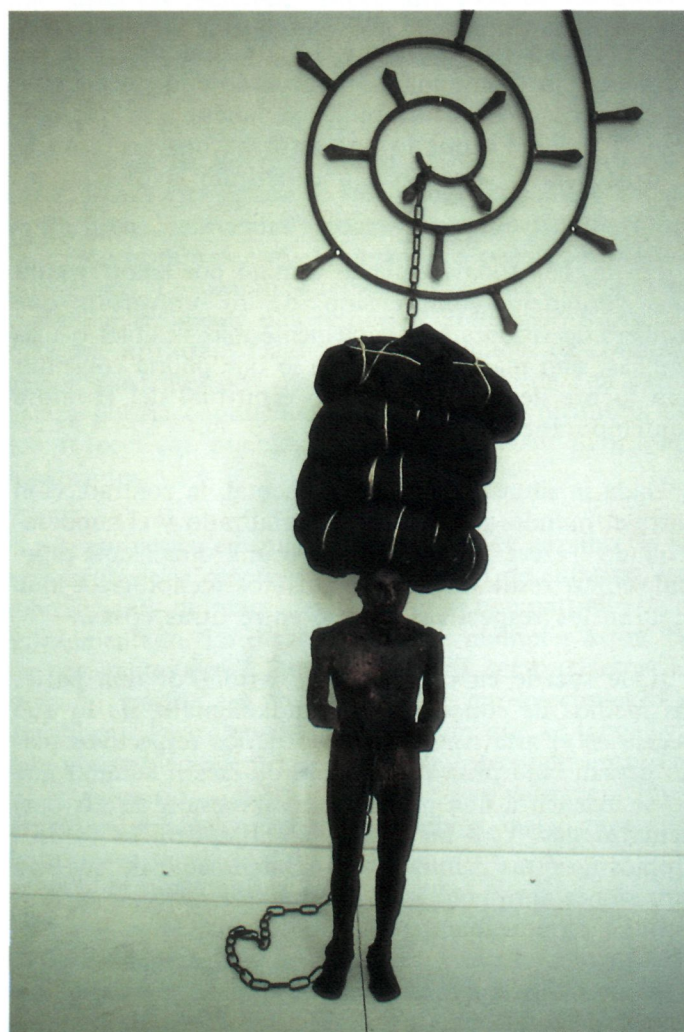


Antropocentrismo en el arte cubano actual

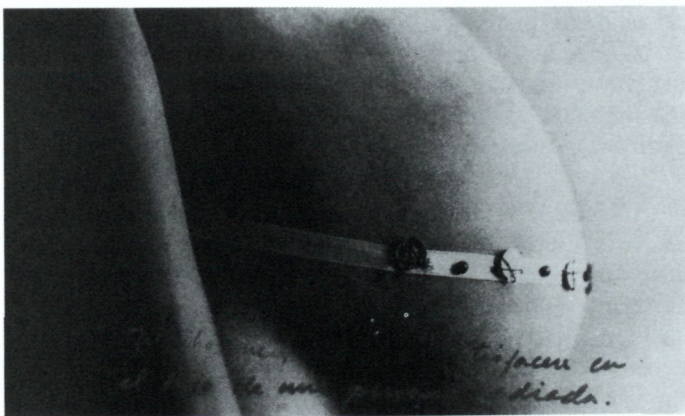
Si el movimiento de artes plásticas generado en Cuba en la década del 80 ha llegado a ser calificado como “Renacimiento cubano”, ha sido teniendo en cuenta en primera instancia el carácter renovador y revitalizador que tuvo, la manera en que sustituyó las fórmulas desgastadas de un “vanguardismo tardío” que no encontraba ubicación exacta en la dialéctica del proyecto cultural revolucionario. Pero hay otro aspecto que debe tenerse en consideración, y que sirve para una mejor comprensión de las motivaciones y los procedimientos de que se valen las nuevas generaciones de artistas cubanos: estos creadores asumen la práctica artística desde un punto de vista multifacético y pragmático. Al estar estrechamente vinculadas las motivaciones cognoscitivas y estéticas, el artista comenzó a sostener una actitud más racional, menos limitada al aspecto “artesanal” de su actividad; comenzó a interactuar con otras esferas de la vida espiritual y social: la ciencia, la filosofía, la religión, la política. Alejado de toda posibilidad de aislamiento, el artista decide actuar desde dentro de la colectividad, procesando los modelos de conducta, las manifestaciones de una psicología colectiva, útil para una definición de la identidad en términos actuales y no arqueológicos, vivenciales y no abstractos.

