

## Imaginario campesino: proposiciones desde la visualidad plástica holguinera

*Peasant imaginary: propositions from the plastic visual of Holguin*

MSc. Yuricel Moreno-Zaldívar

*lsierra@uo.edu.cu*

Universidad de Holguín, Cuba

### Resumen

El presente trabajo visualiza un imaginario de origen campesino o que toma expresión en el contexto rural en las obras de cuatro artistas plásticos holguineros que transcurren entre las dos últimas décadas del siglo XX y primeros años del XXI. Se propone develar el modo en que estos creadores asumen aspectos como la literatura oral, costumbres y vida cotidiana del campesino, el rescate de la memoria histórica, religiosidad, así como dinámicas sociales emergentes. Se valora el lugar de estas poéticas en el contexto plástico del territorio y su correspondencia con la variada conformación etnocultural de la provincia.

**Palabras clave:** imaginario campesino, artes visuales holguineras, etnocultural, Holguín.

### Abstract

The following reaserch talks about a rural imaginary in the works of four visual artists from Holguín that take place between the XX century last years and the first of the XXI. It propose to revels the ways in which these artists abords aspects such as oral transmtion narrations, costums, historic memories and new social dynamics. It values it place in the regionals artististics forms in asociation whit the etnocultural conformation.

**Keywords:** rural imaginary, visual artists, Holguín, etnocultural.

### Introducción

*Todo hombre lleva la marca del lugar donde ha vivido, de sus mitos y leyendas, de todo aquello que de un modo u otro determina y configura su identidad*  
Palabras al Catálogo exposición personal de Marcos Pavón "Entre brujas y duendes".  
Holguín, 7 de febrero de 2002.

En el campo de las artes visuales cubanas han sido más frecuentes los estudios que la analizan en su sentido estético que aquellos que la asumen como resultado de procesos culturales, donde el creador es narrador y portador activo. Estos acercamientos sustentados en una transdisciplinariedad con fuerte anclaje en la antropología y la sociología, vienen a enriquecerse al escudriñar las manifestaciones más contemporáneas, en especial, las generadas con la irrupción del Nuevo Arte Cubano

“teniendo en cuenta su carácter renovador en el sentido de los procedimientos formales, las posturas éticas y estéticas, y de los intereses comunes de transformación social” (Espinosa, 2003, p. 24). Esa manera de valorar la producción artística se muestra en autores como Desiderio Navarro, Rufo Caballero o Silvia Padrón Jomet, esta última centrada en la dimensión cultural de una figura tan poco mencionada de la plástica nacional como lo es Samuel Feijóo.

De este modo, el abordar aspectos del imaginario popular, concretado en mitos, leyendas, dichos, refranes, la religiosidad, el kitsch, pero también en el modo en que la mentalidad popular va asimilando fenómenos actuantes en sus vivencias cotidianas actuales, ha sido favorecido por disímiles aproximaciones. En ello, los motivos más frecuentes como objeto de recreación, análisis o caricaturización han sido, fundamentalmente, los provenientes de las culturas africanas lo cual crea un evidente desbalance con otras matrices culturales, también segmentadas y presentes en nuestro etnos. El tema religioso así como el tratamiento del kitsch ha gozado de mayor popularidad, dando menor importancia a otros componentes de tan rica producción artística y variopinto caudal simbólico.

La imagen sobre la cultura campesina se ha ido renovando en la plástica nacional. De la visión epidérmica que marcó la etapa colonial, donde la figura humana se mantuvo ausente o supeditada al paisaje, a la irrupción del campesino como “tema específico, centro focal y conceptual del cuadro” (Oraá, 2006, p. 65) tras la revolución estética que derivó en las primeras vanguardias. La reivindicación de su figura luego de 1959 también ha variado sus enfoques: colocándola al centro de las transformaciones sociales; develando el universo mítico, religioso, costumbrista y la exhuberancia de su naturaleza; examinando críticamente los estereotipos en torno a ella; interpelando o reafirmando su legitimidad a través símbolos que la identifican. Esta variedad de aristas hace que se dirija la atención en las líneas sucesivas, hacia la presencia de un imaginario de origen campesino o que toma expresión en el contexto rural, en la visualidad plástica de la región a partir de dinámicas sociales que han afectado a todos los escenarios de la isla por igual.

Las artes visuales holguineras son un fenómeno bastante joven si se tiene en cuenta que logran su verdadero despliegue a partir del triunfo revolucionario. Es con la institucionalización de la enseñanza artística en el territorio, en 1961<sup>1</sup>, y el arribo de creadores formados en otros contextos y niveles de enseñanza, que se estimula la formación de un movimiento creativo profesional en torno a la plástica. Este ve sus frutos paulatinamente hasta la actualidad, logrando momentos de relieve en las décadas de los '80 y '90, con ciertos altibajos en los años posteriores (Moreno, 2009, pp. 54-74).

