



*Ministerio de Educación Superior*  
*Universidad de Sancti-Spíritus "José Martí Pérez"*  
*Facultad de Humanidades*  
*Carrera: Estudios Socioculturales*

*Diploma en Estudios Socioculturales*

***Título: La pintura ingenua de Sancti – Spíritus como  
reflejo de la identidad cultural.***

*Autora: Daliana Ramos Ojeda.*

*Tutora: Msc. Daylín López Cruz.*

*Sancti-Spíritus*

*2011*

*Pensamiento*



*El arte no es más que la naturaleza creada por el hombre.*

*José Martí*

# *Dedicatoria*



*A mi madre, mi ser.  
A mi abuelo, lo más sagrado de mi vida.  
A Ferna, su amor y apoyo incondicional.  
A mi padre, amor eterno.*

# Agradecimientos



*A mi madre, por la sabiduría que atesora.*

*A mi abuelo, por existir.*

*A Ferna, por sus desvelos en las noches de conformación de la investigación.*

*A mi tío, mi primo y mi tía, por su apoyo constante a lo largo de los años.*

*A mi padre, por su constante preocupación por mis estudios.*

*A la doctorada y familia, por sus consejos y todo el apoyo a lo largo de estos años.*

*A Ledys, fuerza constante en el camino de la investigación.*

*A mi tutora, por su paciencia y dedicación.*

*A Marilín y familia, por su ayuda y apoyo emocional, y a su tío Níco, por viajar desde Santiago de Cuba con un imprescindible libro para mi investigación.*

*A mis profesores de la universidad, guías del camino educativo en estos cinco años.*

*A la profe Lisbet, por toda la enseñanza que me transmitió.*

*Al profe José Neira, por su sabiduría y comprensión.*

*A la profe Vivian, por el apoyo y el ánimo que tantas veces me dio.*

*Al profe Coco, por la confianza que depositó en mí.*

*A la profe SaylÍ, Dayana y Ricardo, por su ayuda segura.*

*A Luis Rey Yero, por todos los datos aportados para la conformación de la investigación.*

*A Manuel Echevarría Gómez, por la ayuda certera en cada instante.*

*A Juanelo y a Silvia, por facilitarme obras de El Monje que constituyen parte de su colección.*

*A Luisa María Ramírez Moreira y Gerald Mouial, quienes en su condición de defensores de este arte en Cuba, apoyaron la investigación desde sus rincones.*

*A Luis García Hourrutinier, por cada grata sonrisa al recibirme.*

*A Remberto Lamadrid, por los valiosos datos aportados.*

*A los trabajadores del ECOI 30, por su apoyo tecnológico a lo largo de estos cinco años.*

*A los trabajadores de la UNEAC, por la aportación de informaciones para la investigación.*

*A los trabajadores de la Galería Oscar Fernández Morera, en específico a Gloria e Ibrahim, por la ayuda en el momento preciso.*

*A Paula Betancourt y Mariano Flores, por la valiosa ayuda y consejos.*

*A Juan Rodríguez Paz El Monje, Erasmo Rameau Díaz, Margarita Porcegué Díaz Tita, Aurelia Beltrán Díaz Llella, por la ingenuidad.*

*A Anamirta, por abrirme las puertas de su casa.*

*A los miembros del grupo focal, por su permanencia a pesar de las vicisitudes.*

*A Linares, por dedicarme sus vacaciones.*

*A Toni, el tío de Isme, por recibirme en su casa para la búsqueda de informaciones.*

*A los estudiantes de la Escuela Elemental de Artes Plásticas de Trinidad, Carlos Manuel y el Chino, quienes me ayudaron a contactar con el profesor Miguel.*

*A mis compañeras de aula, por la amistad.*

*A mi amigo Jesús Javier, por su ayuda tecnológica y aliciente en las charlas.*

*A todos mis amigos, por su confianza.*

*A todos: **Gracias!***

Resumen



## **Resumen**

La investigación que se presenta constituye un estudio analítico – descriptivo de la problemática de la identidad cultural en la pintura ingenua de Sancti – Spíritus. Para ello, la investigadora se trazó como objetivo general: describir cómo la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja de la identidad cultural del espirituano. Para darle cumplimiento al mismo fue utilizada la metodología cualitativa, y con ello la entrevista semi-estructurada, el grupo focal y el análisis de contenido aplicado a las obras seleccionadas.

# Índice



---

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Pintura ingenua, identidad e imaginario social. Referentes teóricos conceptuales.....</b>	<b>6</b>
1.1 La pintura ingenua en su tránsito universal.....	6
1.1.1 ¿Qué es la pintura ingenua?.....	7
1.1.2 En el ámbito internacional.....	9
1.1.3 En el ámbito nacional.....	11
1.2 Hacia la identidad. Algunos aspectos teóricos sobre el término identidad cultural.....	14
1.3 Algunos aspectos teóricos sobre el término imaginario social.....	17
1.4 La pintura ingenua en el reflejo de la identidad cultural y su imaginario social. Un acercamiento desde la realidad espirituana.....	21
1.4.1 Breve acercamiento al contexto sociocultural de Sancti – Spíritus.....	22
1.4.1.1 La arquitectura colonial como característica compartida de la identidad cultural espirituana.....	23
1.4.1.2 Las tradiciones como característica compartida de la identidad cultural espirituana.....	27
1.4.1.3 Las instituciones socioculturales como característica compartida de la identidad cultural espirituana.....	27
<b>Capítulo II: Fundamentos metodológicos de la investigación.....</b>	<b>28</b>
2.1. Diseño metodológico.....	28
2.2. Muestra seleccionada en la investigación.....	34
2.3. Metodología.....	35
2.3.1. Métodos y técnicas de la investigación.....	36
2.3.2. Proceso para el análisis de la información.....	44
<b>Capítulo III: La pintura ingenua como reflejo de la identidad cultural a través del imaginario social en el municipio Sancti Spíritus a partir de 1960. Análisis y discusión.....</b>	<b>46</b>
3.1. La pintura ingenua en el municipio de Sancti Spíritus a partir de 1960...	48
3.2. La imagen ingenua como icono de la identidad cultural de los espirituanos...	52
3.3. El reflejo de la identidad cultural en la pintura ingenua del municipio Sancti Spíritus a partir de 1960.....	51

3.4. La pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus como reflejo de la identidad cultural a través del imaginario social.....	74
<b>Conclusiones.....</b>	<b>79</b>
<b>Recomendaciones.....</b>	<b>81</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>82</b>
<b>Anexos</b>	

## Introducción

El arte no es más que la habilidad mediante la cual el hombre, obedeciendo a sus propios patrones estéticos, expresa simbólicamente una visión particular del mundo, y se manifiesta a través de la literatura, la música y las artes plásticas o visuales.

Como medio expresivo sensibiliza el espíritu humano, procura a quienes lo practican y observan de una experiencia insondable, pues «nadie sigue siendo exactamente como era después de haber sido sacudido por una verdadera obra de arte».(Sánchez, 1966, p. 112). Esta máxima transcribe la correlación en el proceso artístico, donde al *artista*, la *obra de arte* y el *receptor* constituyen sus elementos fundamentales.

Los artistas, ejes de la historia del arte, describen en sus obras su comprensión y valoración del mundo. Del mismo modo, al representar su ideología, o sea, su pensamiento y experiencias personales, consciente o inconscientemente, exponen la función social del arte; sumergiendo a la obra en los verdaderos valores estéticos.

Al respecto, decía Martí: «el arte, como la sal a los alimentos, preserva a las naciones» (1888 citado en Batlle, 2004, p. 48). Y en efecto, la música, la danza, la arquitectura, la escultura, la pintura... es decir, todas las manifestaciones artísticas en sus diversos contextos, han contribuido a consolidar la identidad cultural de los pueblos como arma de expresión, producción y defensa de lo nacional, lo regional y lo local, o lo que es lo mismo, de las representaciones compartidas de costumbres, tradiciones, creencias, estilos de vida, historia, valores, actitudes, rasgos, motivaciones, etc., de un pueblo.

En este afán, es indudable que la pintura – manifestación que se incluye en el grupo de las denominadas *planimétricas* - constituye la esencia de la palabra representada en imágenes. Las páginas que acopian su historia confiesan de la diversidad de corrientes o tendencias artísticas que desde su percepción visual reflejan el carácter socio-estético del arte.

Artistas que marcaron con su impronta el quehacer de la plástica universal; nombres que en pleno siglo XXI, aún vibran dentro del contexto artístico. Y es el caso de

Henri Rousseau, considerado el precursor de la pintura ingenua: corriente artística que surge en Francia en el siglo XX, y luego se extiende por Europa para ser valedero el “nuevo” movimiento dentro de los ismos.

Los artistas ingenuos son aquellos que ausentes de una formación académica se caracterizan por interpretar, desde una visión interior, la realidad en forma de relato; la expresión está mediada por sus dotes naturales, pues carecen de todo el saber técnico. De esta manera, vierten en ellas el encanto y la gracia de su poética.

Al respecto, Alejo Carpentier (1993) mediante uno de los calificativos con los que se ha denominado a este arte, plantea:

El primitivo debe serlo en espíritu, en alma, en propósitos. Debe ser un visionario ingenuo, un hombre sin torturas ni dobleces, maravillado por el espectáculo del mundo en que vive; un imaginativo, capaz de inventar cosas, paisajes, personajes, alegorías. Pero esto sin malicia, sin alardes, sin guiños entendidos. Pintar topemente, si se quiere, pero con una visión candorosa y fresca.

Desde el siglo XX, esta manera de crear se ha difundido por todo el mundo. Cuba, se ha abierto paso dentro de ella con artistas como Ruperto Jay Matamoros, Rafael Moreno, Felicindo Iglesias y Uver Solís, que marcaron con sello la génesis del quehacer ingenuo en la isla.