La generación a la que pertenece Luis Gómez Armenteros (La Habana, 1968) conserva esa intención investigativa y el carácter sincrético del objeto estético. Incorporado a esta promoción desde finales de la década del 80, las primeras obras de Luis Gómez mantuvieron elementos de la promoción anterior. El tema central de su creación fue en principio el de los entrecruzamientos culturales; sin embargo su obra —caracterizada por un énfasis en el aspecto conceptual— no se detuvo en especificidades etnoculturales, sino que comenzó a moverse

EUGENIO VALDES



Luis Gómez, El herrero, el artesano, el creador.



Marta María Pérez.

en una perspectiva antropológica que estimulara la reflexión y revelara las intersecciones entre lo particular y lo universal. Se manifiesta así una vocación cada vez más generalizadora, despojada de una pretensión de inci-



Belkis Ayón.

dencia social a escala local. Estas pretensiones de globalización, este interés en borrar las marcas territoriales, provocan que ante su obra el espectador de cualquier latitud, no sólo tome conciencia de sus diferencias como vehículo de afirmación de identidades, sino que también reconozca símbolos y comportamientos familiares como una demostración de que la hibridez es un común denominador de las culturas y de que lo dialógico es una propiedad de lo cultural.

En la obra de Luis Gómez la monumentalidad no depende necesariamente de las dimensiones del objeto, sino de su fuerza simbólica y de su capacidad para condensar un contenido psicológico impactante y una autonomía que le permita funcionar en el subconsciente de manera simultánea (o quizás previa) a la concienciación de los mensajes que porta la imagen. Ese es el rasgo que ha venido desarrollando hasta la actualidad, combinándolo con una sobredimensionalidad de los artefactos semánticos, lo que amplifica el efectismo, la acción casi paralizante que ejercen sobre el espectador, para desencadenar finalmente un ansia de participación, un deseo físico del objeto o de su contenido espiritual. De manera racional juega con las posibilidades de mitificación del objeto simbólico con las que ya habían experimentado artistas ampliamente reconocidos como Rodríguez Brey, José Bedía y Elso Padilla. Como ellos, Luis parte de una reflexión sobre la universalidad de determinados procesos y modos de conducta psicosocial, la uniformidad de sus esencias (y de la simbología que generan) independientemente de las particularidades históricas o socio-culturales con que se manifiestan. Ahora bien, Luis Gómez advierte en los procedimientos de construcción de la simbología y los modelos culturales un inmanente sustrato de violencia, y ese es uno de los conceptos fundamentales amplificados en su obra. Así, el dolor deviene una parábola del ser, y el sacrificio y la mutilación, una confirmación de su existencia.

En este contexto la “invención natural” del hombre está vinculada al dolor de la génesis. El concepto del



Belkis Ayón.

hombre como expresión metafórica del universo (y consecuentemente, como “resumen” de la perfección) entra en una contradicción casi irónica con la imagen del hombre que surge del caos, y conserva sus huellas. Esta es una reformulación muy contemporánea del antropocentrismo históricamente localizado en las culturas “clásicas”, y un ejemplo del humanismo de nuevo tipo que preconiza el arte cubano contemporáneo.

Este antropocentrismo está presente en la mayoría de las obras de las nuevas promociones de artistas cubanos. Se evidencia no sólo en la reflexión conceptual sobre la problemática humana (la razón de ser, el origen, la muerte), sino también explícitamente en las nuevas variantes de antropomorfismo que constituyen el centro de las tendencias figurativas de la plástica cubana más reciente.