Las transformaciones vividas en el arte cubano de las dos últimas décadas del siglo XX, los complejos cambios sociales producidos en el tránsito de una a la otra, la consecuente conciencia crítica generada y asumida por los creadores tuvo su impacto en el quehacer del territorio fundamentalmente en los '90. Emergieron poéticas en consonancia con la multiplicidad de formas y amplitud temática del momento, en la combinación de asuntos más tradicionales con los contemporáneos, entre ellos los mitos y leyendas campesinas, la carnavalización, la religiosidad, teatralidad y ritualización de la vida cotidiana, el exilio, la supervivencia, asuntos que se han extendido al nuevo milenio.

En cambio, las indagaciones sobre el arte holguinero van ganando interés, sobre todo en estudiantes y profesores de Historia del Arte aunque todavía resultan insuficientes<sup>2</sup> (Moreno, 2009: 5,6). La nulidad de un cuerpo crítico en el panorama cultural de la ciudad limita sobremanera los estudios que deseen encaminarse. Dar consecución histórico-temporal a una temática resulta entonces, bastante irregular, suponiendo una obligada labor de *atelier*. Referido al problema que ocupa este trabajo, los escasos antecedentes<sup>3</sup> quedaron sistematizados por la autora en la tesis de maestría Presencia de

---

<sup>1</sup> El 28 de enero de 1961 fue oficialmente inaugurada la Escuela Municipal de Bellas Artes "Pepa Castañeda", para luego rebautizarse con el nombre de Juan José Fornet Piña (1962), más tarde, escuela Profesional de Artes Plásticas de Holguín. La enseñanza de las artes plásticas en la provincia ganó en relevancia durante la década de los '80, en la cual se inicia una de sus etapas más renovadoras y efervescentes. En este aparte es imprescindible la consulta al trabajo "La escuela de Artes Plásticas y la pintura holguinera" (monografía), de la profesora Ana Castro Fuentes.

<sup>2</sup> Se referencian como ejemplos importantes los trabajos de diploma *Pintura Holguinera Contemporánea (1970-90)*, *Carácter de una ciudad*, de Tatiana Zúñiga y Yilán Gimón (1993) y *Acercamiento a la mujer artista de la plástica en Holguín (1920-2005)*, de Ariannis Batista Rodríguez; la monografía de la M.Sc. Ana Castro Fuentes *La escuela de Artes Plásticas y la Pintura Holguinera*; así como los libros *El grabado en Holguín*, de Ernesto Galbán Peramo; y *Oficio de ver. 15 aproximaciones a la plástica holguinera*, de Martín Garrido.

<sup>3</sup> A excepción de las reseñas que atesora en su archivo personal Julio Breff Guilarte de críticos como Tony Piñera, Israel Castellanos León, Manuel López Oliva, Ramón Legón Pino y Eugenio Marrón,

elementos del imaginario popular en la obra de artistas plásticos holguineros. Estudio crítico (1990-2000) (Moreno, 2009), no habiéndose encontrado otros acercamientos hasta el momento. El texto<sup>4</sup> arroja análisis, entre otros, sobre la obra de cuatro de los artistas que aquí se presentan: Marcos Pavón Estrada, Blanca Rosa Chacón, Rafael Cala Lores y Julio Breff Guilarte.

La actual selección les incorpora ampliando el arco temporal de la producción artística, junto a la obra de Jorge Luis Cudina. La muestra responde a momentos de la proyección de los creadores en los cuales afloran con vehemencia aspectos del imaginario referido; a veces, al margen de tendencias estéticas o corrientes de pensamiento en voga, bien desde una postura autodidacta o desde el aprendizaje académico.

### **Metodología**

Para llevar a cabo el análisis propuesto se hizo revisión de la bibliografía sobre el tema, así como la publicada acerca del arte holguinero en particular para ubicar en contexto las poéticas escogidas. Se hizo una cuidadosa revisión de catálogos y textos críticos, relacionados con los autores, más ante la insuficiencia de estos las entrevistas abiertas así como la historia oral con enfoque biográfico aportaron datos claves para la lectura de las imágenes, determinándose en estas la preponderancia de temas como la literatura oral, costumbres y vida cotidiana del campesino, el rescate de la memoria histórica, así como dinámicas sociales emergentes expresadas en el contexto rural. Zonas temáticas y maneras de hacer poco notadas dentro de un panorama creativo altamente profesional y competitivo, en correspondencia con las características de una extensa zona geográfica, socio-económica y, en consecuencia, de un heterogéneo panorama etno-cultural del cual se desprende la existencia de un imaginario bien matizado.

---

solo aparecen publicados sobre estos autores un escueto texto de Blanca Simón a la obra de Marcos Pavón y de Martín Garrido a la de Blanca Rosa Chacón.

<sup>4</sup>Revela el modo en que ocho creadores abordan aspectos tales como la religiosidad popular, costumbres, mitos y tradiciones rurales, el kischt y otros elementos presentes en la vida cotidiana de la ciudad.