A partir del 1ro de enero de 1959 la creación toma otros caminos, pues la Revolución Cubana, como revolución verdadera, transforma las condiciones económico - sociales existentes en el país durante largo tiempo y, con ello, el arte, su creación y disfrute como elemento condicionador de una vida plena, sensible a los problemas humanos, cobra importancia.

Con *Palabras a los intelectuales*, discurso pronunciado por Fidel Castro como clausura de las conversaciones celebradas en la Biblioteca Nacional José Martí en junio de 1961, quedan definidas las ideas rectoras de la política cultural cubana, la cual se ha ido enriqueciendo con el transcurso del proceso revolucionario.

Producto de su implementación se abren nuevas instituciones socioculturales que le ofrecen al artista nuevas oportunidades para su desarrollo, tal es el caso de la organización de un sistema de enseñanza artística y la creación de talleres, escuelas de arte, el incremento de las galerías etc.; todo lo cual estuvo precedido por la fundación del organismo rector y coordinador del trabajo cultural, el Consejo Nacional de Cultura. En este escenario transformador se favorece además, la consolidación del movimiento ingenuo a partir de su reconocimiento social.

Como es de esperar, la investigación científica y la crítica especializada en este campo, acorde con las exigencias del contexto, se centran en divulgar, informar, analizar y explicar las nuevas expresiones artísticas que crecen como parte de la renovación y evolución de las artes plásticas revolucionarias. Sin embargo, las fuentes bibliográficas consultadas para el caso específico de la provincia espirituana, no muestran evidencias de un estudio generalizador sobre la pintura ingenua del municipio Sancti Spíritus.

En el ámbito de la crítica internacional, el francés Gerald Mouial hace referencia de manera sintética en su libro *Arte Mágico en Cuba (tomo I y II)* a algunos exponentes de la ingenuidad en Sancti – Spíritus; por la contraparte cubana, la investigadora Luisa María Ramírez Moreira, en *La pintura ingenua: reino de este mundo*, libro que resume su Tesis de Maestría en Estudios Cubanos y del Caribe, menciona de igual forma a los principales representantes de la corriente en la provincia sin profundizar en las temáticas y técnicas utilizados por los mismos.

En el patio espirituano, puede decirse que solo existen referencias de la temática en artículos que han sido publicados en el órgano de prensa provincial, el periódico *Escambray*; en *Vitrales*, suplemento cultural de periódico *Escambray*; en las revistas *Siga la Marcha y Revolución y Cultura*; además de aquellos artículos expuestos en los libros *Márgenes críticos* de Juan E. Bernal Echemendía y *Arte cubano en el centro de la isla* del Dr. C. Luis Rey Yero y el crítico e investigador Manuel Echevarría Gómez; los que se han convertido en los *antecedentes* de esta investigación.

Sirvan a manera de ejemplos, aquellos que abordan la vida artística de la figura de Juan A. Rodríguez Paz El Monje: del Dr. C. Luis Rey Yero, “El cazador de

asombros”; de Manuel Echevarría Gómez, “Un monje sacrílego presa de los demonios”; además de “Los tres grandes naif de Sancti – Spíritus”, de Paula Betancourt León, quien hace alusión a las figuras de El Monje, Benito Ortiz y Erasmo Rameau; así como el artículo de Juan E. Bernal Echemendía, “Aurelia Beltrán expone en la Sociedad Cultural José Martí”.

Si bien estos artículos relacionados con la vida y obra de El Monje, Erasmo Rameau y Aurelia Beltrán Díaz, demuestran el interés de críticos hacia los principales exponentes de esta creación, quedan relegados otros artistas que, por los temas tratados y la autenticidad de su discurso, forman parte de la muestra que asume esta investigación, y es el caso de Margarita Porcegué Díaz, Tita.

Asimismo, otros artículos publicados se hacen eco de las premiaciones obtenidas en salones, breves descripciones de las características de la pintura ingenua etc.; no obstante, en los acercamientos a esta corriente artística cabe señalar que no se ha desarrollado el tema como reflejo de la identidad cultural, de allí la relevancia y novedad científica de la presente, que asume como **objetivo general**:

- Describir cómo la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja de la identidad cultural del espirituario.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación que se presenta se concibe esencialmente dentro del enfoque cualitativo de tipo descriptivo, ello se justifica debido a los objetivos propuestos, dicha explicación se encuentra en el Capítulo II; para el caso del análisis de contenido se siguieron los criterios dados por María Margarita Alonso e Hilda Saladrigas.

La investigación está estructurada en tres capítulos:

En el **Capítulo I** se hace referencia a una serie de referentes teóricos, conceptuales y referenciales sobre los orígenes y desarrollo de la pintura ingenua a nivel internacional, nacional y local. Asimismo, se abordan aspectos teóricos relacionados con los términos de identidad cultural e imaginario social, de forma tal que se evidencie el vínculo existente entre todos estos aspectos como soportes teóricos de la propuesta científica.

En el **Capítulo II** se describe la metodología empleada en el desarrollo de la investigación, lo que incluye la propuesta de análisis de contenido que se presenta.

En el **Capítulo III** se presenta la descripción de los resultados obtenidos en el proceso investigativo, los cuales dan respuesta a los objetivos planteados.

A las conclusiones y recomendaciones sigue una exposición de la bibliografía consultada, y varios anexos que contienen entre ellos, las imágenes de las pinturas ingenuas seleccionadas y las técnicas aplicadas durante la investigación.

## **CAPÍTULO I: PINTURA INGENUA, IDENTIDAD E IMAGINARIO SOCIAL. REFERENTES TEÓRICOS CONCEPTUALES.**

Es un hecho que la pintura ingenua en su búsqueda por la originalidad se apropia de la realidad con un excepcional sentido expresivo; en su intención por representarla, construye su discurso plástico apoyándose en la identidad cultural que emerge de cada pueblo, y por ende, del imaginario social que la matiza.

El presente capítulo se exponen una serie de referentes teóricos, conceptuales y referenciales sobre los orígenes y desarrollo de la pintura ingenua a nivel internacional, nacional y territorial. Asimismo, se abordan las principales definiciones que han sido ofrecidas a lo largo de la historia para conceptualizar los términos de identidad cultural e imaginario social, seleccionadas a partir del interés de la presente investigación.

### **1.1 La pintura ingenua en su tránsito universal**

Entre las llamadas artes plásticas o bellas artes, se destaca una en particular: *la pintura*, arte que representa en superficie plana cualquier objeto real o imaginario por medio del dibujo y el color, o como se recoge en el *Diccionario Enciclopédico Larousse*, «conjunto de colores dispuestos sobre una superficie según un cierto orden y con una finalidad representativa, expresiva o decorativa» (1993, p. 1903). Las páginas que recogen su decursar, relatan los contenidos que ha asumido esta manifestación artística a lo largo de la historia, lo que la dota de altos valores testimoniales al recrear a través de cada movimiento, la evolución de la humanidad.

Desde la comunidad primitiva, la pintura ya reflejaba la vida circundante, el proceso de la actividad laboral y religiosa, pero su elemento significativo radicaba en la magia, pues le atribuían un poder superior al de la naturaleza, en donde «el pintor y el cazador paleolítico creía(n) que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado [...] pensaba(n) que con el retrato del objeto había(n) adquirido poder sobre el objeto» (Hauser, 1977, p. 20), demostrando la relación que establecían entre la realidad y el arte como parte de su imaginario social.

Con el transcurso del tiempo esta manifestación evoluciona su función inicial hasta convertirse – al igual que otras artes – en un instrumento de expresión social destinado a respaldar los intereses de las clases dominantes; a denunciar y criticar los males sociales; y a servir como vehículo de escape ante la realidad, condensando la esencia de las diferentes corrientes artísticas que han existido a lo largo de la historia.

Al respecto, es el siglo XX una época de fuertes cambios en las concepciones tradicionales del arte que se vieron quebradas por las vanguardias que surgen en las distintas regiones del planeta. Es en esta etapa donde tiene su génesis el reconocimiento a *la pintura ingenua*, la que desde Francia se extiende por toda Europa (De Micheli, 2004, p. 70), bajo el término de *naïf* (*naïves*).

### **1.1.1 ¿Qué es la pintura ingenua?**

Ofrecer una definición exacta sobre este término implica la realización de un breve recorrido por las diferentes fuentes bibliográficas que abordan «la presencia de [esta] creación instintiva que no se funda en ninguna enseñanza y [que] no tiene otra fuente que la que brota del corazón popular o de una desnuda y primitiva vocación personal». (Cassau, 1961, p. 619).

Existe una gran variedad de calificativos que han sido utilizados para llamar indistintamente al arte naïf: *ingenuo, popular, autodidacta, pintores de la realidad, pintores de domingo, pintores de sagrado corazón, pintores de fin de semana, intuitivos, espontáneos, primitivos, sencillos, de puro corazón, pintores del común, in situ, maestros populares de la realidad, primitivos modernos, pintores instintivos, arte de trovadores, aficionados, amateurs, arte no académico, artistas felices, repentistas, visionarios, independientes, inventivos, marginal, anarquistas del pincel*. (Ramírez, 2003, p. 128); o como *arte mágico*. (Mouial, 2004, p. 8).

En el *Diccionario General de la Lengua Española*, la palabra *naïf* es acotada con el siguiente significado: « (Voz francesa). Dícese de un tipo de arte, generalmente pintura, practicado por artistas autodidactos dotados de un sentido plástico natural, al margen de las corrientes del arte culto (académico o vanguardista); artista que practica este arte» (La pintura naïf y el artista naïf, [s.f.]).

A su vez, el *Diccionario de la Real Academia Española* (versión digital 2011) plantea: «Estilo pictórico caracterizado por la deliberada ingenuidad, tanto en la representación de la realidad como en los colores empleados. Perteneciente o relativo al naíf»

Ambas definiciones, dadas por los mencionados diccionarios, recogen algunas de las características significativas de este tipo de creación.