En esa línea de pensamiento se inserta la obra de Marta María Pérez, dirigida a una reconstrucción visual de los mitos en torno a la fecundidad y el lugar de la figura materna en la sociedad. Marta María se sirve de tres elementos esenciales: a nivel conceptual los mitos y tabúes heredados de la santería y otras prácticas rituales afrocubanas (estos son proclamados y violados al mismo tiempo, en lo que puede ser visto también como una violación metafórica de los modernos tabúes discriminatorios que ha construido Occidente en torno a la maternidad); a nivel operacional, de la práctica de una acción corporal, dramática y realista al mismo tiempo, que adquiere las características de un performance realizado a solas frente a una cámara fotográfica; la presencia de la cámara determina el tercer elemento: el nivel representacional, asumido por el soporte fotográfico como testimonio de la acción y texto artístico definitivo.

Dicho texto encierra connotaciones que desbordan la simple literalidad de la imagen; aquellas que se desprenden de la manera agresiva y poco tierna con que se presenta la maternidad. El vientre materno aparece como un terreno lleno de peligros para el hijo y para la madre, como una materialización de la confluencia, en un solo acontecimiento —la concepción— de conceptos antagónicos: la vida y la muerte, la armonía y la violencia, la inocencia y el daño, la pureza y la suciedad, la regla y su transgresión.

Por su compromiso con una identidad sexual, históricamente marginada, la obra de Marta María Pérez es perfectamente vinculable a la de Belkis Ayón; mientras que por sus referencias a conceptos cosmogónicos en una línea estético-cognoscitiva, se acerca a las creaciones de Santiago Rodríguez Olazábal.

El punto de partida para la indagación plástica de Belkis Ayón es la Sociedad Secreta Abakuá y el cuerpo de mitos que ha posibilitado la supervivencia de los modelos de comportamiento que establece (1). Su obra vence las versiones trilladas de carácter expositivo. La artista cuenta con sobrados precedentes en la búsqueda

artística que penetra la naturaleza del mito como materia reflexiva, y logra aportar nuevos ángulos exploratorios y especulativos, sobre todo porque su discurso está marcado raigalmente por una conciencia sexual que resulta casi contestaria.

“Abakuá, Sociedad Secreta, exclusiva para hombres, autofinanciada mediante cuotas y colectas recaudadas entre sus miembros, y con una compleja organización jerárquica de dignatarios (plazas) y asistentes, la presencia de seres ultramundanos, un ritual oscuro cuyo secreto —celosamente guardado— se materializa en un tambor llamado ekwé, ceremonias de iniciación, renovación, purificación y muerte, beneficios temporales y eternos, leyes y castigos internos de obligatoria ejecución y aceptación, un lenguaje hermético, esotérico y lenguaje gráfico, complementario, de firmas y sellos y trazos sacros constituye hasta nuestros días, un fenómeno cultural sin paralelo en Cuba y América...” (2).

El mito Abakuá explica la alianza de dos tribus africanas, el origen mismo de la Sociedad Secreta, por qué la Sociedad es exclusivamente masculina. La Sikán, personaje mítico central, es una mujer que reveló el secreto de Tanze, pez que encarnaba el espíritu de un antiguo jefe Ekoi. Esto se vincula a un tipo de adoración totémica de carácter matrilineal. Era la pesca la actividad productiva más importante de la zona del Calabar en aquella época y representativa de la hegemonía femenina. El mito de la Sikán justifica, en definitiva, la imposición de un nuevo orden social bajo el control de los hombres-leopardos, la penetración del tótem del hombre en el tótem de la mujer, la sustitución del matriarcado por el patriarcado. Belkis trata de desentrañar verdades ocultas por los argumentos míticos y ofrece su propia versión de los hechos.