## Resultados y discusión

Al hablar de temas rurales en la plástica holguinera resulta útil hacer breve referencia a conformación de la actual provincia. Constituida como tal con la división político-administrativa de 1976 cohesionó, bajo intereses económico-sociales de desarrollo, varias subregiones históricas de génesis diferentes. Por un lado, cede territorios a las provincias de las Tunas, Granma y asume de otras como Guantánamo. En consecuencia, aunque la población de manera general es predominantemente blanca, con bajos niveles de mestizaje, de raíz europea y criolla y de esa naturaleza la literatura de transmisión oral, las tradiciones, costumbres, religión, estas van cediendo terreno a hibridaciones, mestizajes con componentes afrocubanos y caribeños en una dirección occidente-oriente, norte-sur. Los procesos migratorios del siglo XX favorecieron esta diferenciación; mientras los inmigrantes provenientes de la península se asentaron entorno a los enclaves tradicionales, los introducidos por las nuevas actividades del capital norteamericano lo hicieron en zonas vírgenes disponibles hacia el oriente. A esta conformación etnocultural han seguido contribuyendo las continuas migraciones internas, fundamentalmente de Santiago de Cuba y Guantánamo, hecho verificable en la actualidad en la esfera fenotípica y lingüística (Graña y González, 2006).

Sobre estas bases identitarias se construye el imaginario<sup>5</sup> popular del holguinero actual, que ha ido incorporando numerosos símbolos culturales muchos de ellos relacionados con la arquitectura y configuración urbana de la ciudad capital. Holguín se presenta como lugar de confluencias y fuertes contrastes donde lo mismo brotan jóvenes decimistas y se disfruta de un buen guateque que se baila con los tambores de la tumba francesa, allá en el corazón de las lomas sagüeras (Moreno, 2009, p. 51).

Como expresión del imaginario esbozado, la obra pionera de Marcos Pavón Estrada (Perronales, 1948)<sup>6</sup> destaca ajena a cuestiones de estilo, del comercio y de la crítica. No

---

<sup>5</sup>El universo simbólico marcado por una fuerte presencia hispana de origen canaria favorece el predominio de la *religiosidad popular*, donde prevalecen creencias heterodoxas de origen ibérico, el espiritismo de cordón es el sistema más practicado, seguido por el palo monte y la santería; las narraciones más extendidas son las de brujas, duendes y apariciones sobrenaturales; del legado aborigen destaca sobre todo, el famoso jigüe o güije, ya transculturado.

<sup>6</sup>Pese a padecer tetraplejía desde los 4 años de edad, cursa estudios en la Escuela Artes Plásticas de Holguín, emprendiendo luego una vida de activismo social y cultural muy volcada hacia la comunidad que le valió numerosos reconocimientos. En vida realizó una treintena de exposiciones en espacios

busca refinamientos estéticos, apela, más bien, a la fuerza del color como significante, al apego a una tradición oral que le lleva a trasladarla, casi de manera literal, con cierta despreocupación por las proporciones de la figura humana.

Las pinturas producidas entre 1984 y 1991 recrean buena parte de la mitología campesina. Las narraciones que trabaja con mayor asiduidad son las de brujas, jigües y duendes. En menor medida, relatos sobre madres de agua, que en Cuba son descritas como una gran serpiente, otras escenas y personajes de la fabulación popular como el marranche y la gritona, en las que se destaca una gran expresividad con figuras zoomorfas.

En el caso de las brujas, tradición universal extendida por todo el país, el apego a la oralidad deja poco margen a la recreación plástica. Así cada palabra encuentra equivalente casi total en imágenes. Es posible encontrar desde brujas en su escoba, la caída tras el canto de un gallo, la mostaza, hasta otras que se corporeizan en labores cotidianas, incluso, en momentos de reposo, lo cual evidencia la importancia del mito en el día a día del campesino. Interesante al respecto es la observación de “que las mujeres canarias en Holguín eran adictas a la magia negra y estrepitosos aquelarres” (González, 1988, p. 41), tomándose en cuenta que la población canaria fue principal configurador de la cultura campesina de la región.<sup>7</sup>

Pero fueron güijes y duendes los que colmaron con mayor diversidad de acercamientos la obra de Marcos Pavón. Según cuenta la leyenda “(...) los duendes entraban a las casas y les gustaba hacer maldades a la gente. Arrojabán tornillos y otras cosas y después las quitaban (...)” (Moreno, 2009, p. 79). Desde la apropiación de esta leyenda va logrando cierta estilización en el tratamiento de la figura humana, que toma como modelo. Ya en *Reunión de duendes* (1985), los representa como en músculo y

---

galéricos de la provincia, el país y zonas del mundo como Barquisimeto (Venezuela) y el Principado de Liechtenstein, donde exponía con regularidad desde 1997. Hasta su muerte ha sido el único creador cubano en pintar con la boca, perteneciente a la Asociación Mundial de Pintores con la Boca y el Pie.

<sup>7</sup>Para una mejor comprensión de la diversidad etnocultural presente en la actual provincia de Holguín son de gran utilidad los textos publicados por el investigador José Vega Suñol: *Región e Identidad y Presencia norteamericana en el área nororiental de Cuba: etnicidad y cultura*.

tendón vivos, de color cobrizo, con cuernos, facciones alargadas y puntiagudas. La escena es de total relajación, juego y burla.