Por su parte, Gerald Mouial expresa que «el arte naïf pudiera ser el fruto de una sabia mezcla, que extrae su fuerza de lo más profundo de la memoria de los tiempos de los primitivos, nutriéndose de la influencia de lo cotidiano en los populares y extrayendo su inspiración del candor de los espontáneos ». (2004, p. 15).

En este planteamiento se expone un término que guarda una estrecha relación con la mirada que se le da en la presente investigación a la pintura ingenua, *lo cotidiano*, o sea la cotidianidad, elemento indispensable en la construcción de la identidad cultural de un pueblo en conjunto con su imaginario social, es decir, que esta corriente está compenetrada con la cotidianidad, lo que se expresa de manera más elaborada en la siguiente cita de María Golaszweska cuando afirma que en la misma se «aprovecha de manera inconsciente o semiconsciente los legados de la tradición [...]», (1990, Enero-Junio, p. 191); revelando así, uno de los rasgos característico en las obras naïf, la *identidad cultural*.

Importante señalar que en la presente investigación se conceptualiza como *ingenuidad plástica* a «la creación sin compromisos, que no se limita – por cierto –al descanso dominguero si no a los instantes en que los asalta ese impulso vital que el verdadero artista conoce; no pintan más con el corazón que como otros lo hacen, si no con la urgencia de lo que en el momento los deslumbra; y, lejos de toda espontaneidad, seleccionan rigurosamente el tema, describen cada uno de los elementos que configuran el espacio donde vuelcan su imaginación, y captan cada detalle con agudeza extraordinaria» (Martínez, en Ramírez, 2004, p. 9).

Según Sala, «la pintura ingenua nos presenta un mundo sereno, pacífico, mágico, contrapuesto a una realidad que generalmente no lo es. Por ese motivo este estilo de pintura no se puede fingir, no se aprende, nace de cada uno de los seres

humanos que la ejecutan [...] Nos conecta muy estrechamente con nuestro niño interior, y así se vuelca, de la forma más espontánea con la fantasía más delirante [...] Es una pintura no académica, puesto que no se estudia, se siente» (1992, citado en Ramírez, 2003, Julio-Agosto-Septiembre, p. 34).

Después del análisis de cada uno de los criterios anteriores, la autora de la investigación que se presenta, a partir del enfoque sociocultural que rige el estudio que realiza, define como *pintura ingenua*: *al arte pictórico que ausente de reglas y principios académicos recrea con autenticidad, sinceridad, sencillez, espontaneidad y magia parte de la identidad cultural y el imaginario social de los pueblos.*

A pesar de que esta creación artística sufrió, en sus inicios, de la marginación por parte de críticos de arte y artistas academicistas y profanos, a decir Ramírez Moreira, sus verdaderos valores plásticos contribuyeron a alzar su reconocimiento en todas las latitudes del planeta.

### **1.1.2 En el ámbito internacional**

La historia reconoce como padre de la pintura ingenua (Leicht, 1960, p. 565) a Henri Rousseau (1844-1910), pues fue quien inició este movimiento artístico en Francia. Su labor plástica comenzó luego de la llegada de su retiro a los 49 años de edad. Desde 1886 *El aduanero*, seudónimo con el que además se le conoce, formó parte de los Salones de los Independientes gracias al crítico de arte Wilhelm Uhde, quien se convirtió en el más fiel 'defensor' del arte ingenuo. Sus obras han resultado guías a muchos de los artistas que le continuaron.

En Europa entre los coetáneos de Rousseau se destacan Louis Vivin (1861-1936), Seraphine Louis (1864-1934), Andrés Bauchant (1873-1958), Camille Bombois, de quienes Wilhelm Uhde, en una ocasión, asegurara: «Las características de su arte son el éxtasis y la piedad» (Uhde, citado en Cassau, 1961, p. 628). Una valoración justa a quienes definieron el camino de esta corriente artística.

Otros como Dominique Pyronnet, Jean Eve, Rene Rimbert y Jules Le Franc junto a los ya citados, encabezaron una muestra en París (1937) conocida como *Los maestros de la realidad*; y en la cual recrean temas que van desde la representación de pueblos hasta las marinas (Ramírez, 2003, p. 17).

Pero esta forma de crear trasciende desde Francia a otros panoramas culturales; y es el caso de artistas estadounidenses que se destacan dentro del ámbito pictórico ingenuo: Morris Hiersfiel, John Kane, Horace Dippin, Vivian Ellis, Joseph Pickett, Winslow Homer y Grandma Moses, por citar algunos de ellos.

Al mismo tiempo debutan importantes figuras en otras partes del mundo que revelan el encanto de la ingenuidad; puede mencionarse a Louis Delattre (Bélgica), Adolf Dietrich de Suiza; el zapatero italiano Ornere Metelli y el español Fernando Zobel y de Vallejo-Nájera además de Miguel García Vivancos, importante figura en el escenario español. En Alemania, se destaca la figura de Oluv Braren quien se considera el más antiguo de los pintores ingenuos alemanes, amén de otros como Pap, *el alemán* quien fomentó la producción ingenua en este territorio.

En las páginas de la historia artística polaca figuran artistas como Nikifor, Teofil, Ociepka, María Korsak y otros, quienes utilizaron como soporte el vidrio. Pero además figuran un notable grupo de representantes entre los que se destacan la doctora psiquiatra Zielonki; de Bijigoszez, el artista Victor Zelen, y la ancianita Dorota Lamparte quien vive cerca de Cracovia (Waligóra, citado en Feijoo, 1980, Julio, p. 94); considerados genios en su creación artística.

Una larga trayectoria se desplaza a otra parte del mundo, América, donde el arte ingenuo también asume sus peculiaridades, sin abandonar la esencia de este quehacer pictórico, para representar lo nativo, lo regional, lo típico, la cotidianidad y los paisajes de sus tierras.

Imposible dejar de mencionar al Grupo Solentiname. (Ramírez, 2003, p. 21) en Nicaragua; Carlos García García y Yazid Jaime (colombianos) y Vicente Simaj Yat (guatemaltecos); en Argentina, Cándido López y Felicindo Molina Campos. En tierra venezolana Salvador Valero; y entre los creadores ingenuos brasileños se encuentran José Antonio Da Silva, Chico Da Silva y Pedro Leal quienes ofrecen obras de gran originalidad y diversidad que «tienen una identidad y una fuerza muy grande» (Lerns, [s.f.]).

Alusión especial merece Haití - quien perdió con el último terremoto sufrido, una espléndida colección de pintura ingenua, quizás la mayor del mundo –donde la

pintura ingenua «[...] ha sido empuñada como símbolo de rebeldía contra el dominio colonial, espejo no solo del enigmático vodú, el sufrimiento del subyugado, las plantaciones de algodón, leyendas como la rebelión de Makandal, la superstición, imágenes portadoras de un verdadero acento donde cada personaje es un haitiano que padece o protesta [...]». (Ramírez, 2003, p. 23).

Dentro de estos artistas se destacan André Pierre, Rigaud Benoit, Gerard Valcín, Héctor Hyppolite quienes han expuesto ante el mundo, su vida interior, la magia que guardan sus almas, la admiración pasional por su lugar, sus creencias, sus libertades, su identidad.

La actividad creadora de todos estos virtuosos sin formación plástica, es el ejemplo de quienes adjudican a sus obras la pureza del alma; «hombres sin malicia» (Carpentier, 1993, p. 62) que representan la realidad, como pequeños infantes.

### **1.1.3 En el ámbito nacional**

Como en otras latitudes, el panorama plástico en Cuba también muestra el decursar de la tendencia artística ingenua por estas tierras. Las fuentes bibliográficas consultadas señalan que a partir de los años 40 en La Habana – centro gestor de toda la actividad intelectual y artística – se destacan artistas asociados al reconocimiento de las expresiones populares - existentes en el país, como por ejemplo, pintores de brocha gorda - como arte, relacionado con la formación antiacadémica (Rivadulla, [s.f.])

Entre los nombres que dejan huellas se encuentran: Rafael Moreno (español asentado en Cuba), de quien Alejo Carpentier apuntara:

« [...] auténtico y americanísimo «primitivo» del siglo XX...Primitivo de verdad, porque jamás supo de teorías artísticas, polémicas, ni «movimientos»; americanísimo porque sentía lo cubano, y lo tropical sobre todo, con una sinceridad que le hacía intuir lo que había más allá de las fronteras acuáticas de su isla [...]» (1993, p. 160).

Felicindo Iglesias (la misma nacionalidad que el anterior), Uver Solís y Ruperto Jay Matamoros (San Luis, Santiago de Cuba, 1912 - La Habana, 2008), considerado uno

de los principales exponentes de la corriente ingenua en Cuba y quien desarrolló entre sus temáticas el paisaje tanto urbano como costero, temas de carácter histórico y el retrato. Entre los premios obtenidos se destaca la Distinción por la Cultura Nacional, otorgada por el Ministerio de Cultura en 1982, y en el año 2000, el Premio Nacional de Artes Plásticas, otorgado por el Consejo Nacional de Artes Plásticas.

Ramírez Moreira asegura que a partir del triunfo de la Revolución, « la creación toma otros caminos. Pues los teóricos del arte se encargarán de señalar el lugar de cada cual» (2004, p. 29). Es con el Salón 70 que la pintura ingenua comienza a florecer en el espacio cultural. Figuras como Gilberto de la Nuez, Juan A. Rodríguez Paz *El Monje*, Benito Ortiz... son algunos de los nombres que se oyeron en aquella exposición.

Desde entonces, se le comienza a conceder algún valor significativo a esta manifestación. Se inician otros como Petrona Cribeiro, Teresita Soto, Gilberto Vargas, Antonio Coello, quienes le dan a sus obras el matiz personal que los identifica; además de Elpidio Guerra, importante exponente de la producción ingenua matancera.