La sensación inquietante de su arte es potenciada en gran medida por el carácter sutilmente marginal y herético de la propuesta. Para amplificar su conflicto, a Belkis no le ha quedado más remedio que violar unas cuantas fronteras: las fronteras entre un sexo y otro, las fronteras entre lo mítico y lo sociológico, las fronteras entre el espacio religioso y el espacio artístico.

La estrategia del feminismo postmodernista, sagazmente calificada como un “reclamo de la diferencia”, adopta en la práctica artística una forma de exhibicionismo no gratuito. Es una especie de imposición de lo femenino como apariencia y como psicología; a la vez una denuncia de lo falsas que pueden resultar ciertas convenciones perceptivas y simbólicas estatuidas por el macho. En el caso de Belkis la imposición adopta la forma de intromisión. Que sea precisamente una mujer la que se dé a la tarea de recrear plásticamente los contenidos de esta “religión” es casi provocativo, más cuando a la iconografía que propone incorpora la figura femenina —y muchos de sus atributos simbólicos— como centro, como protagonista de un mito que

en su realización práctico-ritual pertenece exclusivamente al dominio de los varones.

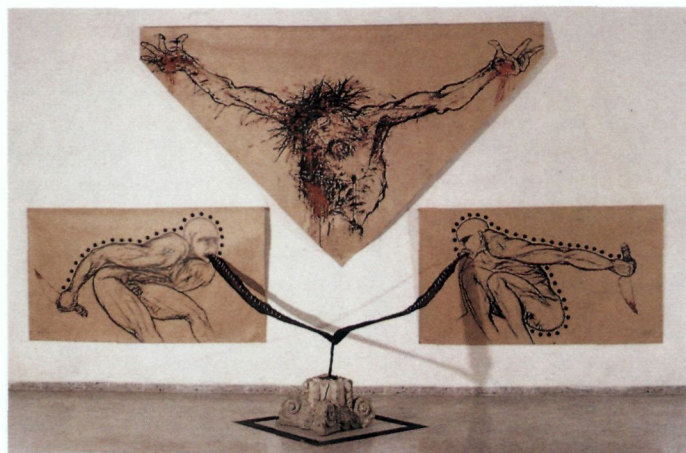
Belkis re-expone visualmente los fundamentos de la exclusión del factor femenino de la cofradía. Muestra lo dramático de la separación entre la mujer y el macho consagrado. En realidad una de las versiones del mito narra que la primera consagrada y la primera en conocer los secretos fue una mujer. La pérdida del derecho a la presencia e incluso del tótem que la protegía se explicita desvelando la esencia conciliadora del mito como supuesto argumento que consolida e institucionaliza desde sus propios orígenes un estado de cosas. Las prescripciones, tabúes y mandamientos que establece el mito pretenden fijar en definitiva un sistema de relaciones sociales que subestiman el rol de la mujer.

La reinterpretación formulada por la artista se resuelve plásticamente por la vía del sincretismo y la ubicuidad. La misma autora ha confesado las referencias —visibles por demás— a la iconografía bizantina, las cuales se mezclan con algunas sugerencias de la grafía de las firmas abakuá (sistema gráfico ereniyo), o con alguna evocación muy estilizada del paisaje en que supuestamente se desarrollaron las escenas del mito, y se refuerzan con un eficaz empleo del gesto significativo o de la supresión del signo como significante (por ej. la ausencia de boca connota secreto). Se trata de un uso altamente expresivo y simbólico de la colografía, que impone una serie de lecturas por articulación de códigos, respaldada por el propio tratamiento técnico de las piezas, a la manera de un collage pegado sobre un soporte de cartón.

En el fondo hay una especie de nostalgia por los orígenes míticos de la Sociedad Abakuá. Esos orígenes marcados por la lucha en torno a la posesión del secreto y en la cual la intervención de la mujer fue determinante. De allí, del fondo de la memoria mitopoiética pudiera extraerse también el origen de la marginación de la mujer en la actualidad, ya no sólo en los marcos de la Sociedad Secreta, estigmatizada y aislada ella misma, sino incluso en un mundo que se precia de ser civilizado y que continua siendo patriarcal.