*Marcos Pavón Estrada. El duende (1990). óleo/lienzo. 90 x 60 cm.*

*El Duende* (1990) es una de sus obras mejor logradas. De cada uno de los elementos de la composición salta a la vista la hibridación cultural de la que es fruto esa parte de nuestra identidad, la riqueza de un universo de creencias heterodoxas que integran la típica decoración doméstica. Del personajillo solo aparece un lado del cuerpo, aquel que ha penetrado cuidadosamente en la casa, con la sutileza de quien no quiere ser visto. Detrás de la puerta la suerte y la protección a través de la herradura, el lazo de yarey, el símbolo contra el mal de ojo; al otro lado, un San Lázaro con sus perros pero también la tinaja de barro, accesorio imprescindible del ajuar campesino.

En la representación de estos personajes es notable la relación con lo que iconográficamente conocemos por diablo o demonio en la tradición judeo-cristiana. Figura que posiblemente se encontraba ya en las creencias de los aborígenes cubanos en tanto que es una constante folclórica universal, traída también por los españoles, presente en los negros esclavos (Feijoó, 2003, p. 39).

En el habla popular “ser como un demonio” o “como un diablo” no alude siempre a la realización de graves delitos, de perversidades, sino también a “travesuras fútiles, no malignas o hábiles maniobras carnales” (Rivero, 2005, p. 180). En algunas regiones de Cuba hasta ha sido asociado a un tipo de güije perverso, habitante de ciertas lagunas y ríos pero no sucede así en el caso de los jigües de Marcos Pavón, parientes muy

cercanos de los duendes europeos. Catalogado como “el mito cubano más recio, constante y completo” (Rivero, 2005, p. 261) trasmuta su origen de indio pequeño con abundantes cabellos por el del negrito enano, enamorado y juguetón, presente en las aguas de ríos y lagunas que con frecuencia, veían los campesinos cubanos. Así los presenta Pavón en comunes escenas de descanso o juego, con lo que vuelve su imagen a pegarse al texto oral.

Con similar operatoria, pero desde la escultura en pequeño formato, se acude a la artista autodidacta Blanca Rosa Chacón (Limonas, Velasco, 1940). Una manera transparente la define en su tratamiento de las costumbres, tradiciones y memoria colectiva de su lugar de origen y asentamiento. Poco asidua a los espacios galéricos, desde su casa-taller-galería del poblado de Uñas, Velasco, desarrolló una obra a todas luces escultórica (Garrido, 2006, p. 61). Detener la mirada en sus creaciones trae a colación los procesos de integración cultural canario-aborígen que tuvieron sitio en la región, seriamente estudiados por autores como Jesús Guanche y José Vega Suñol. Con mayor énfasis que otras partes de Cuba, la presencia aborígen fue registrada “hasta bien avanzado el período colonial” (Vega, 2002, p. 97) dejando como principales referentes “el hábitat, el menaje y el ajuar” (Vega, 2002, p. 98). Por su parte, la presencia canaria “contribuyó a reproducir y transmitir el legado de los pobladores autóctonos, fijándolos en el diapásón de la cultura regional” (Vega, 2002, p. 99).<sup>8</sup>

Elaborados con instrumentos de confección propia, afloran en su repertorio visual pequeñas cabezas de indios, prácticas culinarias como rayar la yuca, la canoa como medio de transporte, representación del areíto como práctica músico-danzaria; objetos tradicionales como hamacas, fogones de leña, escobas de chiribico, el pilón para el café; escenas costumbristas: campesinos con horquillas, peleas de gallos, guateques, comadronas, entre otras; todo un abanico que permite visualizar la vida rural en su variedad de matices. También por medio del campesino alude a la herencia peninsular

---

<sup>8</sup> José Vega Suñol, investigador riguroso, en el texto citado parte de la “especulación sociológica” para tratar de configurar el mapa de los antecedentes de la arquitectura popular en la región, posteriormente ocupada por la ciudad colonial de Holguín. Al referirse a la composición étnico-social del territorio rural en la zona norte “del Bayamo” habla de “un lento proceso de disolución y absorción etnosocial que prolonga el contacto indo-hispánico-africano-criollo hasta el mismo siglo XIX en ese territorio”. Se basa, entre otros hallazgos, en las evidencias arquitectónicas que porta la vivienda rural cubana y su ajuar.

cuya aparición autónoma es casi nula, aspecto a extrañar de acuerdo a lo expuesto en el párrafo anterior.

La presencia de diferentes pueblos negros que llegaron a la isla y su incidencia en la formación de nuestra nacionalidad ocupa un lugar representativo. Aquí se repiten las cabezas pequeñas, ahora de negros, afloran escenas de subastas de esclavos y trabaja con mayor fluidez bailes acompañados por instrumentos musicales como el tambor. Resulta llamativa la alusión a las tradiciones gagá<sup>9</sup>, una de las expresiones músico-danzarias traídas por la emigración haitiana de inicios del siglo XX, cuyo abordaje responde a experiencias vivenciadas por la autora en otros espacios.