Del mismo modo, en la década del 40 el modesto estudio del escultor Mateo Torriente fue protagonista junto a las figuras de Samuel Feijóo, Alcides Iznaga, Fuxá, Aldo Menéndez, y otros, de desarrollar la expresión ingenua al sur de Las Villas, en Cienfuegos. En sus comienzos, se reunían para dialogar sobre las artes y su creación, pero luego, les surge la idea de «iniciar un nuevo movimiento artístico apoyado en la fantasía cubana, mitos y leyendas del campo cubano y en la naturaleza» (Rodríguez, 1968, Agosto 2).

Al sur de Las Villas matizan ese escenario otros pintores sin formación académica: Benjamín Duarte, Antonia Hernández, Horacio Leiva y demás; se inicia de esta manera, el significativo grupo *Signos*, gracias a Samuel Feijóo, valiosa figura de la cultura cubana, y a los creadores de Santa Clara, José Seoane y Emilia Arrufe.

La identidad de la producción artística de este grupo reside en la magia individual de cada creación pues, como diría Samuel Feijóo «cada uno pinta y dibuja lo suyo, sin

que lo suyo se parezca a ninguna otra pintura o pintor del mundo». (Feijoo, 1962, p. 7). Varias de las obras de los creadores artísticos de este grupo fueron acumuladas por Samuel Feijoo en un compendio, que dio a llamar *Tarea al Sur*, el cual a partir de 1966 se divulgaba en la revista que él mismo dirigiera, *Signos*.

A finales de los años 90 (1998), artistas ingenuos cienfuegueros en honor a tan significativo quehacer deciden crear el grupo *Tarea al Sur*, con el fin de desplegar este tipo de arte por sus tierras. Por su parte, Camagüey también se enmarca dentro de este espacio, ya que se conoció de la labor creadora de Isabel de Las Mercedes.

De igual forma, en otros lugares del país la creación ingenua ha sido acogida como un medio de expresión donde las historias salidas de manos jornaleras brotan con gran facilidad, y es el caso de Julio Breff Guilarte, artista de Nicaro, Holguín; Rafael Cala Lores, residente en Moa, quien envuelve sus obras con un fascinante encanto; Roger Aguilar y Abel Campos, de Holguín; así como, el guantanamero Ramón Moya Hernández quien con gran sutileza en el detalle enaltece a su localidad.

En Santiago de Cuba, esta forma de decir despierta en la década del 70, con Lawrence Zúñiga Batista, principal exponente de esta corriente en dicha localidad, y uno de los artistas más relevantes del país; quien traduce en sus obras temáticas religiosas.

Enriquece además, este contexto, el año 1994 cuando surge en Mella, un grupo llamado Bayate, donde se desarrollan además otras manifestaciones del arte como la poesía, la música, la fotografía y hasta la investigación. Entre los miembros hay panaderos, choferes, carpinteros jubilados, técnicos, pescadores, profesores... quienes develan en sus creaciones la pasión de ser mellamenses. Joaquín Rodríguez Arias, Rolando Alvarado Lamorout, Roberto Torres Lamedada, Richard Bruff Bruff, y otros, ocupan al candor de la ingenuidad, un espacio en dicho grupo.

El escenario de la plástica ingenua de la provincia espirituana, lo marcan figuras como Juan A. Rodríguez Paz El Monje, Benito Ortiz Borrell, Erasmo Rameau, Margarita Porcegué Díaz *Tita*, Abel Pérez Mainegra, Eduardo Cornelio Benítez, Armando Portieles *Caracusey*, Aurelia Beltrán Díaz *Llella*, quienes provienen de las más diversas capas sociales, de ahí, la pluralidad de temáticas exhibidas en sus

lienzos, que van desde la representación de la vida campesina hasta los mitos y leyendas; en sí, estas obras no son más que expresión de la identidad cultural.

## **1.2 Hacia la identidad. Algunos aspectos teóricos sobre el término identidad cultural**

El antropólogo Clifford Geertz con el fin de analizar la ideología como sistema cultural, la define además, como defensora de la identidad (Muro, 2007, p. 19), pues la identidad es un proceso que se interrelaciona con otros, así lo indica Bronislaw Baczko cuando señala que por medio del imaginario las sociedades esbozan sus identidades.

La etimología del término supone la identificación de algo en un momento y lugar determinado. A este planteamiento se le suma la psicóloga cubana Carolina de la Torre cuando en su artículo "Identidad e identidades" expone la esencia del vocablo, la cual radica en la mismidad y la otredad, es decir, la similitud y la diferencia.

Más adelante, al referirse a las subjetivas (individuales o personales), plantea: «las identidades subjetivas no solamente supone que un individuo (o un grupo) es el mismo y no otro, sino, sobre todo, que tiene conciencia de ser el mismo en forma relativamente coherente y continúa a través de los cambios» (De la Torre, 2002, Enero-Marzo, p. 27).

En esta definición se explica otro importante aspecto del proceso de identidad, en el cual la conciencia de los individuos cumple una importante función. En otro momento, puntualiza rasgos determinantes de la identidad al asegurar que la misma «necesita ser pensada, reconocida, establecida y aceptada en donde participan dos polos: el interno, que supone a los individuos de esa identidad, y el externo, los otros que la reconocen, crean, aceptan o rechazan» (De la Torre, 2002, Enero-Marzo, p. 27).

En esta línea, la identidad debe ser entendida como un proceso cambiante de carácter sociopsicológico y, a su vez, de intención axiológica, que tiene diferentes niveles que, según Enrique Ubieta, van desde lo personal, lo familiar, lo colectivo, lo regional, hasta lo nacional, lo latinoamericano, en fin hasta de saberse uno un ser humano (1995, Enero-Marzo, p. 95).

De esta manera, también puede hablarse de una identidad nacional, entendida según Carolina de la Torre « (...) al ser nacional y su imagen porque el ser de un pueblo y su núcleo distintivo o mismidad no permanecen ocultos para quienes en sus singularidades, reciben, construyen y transmiten los elementos que nos permiten compartir subjetivamente un mismo espacio sociopsicológico de pertenencia. Por el contrario, las representaciones compartidas en torno a las tradiciones, historia, raíces comunes, formas de vida, motivaciones, creencias, valores, costumbres, actitudes, rasgos y otras características de un pueblo son, precisamente, las que permiten decir que un pueblo tiene una identidad» (1995, p. 112).

Esta definición sobre la identidad nacional trae consigo componentes intrínsecos de lo que se conoce como identidad cultural, pues del propio proceso de identidad se derivan singularidades, tales como tradiciones, historia, raíces comunes, costumbres creencias y otras, que interrelaciona los términos.

Además, el término identidad cultural se compone de otra terminología: cultura.

La cultura es un fenómeno dinámico que a partir de su valor social se ha definido desde diversos enfoques. Pero, en su sentido etnográfico, según la definición dada por Edward Burnett Taylor en 1871, «la cultura es ese complejo total que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad» (citado en Bohanna & Glazer, 2005, p. 65).

Si se tiene en cuenta esta concepción, varios son los autores contemporáneos que se han acercado de muy diversas maneras para poder entender este proceso de la identidad cultural, planteando que es: «un proceso de comunicación» (García, 2008, citado por el Centro de Documentación de Mapuche); «patentiza el derecho a la existencia, coexistencia y desarrollo de distintas formas de cultura» (García & Baeza, 1996, p.14); «conjunto de signos histórico – culturales que determinan la especificidad de una región, y con ello, la posibilidad de su reconocimiento en una relación de igualdad – diversidad, permanencia - cambio» (Araújo, 1989, Octubre- Noviembre-Diciembre, p. 58); «la forma en que una comunidad humana asume, de forma consciente (con un discurso racional o como vivencia cotidiana), toda manifestación o expresión de su ser espiritual y material» (Zamora, 2000, p. 210); y

«la actitud de pertenencia de un individuo o grupo de individuos, a diferentes expresiones creadas en un contexto y cuya diversidad y dinámica de transformaciones, se define en la sujeción a las esencias fundacionales de ese espacio» (Bernal, 2006, p. 77).

Estas concepciones en sus diversos campos han aportado la esencia de la identidad cultural, sin embargo, la socióloga Maritza García Alonso, investigadora de la temática, elabora una definición más acabada en la cual destaca de manera implícita el carácter sociocultural del vocablo; es a esta concepción a la cual se acoge la investigación:

«Llámesese identidad cultural de un grupo social determinado (o un sujeto determinado de la cultura) a la producción de respuestas y valores que, como, heredero y trasmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio de diferenciación – identificación en relación con otro (s) grupo (s) o sujeto (s) culturalmente definidos » (en García & Baeza, 1996, p. 17).

En este sentido, la identidad cultural como principio de identificación – diferenciación es un proceso sociopsicológico resultado de las representaciones compartidas, entiéndase por tanto, tradiciones, costumbres, formas de vida, creencias, historia, y todo aquella producción de un sujeto o grupo determinado.

Al llevar estos criterios al campo de las artes plásticas, y específicamente al de la pintura - por ser la manifestación artística sobre la cual gira la presente investigación - estos son los elementos que nutren la complejidad de valores que encierra una obra; pues lo subjetivo individual juega un papel fundamental que enriquece y posibilita la interpretación de la obra como expresión (Morriña, 2005, p. 7,15).

Hablándose entonces de lo subjetivo como génesis de toda creación artística, cabe profundizar en uno de los rasgos de la identidad cultural que huellan en la subjetividad individual y colectiva: el imaginario social.

### 1.3 Algunos aspectos teóricos sobre el término imaginario social

Resulta imposible hablar de imaginario social sin aludir primero a las *representaciones sociales y colectivas*, pues son términos que se advienen cuando se habla de imaginario social.