Por su parte Santiago Rodríguez Olazábal se concentra en el mundo de la Regla de Ocha o Santería. De ese modo extrae sus reflexiones sobre la violencia y la muerte. No entiende la muerte como continuidad del ciclo vital, ese ciclo que se inicia con la maternidad y que adquiere su plenitud propia en la experiencia cognoscitiva; la muerte para él es “la contingencia que marca el término de (esa) experiencia, la entrada del espíritu a un mundo ignoto, buscando la liberación, hacia una existencia superior...” (3).

Este enfoque un tanto místico del asunto tiene que ver con la identificación del artista con la creencia religiosa. Santiago Rodríguez Olazábal conserva en su sistema filosófico la ética del practicante religioso; al dis-



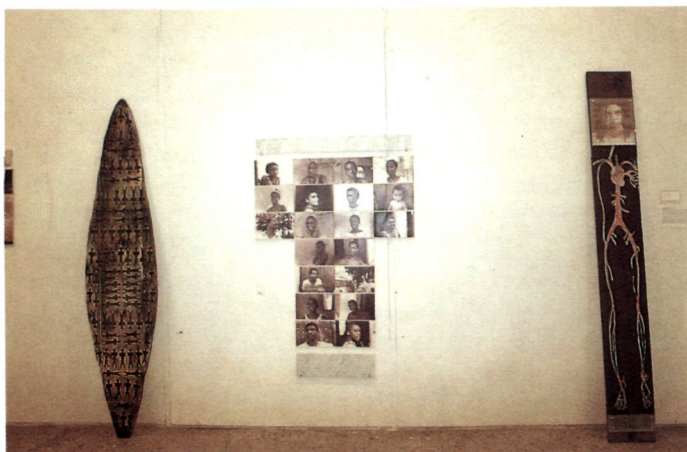
Santiago Rodríguez Olazábal. *La misma piedra*. 1992.

tanciarse para realizar la obra artística, esta ética se transforma en poética, pero conserva su carácter cognoscitivo como explicación del mundo.

Pese al evidente sustrato popular de las referencias culturales que poseen las obras de este artista, éstas sin embargo no son fácilmente descodificables para el espectador común. La razón puede encontrarse en la intelectualización a que el artista somete dichas referencias. Sus obras poseen un fuerte carácter narrativo e incluso autobiográfico, sin embargo no son anecdóticas, es decir, no se detienen en el acontecimiento sino que van en busca de las relaciones causa-efecto, de sus esencias, de su lógica interna.

Eso explica el nivel de abstracción que tiene la figuración realizada por el artista. Es que sus obras no narran literalmente el universo visual de la santería, ni recrean con una visión folclorista las estructuras mitológicas, sino que van a la parte más compleja: el sistema intelectual en el que se basan las creencias. Es una especie de conceptualismo que tiene en cuenta, además de la citada intelectualización del artefacto artístico, una relación emocional, una aprehensión del universo, que no descarta siquiera la opción onírica.

Al representar pictóricamente sus propias visiones y sueños, Santiago está proponiendo al espectador un contexto de lo contingente, de lo incontrolable por la voluntad humana; incluso la violencia, la muerte o cualquier otro accidente en la existencia del hombre aparece como predeterminado, como inevitable. De ahí la importancia que concede el artista a los sistemas numéricos ampliamente utilizados en sus dibujos e instalaciones. A nivel de la estructura de la obra, los números constituyen puntos cardinales, asideros para una geometría de la forma artística. Semióticamente contribuyen al *sentido* de la imagen, la cargan de significado, le aportan un metalenguaje simbólico que dialoga con la iconografía. Como texto, el número es probablemente más enunciativo que el icono en el sistema semiótico de la san-



Magdalena Campos. *Instalación.*

tería; constituye la base del complejo adivinatorio, es la clave para el desciframiento de los misterios en torno al destino humano, está identificado con los dioses (establece como premisa una relación algebraica entre el hombre y la deidad): cada oricha posee su número, y a su vez posee distintos “caminos” también numerados, de modo que el dios existe y actúa sobre el hombre en razón de un algoritmo metafísico, con infinidad de variantes, todas ellas paradójicamente invariables, puesto que no está en las manos del individuo cambiar su destino. Este es uno de los mensajes más importantes de la obra de Santiago Rodríguez Olazábal, que se convierte así en una metáfora sobre lo inevitable, lo incontrolable y lo inconmensurable del destino humano.