Obras como *Las tres formas de comunicarse antes del telégrafo* demuestran las estrechas relaciones etnocultural generada entre negros, aborígenes e inmigrantes peninsulares a través del empleo de objetos como el caracol o guamo. Si bien no parte precisamente del aborígen, alude a este por el caracol o guamo que coloca en manos de un campesino, hablando de su legado. El negro con el tambor, nos lleva a otra de las formas ancestrales de la comunicación, para luego dar paso a otra expresión de criollez: el pregón. La negra pregonera, depositaria y difusora de la sabia popular, resultado de la evolución e integración social del negro en la isla. En todo caso, los tres personajes de esta historia: el campesino, el esclavo, la pregonera devienen símbolos de clases sociales que no tenían acceso al privilegio de la comunicación por medios ajenos a los que conocían por tradición. Las obras de esta auténtica artista popular son, en buena medida, re-visitaciones históricas.

De una manera natural, desprejuiciada y fresca Jorge Luis Cudina (Velasco, Holguín, 1969) se hace depositario del legado cultural común a los creadores referenciados. En lo estético, de lo que fuera el núcleo representacional fomentado por Samuel Feijóo y cimentado en el Grupo Signos; del desbordamiento que pintores y escultores de los '70 hicieron del "realismo mágico", de las metáforas oníricas, la vida de campo y pueblerina, así como de tradiciones épicas locales y el contacto sensorial con la

---

<sup>9</sup>No debe confundirse con el término gangá denominación que recibieron en Cuba los esclavos procedentes de los territorios de Sierra Leona: los pepel, quisi y wolof, según Glosario del Atlas Etnográfico de Cuba. La especialista en Cultura Popular Tradicional, Haydée Toirac Maique refiere que la llamada etnia gangá al llegar a Cuba fue asentada, fundamentalmente, en la provincia de Matanzas donde han pervivido sus descendientes hasta el siglo XX.

naturaleza, a razón de un origen campesino que peinaba todo el país. Este autor que debuta justo al finalizar el siglo ofrece sus mejores acercamientos al imaginario de raíz campesina con los primeros 2000, cuando su obra adquiere madurez, singularidad y reconocimiento.

En el orden formal, se ubica dentro de una figuración colorista de impecable factura que lo conecta con otros autores cubanos como Cosme Proenza y Pedro Pablo Oliva, rasgos de tradición pictórica del territorio. Vendrían a ser constantes de su poética desde la figura de Martí, la historia patria, el paisaje hasta las creencias más criollas que habitan las zonas rurales de la isla. Frondosos plataneros, palmas y flores expuestos en primeros planos o de soslayo contextualizan la lectura que bajo la trampa de un supuesto edulcoramiento retiniano es capaz de proponer las más polémicas interpretaciones. La nocturnidad, siempre presente, sugiere ambientes llenos de complicidad, pero también cierto desasosiego.

En Cudina el supuesto teórico de que la obra, una vez expuesta, deja de pertenecer al autor para adquirir vida propia ponderando su carácter polisémico, ambivalente y comunicativo toma ilimitados matices. Es interesante cómo experiencias puramente autobiográficas, hasta de vocación juglaresca, proponen lecturas que adquieren sutiles visos de irreverencia y crítica social. Las suyas son obras perspicaces, llenas de intertextualidad.

*Fabulaciones* (2004), la primera entrega donde se distinguen más depurados sus rasgos de autor, nos devuelve un universo mágico, tras un telón se descubren con toda la teatralidad que suponen, güijes, duendes, brujas, narraciones todas que componen el imaginario del cual es portador. En el resto de las obras van siempre a contrastar ciertos aires de nostalgia, con la aparente mudez de personajes sin boca, ojos cerrados, ya sea por placer, dolor o tristeza. Cuba desborda en cada imagen, desde lo más profundo de sus esencias. Aún en un lienzo de sugerencias lúdicas a partir de su título como lo es *La Infanta Margarita en el país de las maravillas* (2009) el goce por la degustación de un banquete de frutas queda en la sospecha, no hay boca para consumir el deleite; la cortina nuevamente recorrida descubre otra puesta en escena.

El tratamiento de la figura martiana provoca interesantes reflexiones. Es mirada desde los afectos, no hay sofisticación ni falso hábito intelectual a pesar del proceso de investigación que genera las obras. Un apóstol nada icónico se muestra en *Las pasiones*



Jorge Luis Cudina. *Las pasiones de Don José* (2007). óleo/lienzo. 50 x 70 cm.

*de Don José* (2007), donde el héroe nacional parece copular con una verde caimán. Metáfora de la relación con una isla que es patria, amante, fuente nutricia, que encierra todas sus obsesiones, desde las más sublimes hasta las más terrenales. *Acariciando el maestro* (2010), sin embargo, parte de una apropiación íntima de la figura histórica, también de los símbolos patrios que con orgullo permanecen celosamente guardados. Mas algo inquieta la escena: el espacio cerrado, la pequeña ventana como vínculo con el exterior, la mirada afligida de un Martí que parece compartir la misma nostalgia de quien lo sostiene y estrecha contra su rostro, como doliéndose por los afectos ausentes.