En 1912, Emile Durkheim define en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa*, que las representaciones colectivas «son el resultado de una inmensa cooperación, que se extiende no solo en el espacio sino también en el tiempo; para hacerlas, sus ideas y sentimientos se han asociado, unido y combinado en una multitud de mentes; para ellas, largas generaciones han acumulado su experiencia y conocimiento» (Durkheim, 1963, citado en Bohannan & Glazer, 2005, p. 268).

Esta definición resulta ser substrato de la conciencia colectiva, pero en relación con las conciencias individuales, aunque no pueden reducirse solo a estas últimas.

Por su parte, el psicólogo francés Serge Moscovici profundiza en esta temática cuarenta y cuatro años después de la muerte del sociólogo Emile Durkheim (citado en Muro, 2007, p.12), pero diferenciando las representaciones colectivas de las representaciones sociales.

Para Moscovici las representaciones sociales son « (...) un sistema de valores, nociones y prácticas que proporcionan a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo, (...) un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación» (citado en Muro, 2007, p.12). En tal sentido, este autor conceptualiza las representaciones sociales como un medio que orienta a la sociedad y que posibilita al sujeto social dominar su espacio.

Pero en este contexto teórico inciden los criterios de la psicóloga Denise Jodelet, la misma entiende las representaciones sociales como: «una forma de conocimiento científico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio designa una forma de pensamiento social» (citado en Muro, 2007, p.12). Esta

conceptualización de Jodelet responde a lo sociológico, desde el momento en punto que señala la relación de las representaciones sociales, definido ya como un corpus de conocimiento científico, con la cotidianidad.

Por su parte, P. Berger y T. Luckmann, sobre la base de la definición abordada por Jodelet, plantean que el saber de sentido común se construye además, a partir de las experiencias, informaciones y conocimientos obtenidos por el hombre en su actividad práctica diaria, que a su vez, se conforma de manera colectiva a través de los conocimientos; es decir, que se establece una interrelación donde dicho conocimiento, elaborado y compartido socialmente, participa en la construcción social de la realidad (citado en Muro, 2007, p.12).

Esta definición de representaciones sociales abordada por los autores mencionados, y que tiene su origen en el conocimiento práctico, se considera la más acabada; aunque los demás criterios no se desechan del todo, pues los elementos abordados en las diferentes definiciones son válidos para la conceptualización de imaginario social.

Hasta aquí se ha realizado un breve acercamiento introductorio con algunos clásicos que han conceptualizado a partir de sus criterios lo que se conoce en las ciencias sociales como representaciones colectivas y sociales, que como se ha mencionado con anterioridad, permitirán consecutivamente analizar el término imaginario social.

Etimológicamente imaginario, del latín *imaginariŭs*, connota algo que solo existe en la imaginación. Aún así es una expresión que ha sido analizada desde diversas disciplinas sociales.

Con el fin de conocer con más claridad la naturaleza de los fenómenos socio-históricos, el filósofo griego Cornélius Castoriadis (1922-1997) construye la expresión imaginario social. En su obra principal *La institución imaginaria de la sociedad*; Castoriadis expone cómo la sociedad, la institución y lo imaginario conforman un discurso resultado de la acción humana. Además, puntualiza que lo imaginario social se muestra junto a las significaciones y a lo simbólico, definidas esencialmente por la capacidad creativa.

Siguiendo el análisis de Castoriadis, otros autores han analizado el imaginario social, entre ellos, Josexto Beriain quien en su trabajo *El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples*, profundiza en dicho término para entender el politeísmo moderno. Al referirse al imaginario social plantea:

«Este estructurante originario, fuente de lo que se da cada vez como sentido indiscutible e indiscutido, soporte de las articulaciones de lo que importa y de lo que no importa, origen del exceso de ser de los objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, así como individual y colectiva, este elemento no es otra cosa que lo imaginario de la sociedad» (Beriain, 2000, p. 3).

Es decir, que a partir de aquí destaca el carácter axiomático del término y lo entiende como la capacidad de creación simbólica del individuo y la sociedad. Más adelante señala que «el imaginario social existe como un hacer/representar lo histórico social» (Beriain, 2000, p. 4), pues considera que la historia es inconcebible sin la imaginación productiva y creadora, pero además lo social y lo histórico tienen para él una capacidad de autoproducción y autotransformación. Es en esta relación donde «opera la psique-alma y el Imaginario Social como núcleos de creatividad sociocultural en los que se inscriben significaciones sociales como el mito, la religión, el progreso, etc.» (Beriain, 2000, p. 7)

Otro de los autores estudiosos del término es Bronislaw Baczko, quien señala que por medio del imaginario las sociedades esbozan sus identidades. Al referirse a la colectividad asegura que: «designa su identidad haciendo una representación de sí; marca la distribución de los papeles y posiciones sociales; expresa e impone creencias comunes que determinan principalmente modelos formadores» (Baczo, [s.f.], citado en De Moraes, 2007, p. 2).

Según el Dr. Denis de Moraes, el imaginario social se compone por «un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo – social de una cultura, un substrato ideológico mantenido por la comunidad» (De Moraes, 2007, p. 1). Como elemento significativo destaca que el imaginario social es una producción colectiva donde los individuos se visualizan como partes de una colectividad.

A partir de las concepciones dadas por Castoriadis, Daniel H. Cabrera plantea que:

« [...] el imaginario social es el fundamento ilimitado e insondable en el cual descansa toda sociedad dada, la condición de posibilidad que jamás se da directamente y que permite pensar la relativa indeterminación de la institución y de las significaciones sociales. El imaginario social es el conjunto de significaciones que no tiene por objeto representar “otra cosa”, sino que es la articulación última de la sociedad, de su mundo y de sus necesidades: conjunto de esquemas organizadores que son condición de representabilidad de todo lo que una sociedad puede darse» (Cabrera, [s.f.]).

Para este autor, el término es entendido como una condición indispensable de la sociedad organizado a partir de las significaciones sociales, y dando como resultado la existencia histórica de la sociedad.

Por su parte, Olivier Fressard expone que:

« [...] el imaginario social viene a caracterizar las sociedades humanas como creación ontológica de un modo de ser sui generis, absolutamente irreducible al de otros entes. Designa, también, al mundo singular una y otra vez creado por una sociedad como su mundo propio. El imaginario social es un ‘magma de significaciones imaginarias sociales’ encarnadas en instituciones. Como tal, regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, en la que determina tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar. En definitiva, ese mundo es esencialmente histórico» (Fressard, 2006).

Es decir, para Fressard el imaginario social determina las acciones de los miembros de una sociedad, y responde a un orden irreducible a lo psíquico y a lo individual que se fundamenta en el interactuar colectivo.

Ahora bien, la socióloga Lidia Girola en su artículo “El imaginario sociocultural de la modernidad: dimensiones y comparaciones posibles” se acerca al término designándolo como Imaginario social moderno (ISM), y asumiéndolo como el

conocimiento implícito y común acerca de lo que implica ser moderno y vivir en una sociedad moderna (2008, p. 21). En este sentido, plantea que:

« [...] es un conjunto no sólo de ideas y representaciones comunes acerca del propio lugar en el mundo, sino que implica una visión muchas veces ideal de la propia situación, una especie de paradigma, muchas veces irreflexiva acríticamente asumido, pero parte de una conciencia o un acervo de significados común y compartido, que tanto reúne ideales y fines sociales como prejuicios y definiciones acerca de lo está fuera de lo que se supone que el imaginario comprende, sea temporalmente [...], como espacialmente [...]» (Girola, 2008, p. 26).

Anteriormente señala que «se conforma no por elementos explícitos y teóricamente contruidos, sino por leyendas, mitos, historias, estereotipos, prejuicios, tradiciones y apreciaciones diversas, que si bien en ciertos casos pueden expresarse verbalmente, otras veces aparecen como supuestos e imágenes subyacentes a la interacción» (Girola, 2008, p. 25).

Para Girola, por tanto, la idea de imaginario social se relaciona con prácticas sociales compartidas que parten de la conciencia de una sociedad. Es a esta concepción a la se acoge la investigación.

Una vez definidos estos conceptos, puede decirse que el imaginario social como parte indisoluble de la identidad cultural de cada pueblo, nutre también el discurso de las obras plásticas, dotándolas de un lenguaje original, propio y auténtico, según los principios de la corriente a la que pertenecen; pero sobre todo, impregnándolas de códigos e íconos culturales exclusivos de cada localidad.

#### **1.4 La pintura ingenua en el reflejo de la identidad cultural y su imaginario social. Un acercamiento desde la realidad espirituana.**

Se puede afirmar que el repertorio cultural es el esquema al que acude la identidad individual y colectiva que expresa el sujeto como actor social, porque no hay separación entre identidad y cultura; es por ello que constituye uno de los parámetros que lo definen en la sociedad (Careaga, 2008, p. 252).

En esta relación se incorporan elementos como ciertas representaciones compartidas en torno a tradiciones, historia, raíces comunes, formas de vida, motivaciones, creencias, valores, costumbres, actitudes, y otras características que en consecuencia, viene a insertarse en el campo del imaginario social «donde su construcción está pautada por sus cosmovisiones, prácticas culturales, visiones de sí mismos y del otro, por la interacción cultural y por la continua actualización de la memoria» (Landázuri, 2008, p. 15).

Así, se interrelacionan estos términos, que en la pintura ingenua de Sancti – Spíritus, conforman un discurso visual bajo códigos de interpretación del lugar que ocupa el hombre en el mundo, ya sea estableciendo una relación entre lo real y lo fantástico, pero siempre con la visión que tiene el artista de sí y del otro.

Por tanto, ¿cuál será el contexto sociocultural que nutre la identidad cultural y el imaginario social presente en la pintura ingenua espirituana?