El carácter universalista de estos postulados lo lleva a buscar símbolos fuera de un contexto cultural restringido, es una búsqueda de constantes culturales y antropológicas. Esto le permite una perspectiva global de la conducta humana, que incluye un análisis de la violencia como invariante en el desarrollo de la cultura. Este análisis se resuelve visualmente en una figuración antropomorfa, que destaca la fuerza física del hombre, combinada contradictoriamente con la apariencia inacabada de la figura, su disolución en el plano pictórico, de la que se desprende ese sentido de “producto a medias”, imperfecto y peligroso a la vez. Esta peligrosidad se ve reafirmada por la utilización frecuente de la imagen del cuchillo, en función agresiva, amenazadora. A esta variante se añade la presentación del hombre como víctima universal (de esta figuración no ha escapado la imagen paradigmática del Cristo sangrante), como efecto de su propia agresividad.

Desde una perspectiva parecida pudiera verse la obra de Magdalena Campos, quien ha transitado por diversas variantes en las que aflora el antropocentrismo, la violencia y el dolor como conceptos fundamentales. Dos de esas variantes son esenciales: primero aquella en que se constituye ella misma como centro de la obra,

fórmula un tanto más individualista, autobiográfica, y marcada por su condición de mujer y sus características etnoculturales; la otra, con una visión más comprometida con el anonimato de lo histórico, con el interés filológico en desentrañar las trampas de los relatos historicistas. En esa segunda variante se incluye la obra que presentara en la Cuarta Bienal de La Habana, dirigida a romper todas las narraciones idílicas de los procesos históricos a través de los que se generó y configuró la cultura cubana. En dicha instalación —titulada “Tra, Tra, Tra...”— Magdalena pretende expresar el shock físico, psicosocial y cultural que provocó el triple encuentro de la cultura europea, americana y africana en el contexto del Nuevo Mundo, así como la persistencia de sus efectos en la cultura sincrética así conformada.

La artista toma como punto de partida un juego de palabras: TRAta, TRAuma, TRANsculturación, TRAgedia... que vincula con retratos fotográficos que recogen imágenes del negro criollo actual, no del todo descolonizado mentalmente. Es una búsqueda de lo estético en la proyección psicológica de una de las más fuertes componentes étnicas de la cultura cubana.

Su diferencia con Santiago Rodríguez Olazábal es que mientras éste trabaja a partir de productos culturales ya establecidos, Magdalena busca en los orígenes, en la propia génesis de tales productos, regodeándose en el documento histórico, apropiándose, recurriendo incluso a la fotografía para testimoniar identidades y usando el texto escrito de una manera dinámica que legitima y juega al propio tiempo con la verosimilitud del relato historiográfico.

Los grabados de Ibrahim Miranda, en cambio, participan de esa suspicacia postmoderna ante la presunta objetividad y racionalidad de la historia. Como se sabe, la historia —al igual que la mitología— sustenta sus estructuras éticas en estructuras narrativas sumamente variables. El principal efecto de la manipulación que hace Ibrahim de los textos históricos es la pérdida de su carácter narrativo. Al encerrar personajes construidos por la narración en su presente real (de manera claramente recontextualizante) ostenta con más fuerza la confusión mito-historia. En tal sentido, se produce no sólo un cambio de contexto, sino que logran que los textos mismos se vean trastornados.

Las imágenes que el autor nos ofrece son como instantes congelados, ajenos a la dimensión temporal en que adquirieron su sentido primigenio y reubicados en una nueva dimensión, de carácter predominantemente espacial y semiótico. Importa su estructura en tanto organización estética y significativa del espacio (entiéndase que se trata de un espacio virtual construido en el plano) capaz de provocar una serie de reacciones emotivas e intelectivas en el espectador.

