

Del espacio habitado al imaginado. Expresiones del imaginario social en la visualidad plástica de una urbe cubana*

From inhabited space to imagined. Expressions of the social imaginary in the plastic visuality of a Cuban city

Yuricel Moreno Zaldívar

Centro Provincial de las Artes Plásticas Holguín, Cuba

yuricel@baibrama.cult.cu

Resumen

El presente trabajo analiza la recreación de imaginarios sociales que interactúan en el espacio urbano a través de la obra plástica de cinco artistas holguineros en la etapa que va de 1991 al 2011. En el transcurso de veinte años la producción de estos autores pone de relieve aspectos como la memoria histórica, el *kitsch* como parte de cierto folclore citadino, dinámicas sociales en espacios públicos, entre otros que revelan una compleja trama social de cambios y replanteamientos del discurso sociopolítico y, por consecuente, del estético. Las poéticas seleccionadas, a la postre, devienen testimonio artístico de una etapa del pasado reciente de la nación cubana. Desde el prisma de la Historia del Arte, apoyado en saberes auxiliares, se contribuye a reconstruir su historia a partir de una experiencia local.

Palabras clave: imaginario social; urbano; Holguín; *kitsch*; dinámicas sociales.

Abstract

The present work analyzes the recreation of social imaginary that interacts in the urban space through the plastic work of five artists from Holguin in the stage that goes from 1991 to 2011. In the course of twenty years the production of these highlights aspects such as historical memory, kitsch as part of a certain urban folklore, social dynamics in public spaces among others that reveal a complex social plot of changes and rethinking of socio-political discourse and, consequently, of aesthetics. The selected

* Este artículo forma parte del proyecto de doctorado en Ciencias sobre Arte, rectorado por la Universidad de Oriente, en proceso de culminación.

poetics, in the end, become artistic testimony of a recent past stage of the Cuban nation. From the prism of Art History, supported by auxiliary knowledge, it is attributed to reconstructing its history from a local experience.

Keywords: *social imaginary; urban; Holguin; kitsch; social dynamics.*

Introducción

En la historia del arte las búsquedas formales que ofrece la urbe como motivo, han cedido a una apropiación más simbólica del entorno. Esta mirada concuerda con la dialéctica entre el espacio físico y el subjetivo de la ciudad, perspectiva desde la cual se ha generado una interesante teorización sobre los imaginarios urbanos en Latinoamérica como los estudios realizados por Hiernaux (2007) y Lindón (2007) fundamentados en la complejidad que expresan las dinámicas de sus ciudades.

Los estudios sobre imaginarios urbanos, como los de Pallini (2002), Gorelik (2002) y Martín (2004), plantean el acercamiento a la ciudad como construcción imaginaria que puede ser abordada desde las imágenes, el deseo ciudadano y las proyecciones afectivas. Se ponderan las formas locales de expresión, aunque no se excluyen repercusiones globales de determinadas imágenes, símbolos o valores, como apunta Silva (Contrera, Uribe y Aliaga, 2016, p. 89). Las posibilidades de indagación van desde la ciudad como un todo –lo urbano como modo de vida y la relación centro-periferia– hasta sus fragmentos –lugares de memoria, las calles, las casas, entre otros– (Lindón, 2007). De su representación en la obra plástica resultan nuevas creaciones y articulaciones de sentido. Es allí donde se ubican los horizontes del presente análisis cuyo objeto es la obra de artistas plásticos realizada desde Holguín, provincia del oriente cubano.

Para la selección de las piezas artísticas a estudiar, se tuvo en cuenta la capacidad de expresión de los imaginarios como parte de los contenidos de la obra, los elementos recreados, su prevalencia dentro del discurso de cada autor durante el período de estudio, la variedad de poéticas y la legitimación de los creadores en el ámbito artístico. El conjunto comparte aspectos que, de acuerdo al enfoque teórico, hacen comprensible esta dimensión: el espacio urbano como lugar de realización y/o frustración de utopías, el empleo de símbolos de identidad local, las dinámicas sociales en espacios públicos, la pérdida de motivación y certeza de un futuro mejor, los cambios socioeconómicos a raíz de la crisis y, por último, las prácticas culturales. El ejercicio hermenéutico se deriva en un examen temático; se partió de los valores formales y de contenido que vincula lo estético con lo sociocultural.

La etapa núcleo de la investigación, que va de 1991 al 2011, no se puede esbozar sin acotarse antes el impacto del Período Especial¹ en cuanto a proceso de desestructuración de lo cotidiano. Como tal, dicha época, condujo a convertir en objeto de reflexión la ruptura de las formas de producción y reproducción de la vida cotidiana en todos los órdenes de la sociedad (Martín, Perera y Díaz, 1996). El arte cubano replanteó sus estrategias, los discursos se volvieron a la introspección, la simulación, lo irónico, lo metafórico y lo arbitrario, aspectos que sustituyeron la confrontación directa caracterizadora de la década anterior (Herrera, 2000; Caballero, 2009; Mateo, 2001). De tal forma que, los creadores holguineros asumieron estas directrices con las particularidades brindadas por su contexto inmediato.

La historia en la reflexión artística

Los años más recios de la década de los noventa aportaron miradas que difirieron entre lo identitario y la crítica social, situando la ciudad como escenario o como centro de los conflictos locales. Los símbolos arquitectónicos, estatuarios y de ornato público fueron blancos de diversas reinterpretaciones. Al analizar esta zona de la creación sobresale la obra de Néstor Arenas Correa (1964)², quien dejó su impronta desde una postura reflexiva hacia el contexto local y nacional junto a una impecable ejecutoria. Pese al escaso material visual, puesto que se estableció en España desde 1996, es un pintor de imprescindible referencia. A través de un lenguaje postmoderno, pleno de citas e intertextualidades, Arenas abordó la simbología de la ciudad, héroes y monumentos, para sugerir nuevas lecturas de la historia y la realidad social que ponían en duda su legitimidad, como parte de un repertorio más amplio de motivaciones. Estas preocupaciones se plantean en exposiciones como *El circo, la malabarista y el héroe* (Legón, 1993)³, en la cual se advierte la génesis del asunto de los interiores y los monumentos locales, la construcción de un sentido de trascendencia del paisaje urbano propio diluido en la cotidianidad, así como el empleo de los recursos discursivos que tributaron a estos conceptos. Tres de sus obras ilustran con elocuencia estos presupuestos.