#### **1.4.1 Breve acercamiento al contexto sociocultural de Sancti – Spíritus**

Sancti – Spíritus es una de las primeras siete villas fundadas en 1514 por el Adelantado Don Diego Velázquez. Su primer asentamiento fue a la derecha del río Tuinucú, pero en 1522 se traslada para las márgenes del río Yayabo en busca de mejoras económicas, basando la economía en la ganadería como fuente de riqueza, aunque existen también algunas leyendas que aluden a las causas de su traslado.

La ciudad del Espíritu Santo, nombre con el que denominaron los españoles al villorio, es cultivadora de leyendas y tradiciones que entre otros elementos (como los símbolos arquitectónicos de la ciudad), han construido la identidad cultural del espirituano, todo ello fundamentado a través de un imaginario social.

La arquitectura colonial espirituana con sus tres joyas: la Iglesia Parroquial Mayor, el Puente sobre el río Yayabo, el Teatro Principal, junto a otros elementos decorativos y constructivos de esa etapa, tales como los enrejados, vitrales y tejas criollas; las leyendas sobre el güije del río Yayabo y de la Iglesia; los animales mitológicos como las madres de aguas o serpientes mágicas; la trova; las fiestas populares; vienen a constituir los íconos culturales que en cualquier lugar de la isla o la localidad, suelen ser identificados como típicos o símbolos de la región, por la propia historia que

encierran y por ser características compartidas afirmadoras de la identidad cultural de Sancti – Spíritus con impacto en el imaginario social de sus pobladores.

#### *1.4.1.1 La arquitectura colonial como característica compartida de la identidad cultural espirituana.*

- Las tres joyas arquitectónicas:

1. La Iglesia Parroquial Mayor es el monumento arquitectónico más antiguo e importante fechado en la ciudad de Sancti – Spíritus. Es una construcción típica del siglo XVII que conserva influencias del arte mudéjar. Antes de poseer la apariencia física que hoy contempla, cuya terminación data del año 1680, le fue donado un 'gallo de oro' por Don Luis de la Corcha que, según los historiadores, le fue robado en un ataque de piratas. Pero no es solamente esta la única leyenda que emana de los muros de tan prestigiosa catedral, declarada en 1978 por la Comisión Nacional de Monumentos, Monumento Nacional.

✓ Leyendas:

- El güije: se dice que vaga por un túnel que sale desde el presbiterio, y que recorre la ciudad en Semana Santa y en la celebración del Santiago Espirituano.

- Se dice de la señora Rosa Castillo Barroso, casada desde muy joven y fallecida a los 14 años de edad, quien pidió que al morir fuese inhumada debajo de la puerta principal de la Iglesia para que todos pasaran por encima de sus restos y así, pagar por sus pecados.

-Se dice de un peregrino que talló la imagen que se venera en la capilla del suroeste de la nave (Jiménez & León, 2009, p. 19).

-Los archivos que atesora la iglesia dan cuenta de un hombre enterrado en vida el 6 de julio de 1712, Bartolomé Ortégano, el cual tuvo la misa cantada con vigilia de tres canciones (Iglesia Parroquial Mayor: viaje por los siglos, [s.f.]).

2. El desarrollo urbano alcanzado en la villa permitió la construcción del Puente sobre el río Yayabo a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Está compuesto por cinco arcos y tiene en sus dos entradas dos torrecillas con farolas.

Según las investigaciones del Centro Provincial de Patrimonio la primera piedra colocada data de 1817. Como toda construcción arquitectónica de la etapa tuvo sus vicisitudes. Es considerado uno de los más antiguos y únicos de su género en Cuba, entre sus leyendas se cuenta que los materiales de su construcción se mezclaron con leche de chiva. Por sus características es considerado en 1995 Monumento Nacional.

✓ Leyendas:

- El güije: se cuenta que en las aguas del río Yayabo vive un güije que recorre también la ciudad en Semana Santa y en los días del Santiago Espirituano.

- Las madres de agua: aunque no es un mito típico solamente del territorio espirituano, sino que su leyenda alcanza a otros territorios del país, vienen a acompañar al güije del río y está representada por un majá o serpiente mágica - poderosa que puede ser agresiva o no, silbante y relativamente bienhechor, porque mantiene las aguas corrientes donde quiera que las habita (Feijoo, 1986, p. 188).

3. El Teatro Principal tiene su génesis cuando en 1838 un grupo de interesados por las artes y letras promovieron la idea de crear una institución de su tipo en la ciudad. El lugar seleccionado para su construcción, terminada al año siguiente con la colaboración de los miembros del vecindario, fue en la ribera izquierda del Yayabo, donde aún perdura. Con los años muchos fueron los episodios que tuvo que sufrir, desde cuartel en 1868 hasta un asilo de viudas de la guerra con el que se comenzó a demoler. Pero la energía de los espirituanos por conservar sus patrimonios lo hizo resurgir. Según investigaciones realizadas se considera el más antiguo de Cuba aún en pie.

- Componentes arquitectónicos:

1. Tejas criollas: en el último cuarto del siglo XVI comienzan a desarrollarse dentro de las construcciones civiles, para continuar multiplicándose en el siglo XVII (Weiss, 1996, p. 200). Se incluyen como característica compartida de la identidad cultural en Sancti –Spíritus al tener en cuenta que esta villa fue la cuarta fundada por el Adelantado don Diego Velázquez, y a partir de la época señalada con anterioridad comienza a desarrollarse por todas las villas; importante además es que la villa del

Espíritu Santo aún conserva dentro de los elementos formales de su arquitectura, este componente.

2. Enrejados: en el siglo XIX comienzan a protegerse las ventanas con rejas de hierro fundido forjado. Las tendencias de estas rejas así como en las barandas de los balcones, guardavecinos, portafaroles y en las cancelas, son a abandonar el hierro fundido por el forjado, a base del cual hallamos a fines del siglo una gran variedad de diseños (Weiss, 1996, p. 352). Constituye una característica compartida de la identidad cultural de Sancti – Spíritus, pues es un componente típico en las construcciones civiles que comenzaron a desarrollarse dentro de las primeras siete villas, y por tanto, en Sancti – Spíritus también se hacen típicas dentro de la arquitectura, mostrándolos en las fachadas de las casas, mayormente del Centro Histórico de la Ciudad.

3. Vitrales: comienza a generalizarse en el siglo XIX con el uso de las persianas y se extienden como medios-puntos con bellotes formando trazados geométricos realzados con vidrios de vivos colores; el número de distintos diseños y de combinaciones polícromas en lucetas y medios-puntos es diverso, y se contraponen a las mixtilíneas del siglo XVIII (Weiss, 1996, p. 352). Constituye una característica compartida de la identidad cultural de Sancti – Spíritus, pues este componente es típico de las primeras siete villas fundadas por lo españoles, y por tanto, la villa del Espíritu Santo se identifica con el mismo presentándolo en fachadas y decorando fiestas populares, como es el caso del Santiago Espirituano; de esta manera, lo conservan como propio.

#### *1.4.1.2 Las tradiciones como característica compartida de la identidad cultural espirituana.*

##### *- La trova*

La trova es un legado patrimonial que distingue el acervo cultural espirituano. «La trova espirituana es otro de los pilares de la identidad cultural que nos distingue y sus orígenes pueden ubicarse en los finales del siglo XIX con la aparición de un notable grupo de trovadores en Sancti Spíritus y Trinidad, de los coros de clave y las

tonadas trinitarias» (Sotolongo, 2011, Marzo 19, párr. 6) desde el punto de vista del interés de la presente investigación se abordará:

1. La Parranda Típica Espirituana liderada por los hermanos Sobrinos, surge en 1922 para dar origen, con el acompañamiento del tres, bongó de cuña, botijuela, claves, güiro y guitarra, al punto espirituano. Con el paso de los años, específicamente en 1968, es rescatada por el Consejo Nacional de Cultura, y desde finales de la década de 1970 la dirigen los hermanos Orlando y Julio Toledo, quienes dan fe de la herencia musical que enaltece el punto espirituano. El grupo se ha convertido en una entidad protegida del patrimonio espirituano, enriqueciendo la identidad cultural de Sancti – Spíritus. (Echevarría, 2004, p. 98)

2. La Serenata: es una composición poética que se toca por la noche en honor a una persona, muy común en las ciudades del Oriente cubano y que tuvieron notable aceptación en el pueblo espirituano donde ya gozaba de popularidad a finales del siglo XIX. Se toma como una característica compartida de la identidad cultural de Sancti – Spíritus debido a que los principales exponentes de la música trovadoresca espirituana, dígame Rafael Gómez (Teofilito), Miguel Companioni, Manolo Gallo, Alfredo Varona y Rafael Rodríguez, le confieren una singular prestancia a dicha composición y se insertó tanto en el pueblo que aún se recuerda con vehemencia, a pesar de que se ha perdido la práctica.

- Las fiestas populares

1. El Santiago Espirituano se incluye dentro de las celebraciones más antiguas del país. Desde 1625 se celebraban las fiestas religiosas de La Candelaria y del Espíritu Santo, patrón de la villa; pero aún así, estas tradicionales fiestas se remontan al siglo XVIII, aunque se relacionan con los 25 de julio, día dedicado a Santiago Apóstol. Con marcado carácter popular, en el siglo XIX se comienzan a admitir máscaras y disfraces.

La participación popular en bailes, desfiles de caballería, disfraces, competencias, palos encebados, carreras en sacos y bailables se hacen presentes para darle connotación al Santiago. Luego se le agregan otras peculiaridades como la selección de la reina y sus damas, rasgos propios de los carnavales capitalinos. Con el triunfo revolucionario estos festejos populares han entonado gran parte de las

tradiciones de Sancti Spíritus y han abandonado su celebración religiosa para convertirse en festividades netamente laicas.

#### *1.4.1.3 Las instituciones socioculturales como característica compartida de la identidad cultural espirituana.*

- Las fiestas religiosas del Cabildo de Santa Bárbara.