Tales reacciones responden sobre todo al carácter inusitado del tratamiento de los signos. Toda la simbología



Ibrahim Miranda.

vinculada al universo cristiano o a la mitología greco-latina (cuando no a cierta morfología enraizada en los bestiarios medievales) ha sido usada por el artista con fines personales y eminentemente profanos (para expresar su propio universo, su propia realidad), aunque sin perder su definido sustrato ideológico. El resultado es una iconografía sincrética y polisémica que pone al desnudo una amplia gama de conflictos existenciales y “terrenales”.

Dentro de esta visión subversiva de la historia —y en consecuencia de los textos históricos, entre los que cuentan, por supuesto, los textos artísticos— se encuentra también la obra de Lázaro García. La pintura de Lázaro García es un buen argumento para una disquisición sobre la historia del arte como ciclo; y más aún, para un discurso sobre la anulación de la historia por sus propias constantes. Con una actitud que tiene más de exorcismo que de conmemoración, el artista se apropia de los estilos históricos y de los géneros tradicionales para poner al descubierto una cualidad inherente a la imagen: su condición potencial de fetiche. Parte de la tesis de que la relación entre el sujeto que observa y el objeto observado (lo que eufemísticamente se conoce como “comunicación estética”) no es más que



Lázaro García.

un simulacro de las primitivas relaciones de adoración, un ejercicio de religiosidad, que cuidadosamente Lázaro escenifica a partir de una iconografía cristiana, reproducida con un virtuosismo nada común.

El artista propone un distanciamiento en el fenómeno de la recepción de modo que el espectador no se vea inmiscuido involuntariamente en la ceremonialidad que tipifica dicho fenómeno. Pero esta propuesta no niega la variante de un uso sacro de la imagen, simplemente la desenmascara usando recursos que pudieran llegar incluso al nivel de la profanación (una profanación dada especialmente por las formas de apropiación usadas, que agreden sobre todo al supuesto estatismo del concepto de “estilo” y la pretendida inmunidad de lo histórico). En definitiva, la sacralidad no es exclusiva de la imagen religiosa convencional, sino que está contenida en los modelos de acercamiento al objeto artístico y determinada por su cualidad ancestral como doble de un sujeto ideal o como materialización de un concepto. En ambos casos el contacto con la imagen representa un acercamiento a lo intangible, al reino de la abstracción. Se entiende por qué hasta el momento tal contacto ha sido objeto de culto y de placer. En el fondo, el concepto de placer estético no ha variado mucho desde que Aristóteles habló de la *catarsis*: compensación, consuelo, autosatisfacción; todo lo que puede encontrarse en el catálogo de cualquiera de las religiones conocidas.

Los temas, los géneros, los usos convencionales de la iconografía son modalidades de veneración. El placer estético, y de modo general el arte, constituyen manifestaciones de carácter ritual de la comunicación. Lázaro García no se opone, como otros, a la sacralidad de la obra artística, sino que expone tal status (a partir de sus múltiples variantes paradigmáticas) como un fenómeno que se inscribe dentro de una perspectiva antropológica.

Para Lázaro García resulta importante dejar al desnudo, ostentar su propio proceso de creación —la selección y reproducción de imágenes extraídas de los libros de arte—. Su propuesta participa del exhibicionismo que caracteriza al arte postmodernista, cuya génesis se localiza en la poética duchampiana que pretendía hacer estallar el criterio de autoría, los secretos de la maestría, el aura misteriosa de los procedimientos de la creación, la musa inspiradora.

Pero la obra de este artista adquiere particulares connotaciones a la luz de las relaciones entre la periferia latinoamericana y los centros hegemónicos, y las nuevas aristas de análisis que de esta situación ofrecen los debates sobre la postmodernidad que se han venido desarrollando en nuestro continente. Lázaro pretende exhibir una actitud que parece ser una invariante en el arte latinoamericano.