¹ En Cuba se le conoce con el nombre de Período Especial a la etapa de profunda crisis económica que vivió el país a consecuencia de la caída del Campo Socialista.

² Este artista fue considerado revelación de la pintura holguinera de principios de los noventa. Ver Castro (1993).

³ Exposición bipersonal realizada en el Centro Provincial de Artes Plásticas junto a la pintora Magalys Reyes.



Figura 1. Néstor Arenas Correa, *La parábola del héroe I* (1993)

En *La parábola del héroe I y II* (Arenas, 1993), como apuntan los títulos, el relato visual apela al recurso narrativo para articular, desde sus características, significados relacionados con un contexto que pone en duda el ideal heroico vigente. Sumergidas en un ambiente surrealista que rememora a René Magritte y sus códigos, las pinturas reiteran la imagen jerárquica de La Periquera, sede del gobierno colonial y actual museo, así como elementos de los monumentos a Calixto García y Julio Grave de Peralta, imágenes identitarias del contexto local.⁴ Cabe recordar la significación del museo y el monumento como entes a través de los cuales se perpetúa y conserva la identidad. Son espacios que se vuelven ceremoniales al aludir los orígenes y la esencia de toda organización social (García, 1989, p. 178). Néstor se vale de estos

sentidos, juega con ellos para interpelar la permanencia de los valores patrióticos en un nuevo contexto de peligro e incertidumbre. *La parábola del héroe I* (véase Figura 1) exhibe la estatua pedestre de Calixto desde la cintura hasta el suelo, esta supresión de la parte superior del cuerpo no limita el carácter imponente, que minimiza a una figura decapitada en el espacio abierto al interior del monumento. La relación que se establece entre estos motivos visuales y los propios del edificio deja ver preocupaciones sobre las relaciones de poder traducidas al discurrir cotidiano del hombre común, agente anónimo sobre el cual se sostienen los procesos sociales.

La parábola del héroe II desmonta a los ídolos de sus pedestales y los coloca en actitud dialogante, es decir, a la altura de los ojos. En esta pieza son visibles otros elementos arquitectónicos y geográficos como el campanario de la catedral y la Loma de la Cruz. Asimismo, las figuras discordantes, a la manera del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disecciones surrealista, inquietan por

⁴ El 10 de abril de 1916 se develaron los monumentos a los Mayores Generales Calixto García Íñiguez y Julio Grave de Peralta, así como el obelisco a los mártires fusilados en Holguín durante las Guerras de Independencia. Asistieron las máximas autoridades de la república neocolonial. Desde entonces los tres monumentos formaron parte indispensable de la imagen de la ciudad (Garrido y Peña, 2017).

su composición y abren una cadena de sugerencias desmitificadoras del relato histórico. El dominio del claroscuro se muestra, sobre todo, en el tratamiento de las figuras de los héroes. El carácter moralizante de tales parábolas queda sumergido en el cambio de paradigmas de un entramado social complejo, puesto que estas imágenes inverosímiles y suspicaces incitan la tentación, la sospecha y la incertidumbre. A partir de lo anterior, se puede sostener que toda la historia es susceptible de ser releída y cuestionada a la luz de los acontecimientos presentes.

En *El héroe* (Arenas, 1993) la imagen de Julio Grave de Peralta se observa desde un ángulo de contrapicada. Este recurso destaca la figura en una superioridad ideológica con relación a los elementos dispuestos en la parte inferior de la obra, donde se advierte, entre otros componentes, el autorretrato del artista con los ojos vendados por una bandera cubana. Es interesante el uso de la perspectiva, sobre todo en la recreación de los espacios interiores, ya que trasciende su rol dentro de la organización plástica para significar elementos de importancia en la articulación del contenido. A pesar de que otros autores se valieron del mismo escenario (el de los parques) tanto para evocar las angustias colectivas en medio de situaciones de conflicto, como para recrear desde un sentido identitario los monumentos,⁵ se comparte el criterio de Garrido y Peña (2017, p. 92) al afirmar que las obras de Néstor Arenas son las apropiaciones más serias y profundas que se hayan realizado acerca de los monumentos emplazados en los parques Calixto García y Julio Grave de Peralta.

Un cambio rápido en la visualidad se aprecia en *La ciudad maldecida* (1994), *S/T* (1995) y *Ciudad* (1995).⁶ En estas pinturas queda atrás la figuración realista para adoptar una iconografía influida por la obra de Giorgio de Chirico. La revisitación a los cuadros del europeo, propiciaron que el cubano pudiera transmitir la angustia social de momentos críticos en la historia de la nación. De tal manera que, los ambientes sombríos son favorecidos por el uso de amplias áreas ocre en la concepción de terrenos irregulares que engullen la ciudad. Por otro lado, las líneas curvas que definen las atmósferas, contrastan con las rectas de las edificaciones en posición vertical u oblicua. En *La ciudad maldecida*, entre los elementos que se utilizan para dar profundidad, destaca el empleo de paralelas convergentes y el movimiento diagonal que acentúan la inestabilidad de la representación; en medio de esta integración, la figura humana aparece

⁵ En este sentido se pueden citar a *Entre el Jigüe y el Maraón* (1993) de José Emilio Leyva y *S/T* (1997) de Ernesto Ferriol, entre las obras más significativas.

⁶ Ver Bilbao (1995).

como signo de inverosimilitud. En *S/T* las siluetas resultan impersonales, introduciendo el tema de la emigración, así es como las plazas de la ciudad toman cuerpo de embarcación, planteada a modo de cuadrante visto desde uno de sus ángulos. Por su parte, *Ciudad* descompone los elementos arquitectónicos de la urbe, centrándose en su aspecto geométrico y en diferentes posiciones que alteran su apariencia.

Como pudo apreciarse en una y otra variante del discurso, el gusto por el fragmento, el uso de la perspectiva y el claroscuro hacen que las pinturas de Arenas estén plenas de simbolismo. Además de efectuarse una determinada composición, también se logra la sugerencia de efectos psicológicos y la contraposición entre lo monumental y lo cotidiano. En la construcción de Arenas, la ciudad aporta su historia y su legado cultural, fundiéndose con otros elementos para dotar la obra de alcances universales. Desde esa mirada subjetiva, el pintor cubano se inscribe en el abordaje a los imaginarios.

