *La otredad en el largometraje y mediometrage de ficción producido por el ICAIC en la década de los noventa*. (Tesis de maestría inédita). Instituto Superior de Arte. Camagüey.
- Torres Gómez de Cádiz, A. (2008). *Protestantismo y sociedad en el Holguín Republicano*. Holguín.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Protestantismo y Revolución en Holguín: ensayo de una historia inmediata*. La Luz.
- Val Cubero, Sandra. (2010). Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte. *Arte, Individuo y sociedad*, 22 (2), 63-72. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010220063A>
- Van Straten, R. (1994). *An introduction to iconographie*. London-New York: Taylor & Francis.
- Vega, J. (2002). *Región e identidad*. Ediciones Holguín.