Como parte de su obra, los ejemplos citados hacen notar el valor del subtexto, de lo subrepticio como verdadero mensaje en el que lo rural nunca deja de estar presente. Se entretejen mitos, tradiciones, memoria, actualidad. La cita, la apropiación, el camuflaje, el cinismo al asumir indistintamente referentes de cualquier naturaleza en virtud del proceso de *semiosis* inherente a la obra ha tenido brecha abierta dentro de la plástica holguinera finisecular hasta la actualidad. Mas las motivaciones para introducirlas en temáticas como las mencionadas hasta el momento fueron realmente escasas, mucho

menos en creadores noveles, como entonces lo fuera Cudina; menos frecuente aún se hace en encontrar estos recursos en poéticas con una visualidad *naif* como la que capta la atención en lo sucesivo.

El pintor Julio Breff Guillarte (Sagua de Tánamo, 1956)<sup>10</sup> compone un universo aparte. Es el primero de los primitivistas legitimados por los circuitos de promoción provincial y nacional, a partir de los últimos años de los '80. La clasificación de *naif*, en términos de formalidad estética, no tiene mucho que ver con la picardía e intencionalidad con las que aborda las vivencias acumuladas desde su niñez, de las que brotan obras sinceras. Imágenes unas veces claras y directas; otras, ambiguas, cargadas de erotismo y doble sentido criollo que hacen inusuales crónicas del poblado de Levisa y sus transformaciones<sup>11</sup>. Con afán por historiar sucesos sus obras devienen pequeñas narraciones en las los personajes aparecen una y otra vez.

La muestra personal *Salir a pintar contento* (1991) contiene obras donde predominan escenas felices. Los suyos, campesinos modernos, bailan lambada, disfrutan la naturaleza con gestos y costumbres risibles, los curanderos exponen sus tesis y gordas féminas montan bicicleta, personaje que lo acompañará en diversas situaciones. Sin embargo, obras como *El avión de yagua* (1991), posterior a la exposición, comienzan a hablar del difícil contexto inmediato. Aquí los campesinos construyen un medio de transporte rápido, con recursos propios y, mientras unos despiden a los pasajeros de un primer vuelo, otros alistan las condiciones para el nuevo despegue.

Es en el motivo del viaje donde Breff exhibe versatilidad de abordajes, de subtextos que remiten simultáneamente a otros asuntos más escabrosos. Rufo Caballero hace útiles reflexiones acerca de este particular dentro de la visualidad plástica cubana, viéndolo como “concreción de una actitud expectante, de la ilusión cotidiana en añoradas mejorías por lo cual el “partir hacia...” cualquiera o ninguna parte se sublima y genera

---

<sup>10</sup>La administración colonial llevó como política estratégica, ante el empuje de las fuerzas mambisas, la asimilación de nuevos poblamientos hacia la parte oriental de Holguín. En 1860 se incorporó Mayarí como partido pedáneo, antes perteneciente a la jurisdicción de Santiago de Cuba; en 1881 Sagua de Tánamo como desprendimiento de Guantánamo.

<sup>11</sup>La mayoría de sus habitantes, como el artista, trabajan o mantienen vínculos con la fábrica de níquel Comandante René Ramos Latour, de Nicaro, lo cual lo convertía en zona de elevados ingresos, a pesar de su ruralidad. Con la crisis de los '90, la fábrica sufre restricciones que incidieron en una emigración casi masiva.

una serie de motivos bastante utilizados que van desde el barco; el avión; el tren; el cuerpo del artista como ínsula-claustro; la historia del arte como fuga o excusa” (Caballero, 2001, p. 88).

En el caso de Breff siempre hay un medio de transporte que indica partida, arribo, el disfrute del trayecto o por lo menos una vía de acceso a otra topografía. Los medios van desde el referido avión, la bicicleta, barcos, camiones, camellos, todos improvisados con materiales comunes al quehacer del campesino: madera, yagua; hasta platillos voladores. Es un viaje no solo de ida, también de retorno.

El fenómeno de la prostitución no escapó al interés del autor, recreándose a través de la jinetera, como variante del tema migratorio. *Encuentro Cercano* (1998) es parte de una serie que le aborda y tiene su escena más importante en lo que sucede no justamente con



Julio Breff Guilarte. *Titanic* (2004).  
óleo/lienzo. 60 x 80 cm.

los protagonistas sino con la familia. Todos reunidos, aglomerados, pasan como si fueran a retratarse, los que no, se asoman para no perderse el acontecimiento de quedar grabados en un extraño video de familia. Aquí es curiosa la cercanía con obras anteriores en la historia del arte nacional como *La familia se retrata* (1933),

de Arístides Fernández, donde se recoge con acritud el deseo por perpetuar una imagen ajena al actuar diario del campesinado cubano de entonces: “*La familia se retrata* muestra al pintor en toda su intensidad. La obra es, de manera tangencial, uno de los más amargos comentarios sociales del primer modernismo cubano” (Vázquez, 2008). La idea del otro como proveedor del bienestar perdido no solo aparece con la figura del extranjero, se trastoca en la serie *Los marcianos llegaron ya*, desarrollada en los dos mil. El nuevo personaje pasa del extrañamiento a la aceptación por parte de la familia, de la comunidad, integrándose y aportando también a esta.