El *kitsch* y la preocupación por lo político-social

Una de las tendencias artísticas del siglo XX mejor aprovechada por la plástica cubana ha sido la del *pop* norteamericano.⁷ La asimilación criolla y su repertorio icónico tienen punto de partida en Raúl Martínez, quien, con acierto, lo pusiera a disposición de la épica revolucionaria popular. Luego, las promociones de los años ochenta arremetieron con el arsenal teórico aprehendido, para volcarse hacia el rico cosmos de las prácticas culturales, constituyendo, de esta manera, la vertiente prolífica del arte cubano en la contemporaneidad y haciendo del *kitsch*⁸ un interesante objeto de búsqueda y experimentación.

Desde esa visión propia de la ochentena emergen las obras de Alexander Lobaina (1964) con carácter reflexivo y cuestionador ante los sucesos que reconfigurarían el mapa global. Se recontextualizan vallas, carteles y anuncios, de esta manera aparecen las obras en su mayoría como objetos anónimos, impregnados

⁷ El Arte pop es un fenómeno artístico originado en Reino Unido a mediados de la década de los cincuenta, que irrumpió con impulso la vida cultural en los Estados Unidos de Norteamérica durante los sesenta. Esta corriente asume la parafernalia visual de los medios de comunicación masiva en la sociedad industrial avanzada. Los artistas pop llevan al terreno del arte el consumismo y una nueva imaginería que sacraliza sus lugares y objetos comunes, banales, vulgares; acción que termina siendo tristemente devorada por la misma maquinaria que le da origen (Cirlot, 1993, pp. 88-115).

⁸ Según Slávov (1989, p. 243): “El kitsch es un fenómeno pseudoartístico de origen burgués que procura la conformación de la conciencia mediante clichés estético-emocionales e ideológicos, percibidos como complemento “natural”, una justificación y un embellecimiento del modo de vida”.

de una sensación de empatía o rechazo para el espectador. En los años iniciales de los noventa, son más evidentes las revisitaciones a conocidos autores *pop* como Andy Warhol, John Wesley y Robert Indiana, que posibilitan la realización de *after-art* (obras elaboradas a partir de las de estos u otros artistas, procedimiento acorde con las prácticas del *pop* originario).

Big-Painting (Lobaina Jiménez y Mendoza, 1992), exposición que recoge obras de 1991 a 1992, se presentó en gran formato, lo que privilegió la fuerza perceptiva y el interés por el universo exterior. La visualidad atrayente, sobre todo a través del color, es una constante, dicho aspecto subvierte el realismo concebido a la manera tradicional como en la exposición colectiva *NEO-POST. Un realismo re-relativizador* (1992). En *Big-Painting* se pone al descubierto el imaginario cotidiano gracias a la variedad de imágenes devueltas por los medios de comunicación y la impronta del *kitsch* combinada con el evidente carácter lúdico de las piezas.

La serie *Fervor de Cuba*, que se exhibió en la exposición homónima (Lobaina Jiménez, 1993), es catalogada por el artista como fundacional porque plantea las generalidades de su discurso formal y conceptual a lo largo de la etapa de estudio. La colección deviene creación elástica que abarca un amplio arco temporal en el cual va adicionando motivos y símbolos hilvanados con la misma idea: indagar en lo social sin llegar a ser contestatario y aportar una visión propia del contexto inmediato. Lobaina asume lo que denominó “folclore urbano”, donde une la tradición decorativa *kitsch* doméstica y la político-ideológica.

En el conjunto *Fervor de Cuba* es frecuente la sustitución del ícono (*pop*) original por otros del contexto nacional, sentido en el que estarían casi siempre presentes banderas cubanas, emblemas de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), así como la figura de Fidel como líder político. Además, la vaca es un elemento recurrente con el que se establecen varios diálogos al unísono. Por otra parte, *Holstein* o “Piquirigua” despierta la picardía y la imaginación popular que se advierte desde el título *El caso Holstein tiene sus cazadores* (2000). El rejuego con otros elementos como el penacho indio cual atributo de poder, los tiros al blanco (reminiscencia de un Jasper Johns) o la pipa de la paz, genera matices donde la ironía, más que el humor, se apodera del cuadro o del cuadro-objeto.

Cuando se incluyen textos dentro del espacio pictórico, se refuerza el sentido ambiguo de la narración visual para crear varios campos semánticos. Estas piezas, casi en su totalidad, son cartulinas de 40 x 59 cm, que posibilitan su reacomodo de manera aleatoria según fue cambiando el panorama político social del país, pero sin perder su vigencia. *Fervor de Cuba* contiene una miniserie de ‘pinturas anunciativas’, es decir, que retoman las características del anuncio, de tal modo

que surgen cartulinas a partir de promociones de los pequeños negocios particulares que van apareciendo por toda la Isla. Con ironía y sutileza, el suplemento verbal funciona como detonante que revela la existencia de nuevos actores y dinámicas sociales, en correspondencia, la institución de diferentes sentidos y valores (Rensoli, 2008). Estas obras son composiciones complejas en las que, en ocasiones, se dificulta distinguir la figura del fondo. Igualmente, se logra una armonía de predominio complementaria donde sobresale la gama de los verdeazules. En suma, los formatos de las cartulinas establecen relaciones con el cartel y su función como medio de propaganda.

La mirada de vocación sociológica aprovecha no solo la publicidad del emergente sector privado, sino que también se vale de otros comportamientos ciudadanos derivados de la inseguridad como nuevo fenómeno social en la Cuba de fines de los noventa. Debido a ello, surgió una necesidad de protección y supervivencia que dio como resultado el enrejamiento de muchas de las casas cubanas, una especie de interrupción en el nexo con el resto de la sociedad. Por consiguiente, la casa-búnker se torna metáfora de la isla en la salvaguarda del proyecto social inconcluso.



Figura 2. Alexander Lobaina, *My home is my bunker* (1996). Acrílico/Tela. 120 x 90 cm.