Históricamente la cultura latinoamericana, en su condición de subalterna y marginada frente al centrismo autoritario de las metrópolis, ha recurrido a la “copia” —cuando no al enmascaramiento y a la simulación— guiada por su afán de legitimación y de trascendencia. “Como toda cultura secundaria, Latinoamérica ha estado desde siempre acostumbrada a relacionarse con los “originales” (tomados en el sentido de modelos de verdad y perfección) mediante traducciones vulgarizadoras o sustitutos rebajados: una cultura de la imitación —fatalizada como modalidad invalidante por el discurso latinoamericano de lo “propio”— que ha encontrado en el repertorio postmoderno un sorpresivo estímulo para deshacerse frente al complejo plagiarario” (4). Lo que resulta realmente significativo es el hecho de que Lázaro García, un artista latinoamericano, desmantele toda la estructura sacra del arte occidental y al propio tiempo nos conduzca hacia la reflexión sobre las relaciones centro-periferia, problematizando un comportamiento aparentemente paradójico: la “aceptación” de modelos impuestos como mecanismo defensivo. El simulacro, la resemantización de esos modelos, la recontextualización y el reordenamiento de los códigos foráneos, el encubrimiento, fueron modelando nuestra estrategia de resistencia. Esa voluntad de apropiación que se atribuye a Latinoamérica ha sido el caldo de cultivo para el pastiche, la parodia, la subversión; y Lázaro no lo ignora. De este modo su obra se inscribe dentro de esa línea del pensamiento actual que, desde los márgenes, reformula conceptualmente los discursos sobre la colonización.

Las preocupaciones estéticas y filosóficas de esta nueva generación de artistas, no difieren en gran medida de las que impulsaron al arte cubano en la década pasada. Aunque es predecible para los años 90 un arte más metafórico y quizá menos propagandístico, puede observarse una continuidad de la línea de creación iniciada hace unos diez años. El arte cubano de los 90 parece seguir concentrado en objetivos antropológicos, buscando una interacción de aspectos universales con situaciones culturales específicas de nuestro contexto. El aporte —lo que permite definir esta época como una nueva etapa en el desarrollo de nuestra plástica— está en el aprovechamiento de los mismos elementos teórico-conceptuales, pero con una concepción de la forma que resulta cualitativamente diferente. El “retorno a la forma”, el énfasis a la técnica, el oficio, el aspecto constructivo, están dirigidos a una reubicación conceptual del objeto artístico, una renovación del sistema de valores que éste genera y transmite. De esta manera se abren nuevas perspectivas ante el factor sociológico de la creación y en particular ante el soporte material de la comunicación estética, y se sugieren vías de solución a los conflictos internos que va generando —dialéctica mediante— la propia práctica artística.

Diciembre, 1992.

(1) La Sociedad Secreta Abakuá constituye —junto con la Santería y la Regla Palera— uno de los principales cultos originados en Cuba durante el período colonial, específicamente en el siglo XIX, como resultado del proceso de transculturación y que conserva un predominante componente de ascendencia africana. Sus antecedentes se localizan en la región del Calabar (entre los actuales Nigeria del Sur y Camerún). Se trata de sociedades de socorro y ayuda mutua, surgidas fundamentalmente en las zonas de los puertos de La Habana, Matanzas y Cárdenas, en las que la religión funciona como un mecanismo de cohesión ideológica. Frecuentemente se le compara con la Masonería por poseer rasgos comunes (nota del autor).

(2) Sosa Rodríguez, Enrique. *Los ñañigos*. Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982, p. 124.

(3) Rodríguez Olozábal, Santiago. Catálogo Exposición *Obo Lowo Olorun. Todo lo dejo en manos de Dios*. Galería Casa de la Obra Pía. IV Bienal de La Habana, 1991.

(4) Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Francisco Zegers Editor, Santiago, 1989, p. 56.

Todas las fotografías son cortesía del Centro Wilfredo Lam de La Habana. Cuba.