Dentro de su peculiar visión del ambiente rural, incorpora al quehacer del campesino objetos, elementos de la dinámica urbana que indican el camino al progreso. Así produce *Tiempos Modernos* o *Speed (Velocidad II)*, máxima velocidad que se alcanza en un barrio campesino. Mientras en una, la “modernidad” llega a través de la computadora incorporada al arado; en la otra, los altos edificios de madera y yagua, la

aglomeración en calles y aceras, el semáforo, los letreros de establecimientos públicos dan esa sensación de añorada urbanidad. Como es de notar los títulos de ambas recuerdan filmes clásicos o recientes, recurso que da lugar a una de sus series más originales, donde recontextualiza determinadas películas con personajes y situaciones propias, juegos intertextuales que aprovecha con sagacidad.

El mundo de las creencias religiosas populares tan presente en nuestros campos ha sido de las temáticas recurrentes en la obra Breff, con la presencia bien de los altares de cruz<sup>12</sup>, sesiones espiritistas o deidades en acciones de absoluta cotidianidad, componentes del heterogéneo campo religioso holguinero. Hacia esta parte del territorio las expresiones más extendidas “están relacionadas con el Espiritismo Cruzado” mientras que las de “sistemas sincréticos de sustratos africanos, aunque más numerosas que en la región occidental, están pobremente estructurados y como regla presentan una mezcla de santería, palo y vudú” (Torres Gómez de Cadiz, 2014, pp. 20, 21). Atento a las nuevas prácticas que rearticulan las relaciones sociales en la mayoría de las zonas rurales del país no deja de notar el impacto de denominaciones religiosas protestantes, que en este caso, ganaron sitio en la zona a partir de los enclaves norteamericanos de principios del siglo XX (Torres Gómez de Cadiz, 2014, p. 21). En la serie *La Biblia campesina* (2006) redondea varios de los asuntos tratados. Mueve la reflexión hacia las escasas, poco atractivas opciones culturales y recreativas que se ofrecen e indaga más profundamente en el sentido de la experiencia vital, en la búsqueda de nuevos asideros, soluciones al conflicto vivencial de la población cubana rural.

En el amplio registro que de lo rural ofrece la obra de Breff no podían estar ausentes la sensualidad y el erotismo, cualidades que encarna la figura femenina, a lo que también aporta la relación con la naturaleza. Una mujer no exenta de sus labores domésticas, pero siempre dispuesta a las sutilezas del amor. Con una figura generalmente prominente, aparecen mujeres-gallinas que en tacones exhiben grandes pechos y glúteos mientras los campesinos, perplejos, cargan enormes huevos. Sorprenden atrevidas, en

---

<sup>12</sup>Tradición urbana que luego se traslada a las zonas rurales poniendo de manifiesto la creatividad del campesino. Luego de la Guerra de los 10 años la ornamentación incorporó la bandera cubana al lado de la cruz, que también podían compartir espacio con la Virgen de la Caridad del Cobre o con la paloma de la paz. La festividad podía durar hasta 9 días acompañada de cantos y bailes.

grupo, desnudas o vestidas, cuando comen con fruición plátanos fruta cuyo racimo, sostiene entre las piernas un campesino; o cuando, ataviadas como para una gran ocasión, disfrutan suspicaces los intentos de cópula de una pareja de cerdos. La mujer, aún así, es asumida desde una mirada masculina, por demás rural que restringe su accionar al placer y al sostén doméstico, pocas veces participante de la vida productiva familiar o comunitaria.<sup>13</sup>

Son aprovechados en su inconfundible poética recursos puestos a disposición del autor por la postmodernidad. Un autor que, en este caso, saca provecho de su condición periférica, se mofa de lo hegemónico para actualizar el cliché sobre lo *naif*, sobre lo identitario nacional, la mirada bucólica sobre la vida en los campos cubanos. El humor, el chiste como válvulas de escape de la psicología popular ante las adversidades diarias son recursos de la narración oral popular que toman rienda suelta en cada composición de Julio Breff. Su obra, al igual que la de Cudina, merece mucho más que estas exiguas líneas para abarcar en su totalidad la hondura contenida en su discurso. En todo caso, ambos se insertan en una vertiente de crítica social relacionada con el campesino, abierta desde la renovación plástica de la primera mitad del siglo XX.<sup>14</sup>

### Conclusiones

Hace poco más de tres décadas que Pedro de Oraá revelaba la gestación de otro hombre de campo y llamaba a los artistas a renovar su interpretación. Este camino poco recurrido dentro de las artes visuales holguineras, se hace válido a través de las poéticas valoradas, deudoras de una parte de la tradición visual cubana, aportándole, en los

---

<sup>13</sup>Varios estudios realizados por la profesora holguinera María de los Ángeles Arias Guevara sobre el empoderamiento de la mujer rural y otros temas relacionados con el desarrollo local arrojan, entre otros aspectos, la sub-representación de estas como propietarias de tierras en comparación con los hombres, su mínimo peso en la estructura de empleo y actividades productivas que reproducen roles tradicionales, su condición de subordinación en casi todos los espacios donde la estructura del poder y el discurso dominante es masculino, además de la visualización del espacio doméstico como femenino.