La temática previa se desarrolla en cartulinas y lienzos con una estrategia discursiva similar a lo trabajado anteriormente. Dentro de esta línea, con un lenguaje más cercano a la figuración geométrica, *My home is my bunker* (véase Figura 2) resulta ilustrativa, mientras que se explora un registro figurativo más amplio en obras posteriores con la misma temática. Por su parte, el lienzo de mediano formato utiliza elementos arquitectónicos que se asemejan a las fortalezas medievales, por lo que es distinguible el uso de las líneas rectas y de los valores. La contextualización de esta figura se da

a través de una escasa decoración frecuente en los portales, el añadido de una estrella, la conformación de un arco de medio punto (distintivo de la arquitectura colonial cubana) y aquella base del texto rotulado en rojo: “Lección cuerda”. Es interesante que la idea del enclaustramiento desarrollada por Lobaina establezca

analogías con la metáfora construida en *Los sobrevivientes*,⁹ un clásico del cine cubano. En la película, el enclaustramiento de la familia trajo consigo una involución de sus valores hasta el punto de la incivilización, sólo por la necesidad de subsistir en un medio que quebrantó las rutinas de su cotidianidad. Entrando en el nuevo siglo, el palimpsesto configura una técnica peculiar y estilística que favorece la multiplicidad de mensajes simultáneos. Es una constante resignificación del objeto que no lo ubica en una posición facilista, sino en la posibilidad de constatar cuán inamovible o no puede resultar un proceso en su esencia pese al tiempo y las circunstancias que lo atraviesan.

Estos textos visuales pueden resultar chocantes, atiborrados de información, del mismo modo en que se manifiesta la vida del hombre contemporáneo. Un hombre que vive fraccionado, desempeñando diversos roles a la vez, inmerso en situaciones inverosímiles. El hombre que interactúa con imaginarios donde la velocidad, la simultaneidad, lo virtual, la violencia y lo fútil forman parte de sus representaciones.

Respecto al tratamiento del imaginario que suscita la interacción en el espacio urbano, Javier Erick Díaz Zaldívar (1974) introduce la particularidad, de apropiarse de los letreros de establecimientos comerciales y otros de la ornamentación pública. Estas apropiaciones son llevadas al contexto de la galería junto a íconos del realismo socialista e imágenes de la historia del arte cubano y universal, estableciendo de esta manera nexos intertextuales. Se brinda una especial referencia a los creadores de las primeras vanguardias además de otros más recientes como Raúl Martínez, Eduardo Ponjuán, René Francisco y Flavio Garcíandía.

El uso del “pastiche”¹⁰ como recurso discursivo de la posmodernidad, aparece en las exposiciones *Objetos paradigmáticos* (1997) y *Del olor a la calle a la muerte del sueño liberal* (1998). La primera redimensiona lo perecedero como símbolo de orden en nuestro medio social a partir de su relación con la decoración *kitsch* de la mayoría de los hogares cubanos. Al unificar símbolos políticos, artísticos o culturales, en la condición de objetos, se les sustrae el sentido oficial de su significado para ubicarlos en una dinámica de préstamos, que recicla y/o desecha a merced de necesidades, impulsos, coyunturas trascendentales o no trascendentales. Estos objetos de uso que redimensionan su finalidad original como se palpa en *Utopía* (1996-1997), instalación que remite al espacio domés-

⁹ *Los sobrevivientes* (1979), filme realizado por Tomás Gutiérrez Alea.

¹⁰ Técnica que consiste en la posibilidad de imitar y combinar diversos textos, estilos o autores en la creación de un nuevo producto artístico (Cirlot, 1993, p. 120).

tico, en cuyo interior colisionan las imágenes sobre la historia y el ensalzamiento de la burocracia como signo del discurso oficial. Al final se lleva al entorno doméstico la decoración de los muros de la ciudad y se establece empatía con el pintor de la calle, trabajador anónimo cuyo hacer, repetitivo y seriado, se homologa con fórmulas a explorar para el sostén del artista.

Pinta mi amigo el pintor (1997) hace del recurso citatorio la clave para acceder a contenidos más profundos, debido a que trae al lienzo fragmentos de *Isla 70*. Es, como todo pastiche, una suerte de *collage* de elementos de diversos procederes. No solo se aluden y se citan fragmentos del cuadro de Raúl Martínez, también se toma la libertad de crear o completar lo que en el espacio del lienzo quedó fragmentado. Si *Isla 70* muestra, al menos en una primera lectura, la épica popular de los años sesenta y sus héroes, la obra de Javier Díaz Zaldívar emite guiños a las lecturas subrepticias que aquella suscita paralelamente.¹¹ Se toma la imagen icónica de la amapola como parte de la decoración urbana, asimismo, se representa la arquitectura de La Periquera y la paleta como elemento del oficio creativo. Igualmente, se exhiben las señales de tránsito que se relacionan con el deseo cuando están colocadas al lado de la entrada la bahía de La Habana y, a su vez, retrata la negación de acceder a un espacio legitimador para la creación artística. La épica de los primeros años de la Revolución se equipara a la necesidad de transformación y realización del artista, como figura popular, en un contexto distante y de replanteamiento del discurso social.

Del olor a la calle a la muerte del sueño liberal (1998) da continuidad al que se abre a problemas inéditos hasta el momento: el valor y la comercialización de la obra de arte. Esta preocupación fue motivada por la proliferación de un pseudo comercio de arte en la medida que la provincia se abría al turismo en su zona costera, uno de los factores que cambió la configuración del territorio, según Graña y González (2006). Vender en la playa devino para muchos artistas un *modus vivendis*, no así para quienes continuaron desarrollando una obra con valores artísticos quienes, no obstante, tuvieron que asumir esta dualidad.

Trabajos como *Se venden paletas* (1998) u *Objeto emblemático 00-059 LaRoxy* (2000) reiteran la idea del valor y el comercio de los cuadros conectándola con las “pinturas anunciativas” de Lobaina, al igual que con la de otros creadores

¹¹ Ver Almaguer (2016). El autor se toma la libertad de bautizar un tipo de discurso a partir de la iconografía propuesta por Raúl Martínez. Para el autor nace con él un discurso superrogatorio en su concepto: “una acción discursiva adicional a la “obligación” contraída por el artista con el metarrelato oficialista”.

que no pudieron sustraerse de expresar la angustia generada por las condiciones de subsistencia y el apego a su elección profesional. En *Se venden...* el título aparece como letrero al centro de la superficie de uno de los cuadros que componen la instalación. Este recurso se asemeja al colorido de Jim Dine en *Paleta de placer* (1969)¹² por la interacción de objetos reales y pintados, así como el objeto seleccionado para la doble activación de sentidos.

Estas obras fueron concebidas con mucho cuidado, puesto que partían de bocetos y se trabajaba con el diseño. Los colores se aplicaron con vivacidad, explotando las armonías cálidas que, en ocasiones, llegan a la estridencia. El espacio pictórico es trabajado con planimetría y, en la conformación de las áreas, existe una alternancia entre planos y manchas de color. De esta manera, los cuadros aportaron al carácter decorativo y *kitsch* con la incorporación de papeles de regalo, estampillas y postales, predominando las piezas con gran formato en soportes como el lienzo y la cartulina.