El cabildo de Santa Bárbara fue fundado por los africanos Ma. Salomé Valle y Octavio Carrillo, conocido por Taita Vale, y tiene su asentamiento inicialmente en Mapos, para luego trasladarse a Sancti – Spíritus. En un primer momento estuvo situado en Jesús María # 48, pero como la casa era pequeña se mudan para Jesús María # 35, donde actualmente se encuentra ubicado. Se dice que su año de fundación es anterior a 1849, pues el 4 de diciembre de este año se publica un artículo en el periódico *El País*, que hace alusión a una estampa en alto que llevaban los negros hacia el cabildo.

En Cuba son pocos los cabildos que responden al grupo étnico lyesá, una vertiente del Lucumí, y este en particular, se destaca entre ellos. Las celebraciones, conocidas entre muchos espirituanos, responden a fechas determinadas en que se hace honor a una de las deidades del panteón. Es reconocido por el Centro de Cultura y Arte en la provincia, como una institución sociocultural que enriquece la identidad cultural de Sancti - Spíritus (Ver Anexo 25).

Este es el contexto sociocultural que marca el desarrollo de la pintura ingenua espirituana, máxima exponente de la identidad cultural de la localidad, donde el imaginario social deviene tema para la creación.

## **CAPÍTULO II: FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN**

El capítulo que se presenta muestra la metodología en la cual se apoya la investigación para describir cómo la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja de la identidad cultural del espirituano. Asimismo, se presenta la muestra seleccionada, los métodos y las técnicas que hace uso la investigación, entre los que se destaca la propuesta de análisis de contenido que se le aplica a las obras seleccionadas, así como el proceso para analizar la información.

### **2.1. Diseño metodológico**

La historia que acredita el quehacer de las artes plásticas del territorio espirituano puede tener muchos antecedentes desde el punto de vista cronológico; pues, siempre existieron artistas que marcaron con su impronta, el interés personal de mostrar su sensibilidad y talento sobre técnicas y procedimientos para hacer valioso el oficio que hoy día revela parte de la identidad cultural. El movimiento plástico de Sancti – Spíritus se ha caracterizado, en sentido general, por una diversidad de tendencias y estilos que enriquecen el contexto sociocultural. Como expresara Rufo Caballero: «Sancti – Spíritus es una ciudad eminentemente plástica, de una visualidad rebosante, donde cada perspectiva visual de las entrecalles y esquinas entrega una composición cinematográfica de altura» (Caballero, citado en Yero & Echevarría, 1997, p. 11).

Es indudable que dentro de este mundo de las artes visuales, la pintura ingenua se hace evidente en Sancti – Spíritus para validar sustancialmente el espacio cultural con nuevos discursos.

Aún así, la literatura al respecto es escasa y dispersa, no se cuenta con una memoria documental que revele las virtudes de esta creación pictórica en la etapa comprendida de 1960 – 2010. De esta forma quedan desapercibidos, por parte de los estudios teóricos, un grupo de elementos imprescindibles del imaginario social en Sancti - Spíritus, presentes en estas creaciones artísticas, que tienen un referente emanado de lo autóctono, de lo popular. En el periodo que se señala en la investigación constituyeron referentes significativos de este arte: Juan A. Rodríguez Paz *El Monje* y Benito Ortiz Borrell. El Dr. C. Luis Rey Yero afirma que la carencia de

un estudio precedente hace necesario que la problemática se estudie desde sus primeros pasos.

Es preciso destacar que investigadores de la localidad han dedicado artículos, crónicas, a estos artistas de la plásticas, pero desde otras concepciones temáticas que tienen que ver con relatos de vida, contextos históricos y culturales, pero no se ha realizado una investigación que recoja el aspecto sociocultural, como un referente de la identidad, a partir del reflejo de estos creadores de la realidad objetiva, que irradia una época histórica determinada desde sus inicios en el municipio de Sancti - Spíritus.

Es por ello que la presente investigación se plantea como problema de investigación:

- **¿Cómo la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja la identidad cultural del espirituano?**

De acuerdo con lo planteado la justificación del estudio se basa en la necesidad del conocimiento que se obtiene a través del objetivo de la investigación, el mismo descubre los elementos identitarios presentes en las pinturas ingenuas. Aspecto que requiere vital importancia pues se basa en la visión sobre el quehacer de la pintura ingenua en Sancti - Spíritus, a partir de las concepciones temáticas que las mismas presentan, las cuales al ser un reflejo de la identidad forman parte del imaginario tangible e intangible de esta región. Proceso donde se reflejan y se asumen un grupo de postulados y símbolos con los que la sociedad se identifica.

Es preciso señalar además, que en los momentos actuales donde el mercado define las pautas de la sociedad capitalista y la intersección constante de los medios de comunicación en el escenario social, revierte un elemento de gran importancia lo relacionado con las raíces culturales, con los símbolos, con todo lo que constituye un referente de identidad para las distintas regiones. En este sentido el arte ingenuo es un representante fiel de la cultura popular emanada de lo autóctono de las creaciones a través del empirismo y por tanto, un reflejo de la identidad espirituana. Estos aspectos resultantes implican gran interés e importancia porque cubren un vacío en la teoría existente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Este estudio puede ser utilizado como punto de partida o referente por parte de

teóricos del arte en este municipio., asimismo se hace un digno reconocimiento a quienes caracterizan dicha corriente artística.

En tal sentido, se concibe como **objetivo general** de la investigación:

- Describir cómo la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja de la identidad cultural del espirituano.

En consecuencia, los **objetivos específicos** trazados son:

1. Describir el contexto en que surge y se desarrolla el reconocimiento de la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960.
2. Identificar en las obras seleccionadas las imágenes que constituyen íconos de la identidad cultural en el municipio Sancti – Spíritus según sus pobladores.
3. Caracterizar desde la identidad cultural a la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960.
4. Demostrar que la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja la identidad cultural del espirituano mediante el imaginario social.

Por lo tanto, se asume como **hipótesis**:

La pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja la identidad cultural del espirituano mediante el imaginario social.

### **Conceptualización y operacionalización**

A partir de lo planteado anteriormente, se procede a la conceptualización y operacionalización de las variables.

Variable: Identidad cultural

Identidad: es un proceso de identificación – diferenciación que asume de forma consciente un individuo o grupo, en un momento y lugar determinado.

Cultura: «es ese complejo total que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad». (Taylor, 1871, en Bohannan & Glazer, 2005, p. 64)

Identidad cultural: «Llámesse identidad cultural de un grupo social determinado (o un sujeto determinado de la cultura) a la producción de respuestas y valores que, como, heredero y trasmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio de diferenciación – identificación en relación con otro (s) grupo (s) o sujeto (s) culturalmente definidos». (García, citado en García & Baeza, 1996, p. 17)

Identidad nacional: «Cuando hablamos de identidad nacional nos referimos al ser nacional y a su imagen porque el ser de un pueblo y su núcleo distintivo o mismidad no permanecen ocultos para quienes en sus singularidades, reciben, construyen y transmiten los elementos que nos permiten compartir subjetivamente un mismo espacio sociopsicológico de pertenencia.» (De la Torre, 1995, p. 112).

Variable: Imaginario social

Representaciones: «son el resultado de una inmensa cooperación, que se extiende no solo en el espacio sino también en el tiempo; para hacerlas, sus ideas y sentimientos se han asociado, unido y combinado en una multitud de mentes; para ellas, largas generaciones han acumulado su experiencia y conocimiento». (Durkheim, 1963, en Bohannan & Glazer, 2005, p. 268)

Representaciones sociales: «es una forma de conocimiento científico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio designa una forma de pensamiento social». (Jodelet, citado en Muro, 2007, p. 12)

Imaginario: connota algo que solo existe en la imaginación. Tiene que ser puesta en relación con la capacidad creadora humana, es decir, con la acción del hombre.

Imaginario social: «[...] es un conjunto no sólo de ideas y representaciones comunes acerca del propio lugar en el mundo, sino que implica una visión muchas veces ideal de la propia situación, una especie de paradigma, muchas veces irreflexiva acríticamente asumido, pero parte de una conciencia o un acervo de significados común y compartido, que tanto reúne ideales y fines sociales como prejuicios y definiciones acerca de lo está fuera de lo que se supone que el imaginario comprende, sea temporalmente [...], como espacialmente [...]» (Girola, 2008, p. 26).

Se utilizaron como apoyo otros conceptos:

Arte: la habilidad, mediante la cual, el hombre obedeciendo a sus propios patrones estéticos expresa simbólicamente una visión particular del mundo, y se materializa en la literatura, la música, las artes plásticas o visuales.

Pintura: arte que representa en superficie plana cualquier objeto real o imaginario por medio del dibujo y el color.

Pintura ingenua: arte pictórico que ausente de reglas y principios académicos recrea con autenticidad, sinceridad, sencillez, espontaneidad y magia parte de la identidad cultural y el imaginario social de los pueblos.

Tradiciones: todo aquello que una generación hereda de las anteriores y por estimarlo valioso lega a las siguiente.

Leyendas: relato que se construye y nutre de acontecimientos que presumen de tener un basamento objetivo; se puede establecer una relación entre hechos reales e imaginarios.

Íconos: signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren (Eco, 1968, p. 170).

Códigos icónicos: sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos, unidades perceptivas y culturales codificadas, o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva (Eco, 2000, p. 308).

Signos: son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código (Eco, 2000, p. 84).