<sup>14</sup> Para comprender la trascendencia del abordaje de estas temáticas en el amplio abanico de la plástica holguinera cabe exponer algunas de las principales tendencias que definen la población y los espacios rurales en la provincia de Holguín, población en la cual se insertan los autores en cuestión. De acuerdo con resultados investigativos de María de los Ángeles Arias Guevara: son emisores netos de población, presentan ritmos lentos y zigzagueantes de crecimiento, con saldos muy negativos en etapas posteriores a los '90; la población rural tiende a concentrarse en asentamientos ofrecen mejores condiciones para la satisfacción de necesidades primarias, sufre los efectos de la reconversión azucarera, procesos de masculinización creciente, que se acentúa por las migraciones y que presiona además sobre la tercera edad, afrontan malas condiciones de transporte, vías de acceso y pobres ofertas de empleo.

casos de Julio Breff y Jorge Luis Cudina, fresca y actualidad. Los ejes geoculturales en los que se han generado expresan la pertenencia a dos de las subregiones históricas holguineras, quedando en evidencia la diversidad etnocultural de la amplia región que las acoge. Las propuestas de Marcos Pavón y Blanca Rosa se hacen pertinentes no solo en el orden temático, si estos modos de hacer nunca han sido representativos dentro del alto rigor y ejecución académicos del territorio, han merecido reconocerse dentro de ese horizonte plural.

Es de notar que la voz que narra es una voz rural, perteneciente a un sujeto cuyo relato se construye desde los márgenes. Las posturas asumidas por los artistas muestran lo mismo una visión crítica que afectiva pero nunca distante; se sumergen en una mirada identitaria al destacar personajes típicos, acciones populares o la configuración natural de cada espacio; de igual manera, dan la posibilidad de escudriñar otros objetos o realidades. A través del imaginario que suscita, lo rural emerge también como texto construido a partir de sus habitantes, generador de nuevos contenidos culturales que expresan las tradiciones, contradicciones, expectativas y rituales presentes en una ruralidad que se reconfigura constantemente.

### Referencias bibliográficas

1. Caballero, R. (2001). Allí. El espacio en el arte cubano contemporáneo. *Art cubano*, 2, 88.
2. Castro Fuentes, A. (s.a). *La escuela de Artes Plásticas y la pintura holguinera* (monografía). Tesis presentada para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte. Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana, Cuba.
3. De Oraa, P. (1981). Presencia del campesino en la pintura en Cuba. En *Visible e invisible* (2006). La Habana: Letras Cubanas.
4. Espinosa Delgado, M. (2003). *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética*. Pinar del Río: Ediciones Almargen, p. 24.
5. Feijoó, S. (2003). *Mitología Cubana*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
6. Garrido Gómez, M. (2006). *Oficio de ver*. Holguín: Ediciones Holguín.
7. González Aguilera, J. (1988). La narrativa de tradición oral en el municipio de Holguín. *Revista Diéresis*, 2, 38-43.

8. Graña, A. y González, W. (2006). *Multimedia Campo religioso holguinero*. Tesis presentada en opción al título de Lic. en Estudios Socioculturales. Universidad de Holguín, Cuba.
9. Moreno Zaldívar, Y. (2009). *Presencia de elementos del imaginario popular en la obra de artistas plásticos holguineros. Estudio crítico (1990-2000)*. Tesis en opción al título de Máster en Cultura Latinoamericana y Caribeña. Filial del ISA, Camagüey, Cuba.
10. Moreno Zaldívar, Y. (2014). *Panorama de las artes visuales holguineras en el nuevo milenio. Una aproximación a la década 2000-2010*. Ponencia presentada en la Conferencia Científica Arte, Género, Sociedad y Poder. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba,
11. López Oliva, M. (2014). Los setenta sin barnices. En *Premio Guy Pérez Cisneros. Compilación de textos premiados de 1999 a 2012*. La Habana: Artecubano Ediciones.
12. Rivero Glian, M. y Chávez Spínola, G. (2005). *Catauro de seres míticos y legendarios en Cuba*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
13. Torres Gómez de Cádiz Hernández, A. (2014). *Protestantismo y revolución en Holguín: ensayo de una historia inmediata*. Cuba: Ed. La luz.
14. Vázquez Díaz, R. (2008). *Arístides Fernández*. Recuperado de <http://www.plasticahabana.cult.cu>
15. Vega Suñol, J. (2002). *Región en Identidad*. Cuba: Ed. Holguín.