No sucede así con la producción de Díaz Zaldívar que abre el siglo, debido a que resulta más libre, técnica y conceptual. Se hacen más evidentes las intertextualidades con el *pop*, en especial, con obras de Roy Lichtenstein, aunque las mismas imágenes cotidianas del entorno urbano se sigue tomando como motivo de búsqueda formal. Dejado atrás el siglo XX con la frustración de sus principales utopías, el sinsabor emerge de diversas maneras; la ciudad como laberinto suele ser parte del imaginario legado. El hombre es disminuido ante la vastedad de un mundo globalizado, en el cual se entretrejen redes de comunicación que trascienden toda ubicación temporal, cartografiando nuevos espacios reales e imaginarios para cuestionarse el presente y el futuro. En el intento por esbozar respuestas se disfruta o se sufre el proceso. En la búsqueda desesperada de un aliento, aparece la fe como guía valedera.

Abordando los mismos tópicos, aparecen pinturas como *Construyendo el camino* (véase Figura 3) y *La ruta e Identidad*, fechadas en 2003, en las que se mantiene la figuración colorista y se hace empleo del *bad painting*.¹³ Ocurre una depuración de las influencias iniciales para tomar del *pop* los recursos ne-

¹² Jim Dine (1936) pintor estadounidense que cultivó el action painting, el pop y desde este lenguaje empleó objetos sencillos: pinceles, espátulas, martillos, paletas, torsos y estatuas de la antigüedad. Ver Ruhrberg, K., Scheneckenburger, M., Fricke, Ch., y Honnef, K. (s.f, pp. 318-320).

¹³ Pintura que exalta una figuración mezcla de lo icónico, lo abstracto y lo conceptual. Marcó el inicio de la recuperación de una figuración espontánea, de la reivindicación de cierta banalidad y de la búsqueda del mal gusto (Guasch, 2000, pp. 232-234).

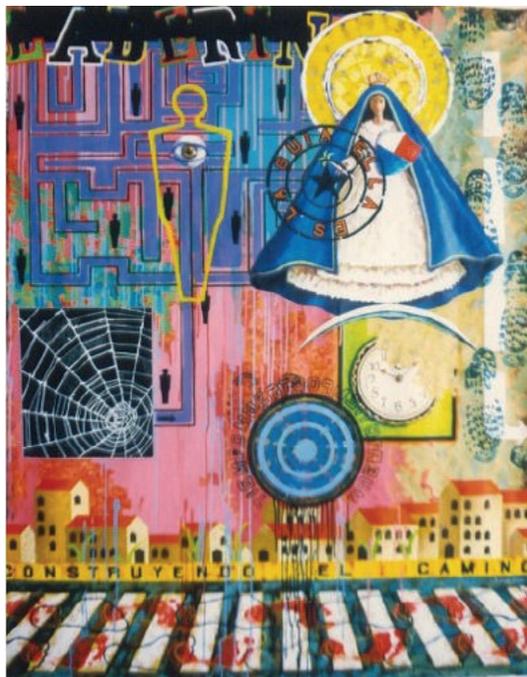


Figura 3. Javier Erick Díaz Saldívar, *Construyendo el camino* (2003). De la serie “La culata caliente”. Acrílico/lienzo. 190 x 150 cm.

cesarios en la construcción del discurso. El gusto por el fragmento o la imagen enfocada solo en el detalle, se utiliza para articular, junto a otros elementos, el mensaje total de la obra. En medio del desasosiego presente en *Construyendo el camino*, la imagen de la Virgen de la Caridad insufla cierto optimismo mientras que una flecha indica la salida del espacio-cuadro para dar la sensación de seguimiento. La calle y otros indicadores de urbanidad que le son inherentes, toman protagonismo para enfatizar su cualidad espacial de lo común supraindividual.

Las obras de Lobaina y Díaz Zaldívar representan una asimilación consciente del *kitsch* como recurso morfo-conceptual con el que reflexionan en torno al arte como fenómeno sociocultural, resultando un análisis que se hace extensivo a todos los ámbitos de la vida en comunidad. No fueron necesarias las búsquedas en otros caminos del imaginario social, fue suficiente la parte presente en el asfalto y, en el día a día del hombre de las pequeñas urbes para aportar a la búsqueda de la alta plástica, de tal forma que se abrió brecha a una línea de la plástica nacional aún por agotar, como el propio *kitsch* (Navarro, 2006). Al exponer sus aspiraciones y expectativas de vida, el artista, como suje-

to urbano, expresa valoraciones, crea imágenes, recurre a símbolos y arquetipos que ayudan a comprender y a interrogar los imaginarios que transversalizan las prácticas sociales como el arte que se genera en y sobre la ciudad.

El prisma de la cotidianidad y sus prácticas

La ciudad se precia de su naturaleza diversa e imposible de captar a partir de una sola mirada o postura. No se puede hablar de ella sino a través de las subjetividades que genera, cual objeto caleidoscópico. La obra de Freddy García Azze (1974), seleccionada para el análisis, contiene referentes de amplia procedencia, así como una capacidad de explorar las posibilidades técnicas de la gráfica. En sus obras confluyen pintura y grabado a través de técnicas mixtas, resultado de la mezcla entre sus propios procedimientos en soportes diversos y la anexión de objetos. Se aprovecha al máximo el carácter objetual y matérico del producto visual. De este modo, García Azze se inserta en una vertiente que el grabado cubano comenzó a exhibir a finales de los ochenta y, con mayor fuerza, en los primeros años de la década siguiente. Este tipo de grabado enriqueció la práctica del género y lo revitalizó con una variedad de soluciones y procedimientos que:

logran extender las opciones del género hasta que en ésta sea válido incluir la huella de un objeto natural, el estampado industrial, el polvoreado de carbón o la yuxtaposición de sustancias disímiles, e incluso, la aceptación de la obra única e irrepetible -de alguna manera impresa- entendida también como ejemplar de la gráfica artística. (López citado en Mateo, 2001, pp. 61-62)

*La vida está en otra parte*¹⁴ tiene como *leitmotiv* la indagación en lo cotidiano popular, además, muestra obras de gran formato con una especie de colografías impresas en lienzo, todo ello respaldado por un proceso de investigación. En una primera variante, esta serie resignifica objetos de uso cotidiano como cerrajos, tomacorrientes forrados con postales, ruedas artesanales para sacar agua y otros patentados por la inventiva criolla para sortear las carencias diarias. Son pinturas de corte hiperrealista en las que, sin llegar al mismo tratamiento de la imagen, sobresale la materialidad de las texturas y la representación del objeto anfitrión de la escena para sugerir la historia sobre su uso. La presencia

¹⁴ Con esta serie, García Azze obtiene premios del Salón Provincial en 2007 y 2008, igualmente, se le otorga el premio de la Ciudad en 2009.

humana se intuye en los signos de su accionar con el empleo de colores en la gama de los ocres y sienas que conforman grandes áreas o con el contorno de las líneas que corresponden al motivo a recrear. Así lo ilustra *S/T* (2007) en la que un fragmento del objeto se combina con sutiles detalles para exhibir desgaste y actitudes de abandono. Del mismo modo, la asimetría logra el efecto de equilibrio por la relación entre los planos de color y la ubicación de puntos de atracción en la composición de la imagen.

En una segunda línea las obras resultan tridimensionales, los elementos plásticos ofrecen un tratamiento matérico de las superficies hasta lograr piezas más objetuales. Así es como se alcanza un diálogo armónico entre el artefacto y el universo redimensionado en el lienzo. Subyugado por la idea del ‘arte-como-objeto’ promovida por el *pop* norteamericano y que se convirtió en una fuerte influencia en la escultura y la pintura, García Azee descubre una compatibilidad estética con la forma de concebir y utilizar el objeto que tenía Jasper Johns.¹⁵ La manera de pintar aplicando gruesas capas de pintura de modo que el propio cuadro se convirtiera en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles, es la coincidencia notable entre ambos autores.

Nutrida la intención de que el objeto debía mantener su connotación como tal, bien en su representación pictórica o de manera tridimensional, se distinguen diferentes modos de exhibición dentro de la serie que podían darse de manera simultánea: por una parte se tienen los juguetes hechos por reclusos como extensión de su imagen pintada sobre papel periódico estampado en el lienzo, en una versión que roza lo abstracto; y, por otro lado, las instalaciones o lienzos a los que se adhieren objetos domésticos de uso femenino como tablas de planchar, palilleras y rejas, algunos incluidos por la funcionalidad en el hogar, otros por la decoración, pero siempre dejando abierta la posibilidad de emplazar la función utilitaria por la ornamental a merced de la estética casera.

Las obras con esta última característica pretenden ser menos ilustrativas en la concepción de los mensajes, alejándose de un rasgo muy arraigado en los artistas holguineros. El suplemento verbal extraído de la fraseología popular aparece una vez más como detonante y articulador de nuevos significados. Al leer expresiones como “¡Quítame la vista!”, “¡cuesta caro mi chino!” o un típico pregón de maní a modo de títulos, aflora sin ambigüedades una psicología “de la calle” propia

¹⁵ Jasper Johns, artista norteamericano que procedía de la action painting y que, junto a Robert Rauschenberg, abonó el camino hacia el pop art. En su estética destacó la irrupción de objetos y utensilios cotidianos reales en la superficie pictórica. Ver Ruhrberg, Scheneckenburger, Fricke y Honnef (s.f., pp. 309-312).



Figura 4. Freddy García Azze, *Gira que te veo fijo* (2008). De la serie “La vida está en otra parte”. Mixta. Dimensiones variables.

del “cubano de a pie” y que remite a formas nada expeditas de procurarse el sustento.

En *Gira que te veo fijo* (véase Figura 4) se desprende del lienzo una tabla de planchar que evoca el diálogo entre lo privado y lo público, entre la virilidad de lo masculino y lo aparentemente dócil del cosmos femenino, así como la manera en que las instancias de poder penetran la vida de los sujetos comunes. El recorrido visual que se activa con las rejas, ya que la estela del desplazamiento de la tabla hasta ocupar su posición final alude a la autoridad en conflicto con un estado de cosas cuyo origen y solución tienen múltiples aristas. Son campos semánticos, posibles lecturas que se articulan a partir del elemento verbal y su

alcance comunicativo. Por último, la frase del centro es también utilizada como absurdo o como contrasentido.

Quítate los ojos para verte las gafas (2009), conjunto que consta de diez grabados, denuncia actitudes como la doble moral o la necesidad de enmascarar pensamientos y emociones para hacer juego con la simulación como estrategia en las relaciones sociales e interpersonales. La serie se vale de la repetición de un mismo motivo en diferentes matices, pero trabajados en clave baja. La secuencia adquiere dinamismo por la alternancia de los grabados con diafragma o sin él, también con el color y la introducción de un nuevo motivo al centro de la composición.

Estas obras denotan dominio del oficio, así como la madurez de una búsqueda consciente en el contexto psicosocial del cubano expresado en el universo de la objetualidad y escenografía doméstica.¹⁶ García Azze busca un punto de equi-

¹⁶ Resulta interesante la relación que a partir de allí se establece con la iconografía del realismo socialista empleada por el autor en una serie anterior, *Kamasutra*. En ella, es singular la manera en que se descubren en la misma superficie las imágenes de un realismo a lo Courbet y del realismo socialista, junto a ilustraciones extraídas del *Kamasutra* y la palma real en tanto referente de virilidad. Una composición que de manera subterránea entabla

librio y dialoga con una estética de la precariedad que hermosea y reconstruye. Detrás del doble sentido, de la limpia ejecución y de una aparente simplicidad, se aprecia un pensamiento profundo que interpela constantemente al receptor, animándolo a la reflexión. Los imaginarios con los que interactúa su obra se relacionan con el modo de habitar el espacio doméstico en el entramado urbano y el contexto del barrio. Si por un lado se pondera el ingenio en la solución de problemas de la existencia cotidiana, por otro surge un canto al desaliento tras la dificultad de resolver conflictos básicos.

En otra dirección que exhibe una postura crítica no intencional, se encuentran las obras del artista autodidacta Rolando Salvador Pavón (1950) que ofrecen una ciudad en constante transformación a través de instantáneas pictóricas trabajadas a todo color. Se recrean las tradicionales bases identitarias que distinguen a la región junto a nuevas prácticas culturales que resultan más dinámicas en su relación con la arquitectura y la configuración urbana de la ciudad capital.

El sentido de pertenencia, característico del holguinero resalta en los títulos de las exposiciones: *Estampas de mi pueblo* (1999), *Estampas de mi Ciudad* (2000) o *Imágenes cotidianas* (2008). Todas las exhibiciones establecen una ruta a través de la cual se descubren lugares comunes y acciones cotidianas ante las que se pierde con facilidad el sentido crítico. Dentro de la serie se puede apreciar un forzado bulevar de comercio lleno de tránsito, además destaca la nocturnidad, las festividades populares, personalidades de la cultura, sitios históricos, los juegos de pelota, entre otros elementos que dan cuenta de las emergentes fuentes de ingreso.

La lógica del imaginario que se articula en espacios de socialización creados espontáneamente como resultado del propio accionar de los individuos, aparece en varias obras del caso de análisis. *Areneros* (2003) sumerge al espectador en la periferia urbana y en dinámicas particulares de su zona. De la misma forma, la pintura devela actividades como la extracción de arena de río y su venta ilícita, la pesca en aguas contaminadas, el pastoreo de animales, así como la ingestión de bebidas alcohólicas como ocupación del tiempo de ocio.

Transportación (2004), en cambio, ofrece un pasaje pintoresco a partir de la llegada de uno de los trenes de pasajeros a la ciudad (véase la Figura 5). El paisaje

sutiles diálogos con un realismo en el contexto nacional, barroco, de caótico discurrir. Las tendencias concebidas desde posturas ideológicas antagónicas y con propósitos diferentes se muestran, como extremos de una misma cuerda, al centrar de su atención en el ciudadano común: una, desde la exaltación de sus virtudes; la otra, desde la banalidad de sus gustos exacerbados por una agresiva cultura de consumo.

resultante, compuesto por el desmonte de todo tipo de carga –sacos de viandas, animales vivos y muertos y equipos para uso doméstico–, los vendedores ambulantes, medios de transporte de diferentes características, entre otros elementos, es escenario de la relación campo-ciudad; el viaje necesario para el reabastecimiento de la vida citadina. La pintura resulta ser también un laboratorio, un ensayo social que entra por la retina como un carnaval de formas y colores puros que desafían su pretendida ingenuidad en la medida que propicia diferentes niveles de lectura a pesar de la simplicidad en la construcción el mensaje.

Ambas imágenes, *Areneros* y *Transportación*, ponen al descubierto la activación de redes de absoluta espontaneidad organizadas de manera natural en medio de su caótico carácter alternativo. La permanencia de prácticas rurales en el entorno citadino hace remitir la mirada a la creciente tendencia de expansión que viven las ciudades contemporáneas, a la cual no escapa la cabecera de una provincia cubana periférica. Las obras remiten también a la complementariedad de ambos espacios, a la preexistencia de grupos que ofrecen mano de obra, oficios y suministros a la recargada urbe que se extiende sin poder proporcionar condiciones mínimas de sanidad para los nuevos cohabitantes. Ambos cuadros ponen al descubierto una isla en vías de desarrollo que, pese a la distinción de su sistema social, no queda fuera del alcance de dinámicas demográficas generadas y agudizadas en otros contextos.



Figura 5. Rolando Salvador Pavón, *Transportación* (2004). Oleo/lienzo. 70 x 50 cm.

Los espacios públicos, los bulevares y las plazas también son lugares donde se hacen patentes las diferencias sociales, del mismo modo en que resultan áreas oportunas para crear nuevas relaciones e intercambios. En estas zonas, donde mejor se ve representada la fragmentación social y el desorden ciudadano, se constatan los conflictos a favor y en contra de la diferencia o la pluralidad (G. Cortés, 2010). Este es un aspecto en el que coinciden todos los que, de alguna manera, se acercan a la ciudad y sus imaginarios como objeto de exégesis artística o intelectual.

En *Amanecer* (2005), Rolando Salvador Pavón hace homenaje a un personaje anónimo, pero fundamental en el entramado citadino. Junto a la figura del barrendero, jerarquizada por medio de la proporción, el artista dota de nuevos significados a un espacio nuclear en el trazado de la ciudad. La plaza principal desdobra su cariz para presentar fenómenos que absorbe con fuerza centrífuga. La connotación del espacio público y del conjunto arquitectónico en el cual se inserta, queda relegada para proyectarse como micro escenario que refleja intereses, procesos y comportamientos que proliferan a escala social lacerando la imagen tradicional de Holguín como una ciudad limpia de adecuados comportamientos cívicos. La obra pone de relieve una falta de sensibilidad hacia el entorno, el desapego a las buenas prácticas ciudadanas y la creciente presencia de conductas marginales que advertía Marrón (2005, p. 3) desde la prensa local.

En la modernización de los centros urbanos de la isla, el bulevar ha alcanzado un papel protagonista. Desde los municipios más alejados hasta las ciudades cabecera, existe una versión de esta tipología, pero sin lograr la funcionalidad y seducción que adoptará su concepto conforme a las transformaciones urbanísticas del siglo XIX. *Boulevard* (2005) revela esa disfuncionalidad ya que muestra, de manera caricaturizada, el devenir de un forzado espacio. Además, se centra en el comercio y el ocio que se suscita a partir de éste, como una de las arterias principales de la ciudad. El bulevar holguinero no escapa a la cualidad heterotópica que introduce Foucault:

[Los] demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque [...] resulten efectivamente localizables. Ya que son absolutamente distintos a todos los demás emplazamientos que ellos reflejan y de los que hablan. (1999, p. 434)

Así mismo, Foucault distingue como heterotópicos a los espacios como el jardín, los museos, las bibliotecas, el cementerio, las prisiones, los asilos, entre otros.

Por otra parte, Caballero (2009, p. 89) asume al bulevar como “la tipología urbana paradigmáticamente heterotópica. Emplazamiento de comunión donde el desconcierto de la vivencia acrece el autoconocimiento, el bulevar deviene la sinécdoque de la ciudad y la civilización, en un remanso frenético que intenta contravenir el caos total”. Caballero hace un examen estético sobre el espacio en el arte cubano, pero en él la pluralidad de subjetividades y de vivencias termina por quedar, por un lado, en el intento de una supuesta satisfacción de libertades y deseos, por el otro, en la yuxtaposición de lugares y situaciones inconexas.

La ciudad vista a través de los cuadros de Pavón se transforma en un espejo para admirar, rechazar o cuestionar la imagen que se devuelve. Desde esa perspectiva, la obra es asumida como espejo heterotópico (Foucault, 1999, p. 435), pues representa prácticas culturales en el contexto urbano con las que se descubren múltiples construcciones sobre la ciudad y que, a la vez, existen como narrativa sólo en la superficie del lienzo.

En el conjunto traído al análisis no se destacan recursos expresivos que ayuden a portar la significación. Estas radiografías sociales bajo el velo estético de lo *naif* muestran una vocación por documentar la realidad en su expresión de identidad, es decir, la pertenencia. Asimismo, en la serie es inherente un sentido crítico no contenido en la intención del autor. Son crónicas visuales donde se emplean colores puros y donde la profundidad es sugerida a través de la superposición de planos. Los motivos son apenas jerarquizados con un tratamiento que a veces ronda en la caricatura, además, los títulos son sencillos y directos para indicar el asunto a abordar. En este tipo de representaciones los imaginarios se exhiben sin ambigüedades. Las imágenes remiten a cómo son vividos y experimentados los espacios en la cotidianidad. Hay una notable diferencia entre las expresiones que generan las prácticas en el centro urbano y su periferia, esta última es imaginada y construida como espacio marginal, alternativo y proveedor de servicios que aseguran la vida ciudadana, mientras que, en la concepción del centro urbano como núcleo, se expresan las transformaciones psicosociales que la afectan.

Conclusiones

El tratamiento de los imaginarios referidos a la ciudad en las artes visuales holguineras, entre 1991 y 2011, visibilizó la capacidad de las obras como testimonio elocuente de los temas de interés, a saber, las estrategias discursivas adoptadas como las angustias, expectativas y replanteamientos existenciales aprehendidos, así como las reconstruidas por los artistas. Los sentidos, valores y símbolos que

los artistas captaron, al igual que las imágenes resultantes, son parte de los imaginarios que emergieron y se legitimaron en el transcurso de dos décadas.

Las representaciones transitaron desde una concepción convencional hasta tendencias más contemporáneas adscritas al discurso posmoderno. Se interpeló el legado histórico, las prácticas culturales, lo público y lo privado; al recrear la imagen de lugares emblemáticos, estos fueron revalorizados en su percepción como íconos de la ciudad. El empleo de estos recursos creó marcas identitarias que no limitaron las posibilidades de diálogo con otros escenarios. Por su parte, las poéticas aportaron actualidad, diversidad y calado profundo en relación con etapas precedentes en el devenir del arte local, donde prevalecieron acercamientos más contemplativos. Dicha mirada responde a una actitud crítica hacia el contexto sociopolítico, parte de la vertiente socio-antropológica afianzada en el arte cubano desde la década de los ochenta. De esta manera, las artes visuales holguineras enriquecen su propia historiografía y tributan a una lectura menos parcializada de un panorama general heterodoxo, que se erige texto cultural de imprescindible lectura para comprender la Cuba del momento.

Referencias bibliográficas:

- Almaguer Rodríguez, F. (2016). “Hermenéutica de la imagen”. *ALTERNATIVA*, Universidad Católica de Guayaquil, pp. 56-68.
- Bermúdez, J. (2013). “Raúl Martínez”. En *Raúl Martínez*. La Habana: ArteCubano.
- Bilbao, I. (1995). *Palabras al catálogo. Néstor Arenas. Pinturas*. Bilbao: Galería Colón.
- Caballero, R. (2009). *Agua Bendita. Crítica de arte, 1987-2007*. La Habana: Arte Cubano Ediciones.
- Castro, A. (1993). *De ayer a hoy en la plástica holguinera. Palabras al catálogo Plástica contemporánea. Pintura, Dibujo, Grabado, Performance*. Holguín/ Monterrey: Meson de la Villa.
- Cirlot, L. (1993). *Historia del Arte Universal. Últimas tendencias*. Barcelona: Planeta.
- Contreras, C., Uribe, C. y F. Aliaga. (2016). “Los imaginarios sociales desde Armando Silva, sus avances, transformaciones y productos”. *Campos*, 4(1), pp. 81-100.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- G. Cortés, J. M. (2010). *Cartografías disidentes*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.

- Garrido, M. y A. Peña (2017). *Holguín: Capital por un día*. Holguín: Ediciones Holguín.
- Gorelik, A. (2002). “Imaginaris urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”. *Revista Eure*, 28(83). Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008300008
- Graña, A. y W. González (2006). *Multimedia Campo religioso holguinero* (Tesis de pregrado). Universidad de Holguín, Holguín.
- Guasch, M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Herrera Ysla, N. (2000). “Arte cubano a vuelo de pájaro, entre dos siglos”. *Arte-Cubano*, 2, pp. 8-22.
- Hiernaux, D. (2007). “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”. *Revista eure*, 33(99), pp. 17-30. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609903>
- Legón, R. (1993). *El circo, la malabarista y el héroe* [Exposición bipersonal]. Holguín: Centro de Arte.
- Lindón, A. (2007). “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos”. *Revista eure*, 33(99), pp. 7-16. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf>
- Lobaina, A. (1992). *NEO-POST. Un realismo relativizador* [Exposición colectiva]. Holguín: Centro de Arte.
- _____. (1992). *Big Painting* [Exposición colectiva]. Holguín: Centro de Arte.
- _____. (1993). *Fervor de Cuba* [Exposición personal]. Holguín: Centro de Arte.
- Marrón, E. (2005). “Coronada de ricos pensamientos”. *jahora!*, p. 3.
- Martín Barbero, J. (2004). “Prácticas de comunicación en la cultura popular”. En A. Basail y D. Álvarez (Comp.), *Sociología de la Cultura* (pp. 264-278). Tomo I. La Habana: Félix Varela.
- Martín Fernández, C., Perera Pérez, M. y Díaz Pérez, M. (1996). “La vida cotidiana en Cuba. Una mirada psicosocial”. *Temas*, (7), pp. 92-98.
- Mateo, D. (2001). *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*. La Habana: Arte-cubano Ediciones.
- Navarro, D. (2006). *Las causas de las cosas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pallini, V. (2002.). “Imaginaris sociales. Estudio de caso en la ciudad de Buenos Aires”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*, 12(2), pp. 141-161. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65412208>

- Slávov, I. (1989). *El kitsch*. La Habana: Arte y Literatura.
- Rensoli, R. J. (2008). *Nación Cubana: Etnos y Sociedad. Cuatro temas y un enfoque histórico*. La Habana: Historia.
- Ruhrberg, K., Scheneckenburger, M., Fricke, Ch., y K. Honnef (s.f.). *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*. (s.p.i.): Taschen.