**Operacionalización de las variables:**

<b>VARIABLES</b>	<b>DIMENSIONES</b>	<b>INDICADORES</b>
<b>Identidad cultural del espirituano</b>	Representación o elementos a analizar en la obra	<p>Reflejo de actores sociales en relación con el cumplimiento de roles</p> <p>Representación del trabajo de las instituciones socioculturales</p> <p>Representación de tradiciones y prácticas culturales en la obra</p> <p>Reflejo de rasgos arquitectónicos</p> <p>Animales propios de leyendas</p> <p>Reflejo de prácticas culturales en relación con creencias</p>
	Reconocimiento y aceptación de rasgos identitarios del espirituano	<p>Arquitectura, (tres joyas arquitectónicas, enrejado, vitrales y tejas coloniales)</p> <p>Leyendas</p> <p>Instituciones socioculturales (Cabildo de Santa Bárbara)</p> <p>Tradiciones (fiestas populares, música tradicional, grupos musicales)</p> <p>Actores sociales con roles reconocidos popularmente</p> <p>Animales que identifican</p> <p>Prácticas culturales (juegos, tertulias)</p> <p>Creencias</p>

<b>Imaginario social</b>	Interpretación o identificación simbólica que realiza el autor	<p>Identificación simbólica del actor social</p> <p>Relación simbólica entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto.</p> <p>Existencia de íconos y códigos en la obra (lectura iconográfica)</p> <p>Rasgos identitarios que se repiten, que se asemejan por lo que expresan pero que pueden ser de contenidos diferentes</p>
	Construcción social	<p>Papel del artista en la creación de íconos culturales</p> <p>Relación entre el contexto histórico-cultural reflejado, las leyendas y el contenido de la obra</p> <p>Reflejo de actividades desarrolladas en grupo o que atañe a colectividades</p>

## 2.2. Muestra seleccionada en la investigación

En la investigación que se presenta se utiliza el muestreo no probabilístico correspondiente a la muestra intencional, mediante la cual las unidades se eligen en forma arbitraria, designando a cada una las características que para la investigadora resultan relevantes. Se emplea, por lo tanto, el conocimiento y la opinión personal para identificar aquellos elementos que deben ser incluidos en la muestra.

Para la investigación se toma el periodo comprendido entre 1960-2010 por no contarse con una memoria documental que revele las virtudes de esta creación pictórica en dicha etapa. El Dr. C. Luis Rey Yero afirma que la carencia de un estudio precedente hace necesario que la problemática se estudie desde sus primeros pasos.

Para el estudio se decidió tomar una muestra de cuatro pintores ingenuos del municipio Sancti – Spíritus: Juan A. Rodríguez Paz El Monje (1930-1995), Erasmo Rameau Díaz (1921-1992), Margarita Porcegué Díaz Tita (1920-2009) y Aurelia Beltrán Díaz Lella (1941), de los cuales resultaron seleccionadas un total de 15 obras.

Para los criterios de selección se tuvo en cuenta al principal exponente de la pintura ingenua en Sancti – Spíritus, el curriculum de los artistas, las opiniones de los relevantes críticos de arte del territorio espirituano, dígase Dr. C. Luis Rey Yero y el Lic. Manuel Echevarría Gómez, quienes consideran a los artistas de la muestra representativos de la pintura ingenua en Sancti – Spíritus, en el caso de las obras se tuvo en cuenta el nivel de accesibilidad y la relevancia artística.

Para el grupo focal se seleccionaron un total de 14 miembros mayores de 35 años de edad, y vecinos de la zona 102, perteneciente al Consejo Popular Kilo 12. Para los criterios de selección se tuvo en cuenta que ocuparan diversos roles en la sociedad, que fueran mayores de 35 años de edad, debido a que a partir de esta etapa de la vida se posee más experiencias y conocimientos, además, puede decirse que es en esta etapa donde se tienen más consolidados los rasgos identitarios; y se toma esta zona por ser la de más fácil acceso por parte de la investigadora.

En cuanto al grupo de especialistas resultaron seleccionados el Dr. C. Luis Rey Yero, el Lic. Manuel Echevarría Gómez y Juan E. Bernal Echemendía, quienes en su condición de críticos de arte, jurados de salones, investigadores y periodistas, en fin, como promotores de la cultura espirituana, han reflexionado a partir de su contacto directo con algunos de los artistas seleccionados sobre su vida y obra, además de las referencias que tienen de cómo se inicia el reconocimiento sobre este tipo de arte en la provincia.

### **2.3. Metodología**

La investigación científica es concebida como un proceso dinámico donde métodos empíricos y teóricos se combinan con el fin de resolver problemas significativos sobre un fenómeno determinado. Como señalara Roberto Hernández Sampieri, «es

la herramienta para conocer lo que nos rodea y su carácter es universal» (2003, p. 20).

De acuerdo con el criterio de Fred N. Kerlinger, cuando destaca que la investigación científica es sistemática, empírica y crítica, el estudio que se presenta concibe su metodología esencialmente dentro del enfoque cualitativo. Puesto que, los investigadores cualitativos estudian la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, interpretando cada fenómeno a partir de lo que significa para las personas implicadas, para esto se apoya en la recogida de una gran variedad de materiales que describen el quehacer diario de las personas.

La investigación cualitativa ofrece importantes vías para abordar el mundo personal de los sujetos, cómo interpretar las situaciones, la significación que tiene para ellos, o sea, los significados de las acciones humanas, desde las perspectivas de los propios agentes sociales.

Por lo hasta aquí expuesto, y por considerar a la metodología cualitativa útil en la presente investigación, es que se concibe esencialmente dentro de este enfoque. Pero no significa que se deseche el método cuantitativo, pues se utilizó como apoyo la cuantificación para el análisis de la información cualitativa obtenida como un instrumento válido que ayudaba a la investigadora a una mejor interpretación y comprensión del objeto de investigación.

El tipo y diseño general de estudio de la investigación en sus inicios se clasificó como exploratoria en el momento en que se efectuaba la revisión de la literatura, para en un segundo momento, convertirse en descriptiva ya que el estudio estará encaminado a describir cómo la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus a partir de 1960 refleja la identidad cultural del espirituario.

### **2.3.1. Métodos y técnicas de la investigación**

Para la obtención de la información se emplearon las siguientes herramientas de investigación: la entrevista semi-estructurada, el grupo focal y el análisis de contenido.

La entrevista es una técnica de recopilación de información a través de un diálogo que se establece entre el entrevistador y el entrevistado; es una técnica antigua y una de las más utilizadas en la investigación social. Entre la variedad de entrevistas se destaca la entrevista semi-estructurada, que según Sampieri «se basa en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas)». (2006, p. 597)

Acorde con las características de la investigación, la entrevista semi-estructurada es la que se ajusta. Con la misma se recopiló información sobre el problema en cuestión, estableciéndose una serie de temas que fueron abordados en el desarrollo de la entrevista.

Se le realizó a personalidades destacadas del panorama cultural espirituano, así como a familiares y amigos de los artistas de la muestra fallecidos, y a la artista que aún vive. Dichas entrevistas estuvieron dirigidas a conocer cómo fueron los primeros pasos de la pintura ingenua en Sancti - Spíritus; reveló informaciones personales sobre los artistas, y criterios que validan lo significativo que han sido para el ámbito sociocultural espirituano las producciones de los artistas seleccionados en la muestra; asimismo, se confirmó que las obras seleccionadas son reflejos de la identidad cultural espirituana.

Se realizaron en espacios afines a las personas entrevistadas, lo que debió contribuir a que se sintieran relajadas, sin riesgos de ser molestadas. Fueron aplicadas a solas con el entrevistado para favorecer el ambiente de confianza y espontaneidad, lo que permitió expresar con plena libertad sus opiniones y apreciaciones.

### Grupo focal

Es una técnica que focaliza su atención e interés en un tema específico objeto de investigación, es guiado por un moderador quien conduce la sesión en base a una guía de desarrollo. Puede conformarse entre seis y doce participantes; en un tiempo

relativamente corto, se hace alusión a una hora o dos. Por lo tanto, permite conocer las opiniones de un grupo con respecto a una temática determinada (Huerta, [s.f.]).

Este tipo de sesiones requiere de una atmósfera adecuada, por lo que debe crearse un ambiente físico y social que le permita al grupo relajarse, de este modo, pueden surgirle los criterios y opiniones espontáneamente y sin inconvenientes.

Teniendo en cuenta las características del grupo focal mencionadas con anterioridad, la presente investigación realiza esta técnica de recogida de información, con el fin de que sean los espirituanos seleccionados en la muestra, quiénes identifiquen en las obras escogidas imágenes que constituyan íconos de la identidad cultural del municipio, lo que permitirá validar las características compartidas de la identidad cultural del espirituario que fueron planteadas en el capítulo precedente.

Para su aplicación se realiza en dos sesiones, la primera, a un grupo de ocho mujeres mayores de 35 años de edad, y la segunda, a un grupo conformado por seis hombres mayores de 35 años de edad, los cuales son vecinos de la zona 102, perteneciente al Consejo Popular Kilo 12; se le aplica a mujeres y hombres mayores de 35 años de edad y en grupos indistintos, para poder contrastar las opiniones dadas por los diferentes sexos, con respecto a la identidad cultural de Sancti – Spíritus representada en las obras seleccionadas, y así poder llegar a un consenso; se tiene en cuenta la edad de los miembros debido a que a partir de esta etapa de la vida se posee más experiencias, y conocimientos; además, es en esta etapa donde puede decirse que se tienen más consolidados los rasgos identitarios.

Estuvo integrado por miembros que ocupan diversos roles en la sociedad, tales como: amas de casa, jubiladas, trabajadoras del sector de la Salud, profesoras/profesores, ingenieros, mecánicos, obreros calificados y representantes de la cultura espirituaña, en este caso, integrantes de destacadas agrupaciones de la música trovadoresca espirituaña; todo lo cual, permitió obtener una multiplicidad de criterios.

La técnica se aplicó en un ambiente acogedor y amistoso, pues todos los participantes se conocían, lo que permitió que no se cohibieran a la hora de exponer sus criterios.

La duración de la misma fue de dos horas tanto en mujeres como en hombres; la cantidad de miembros en el grupo de los hombres varía con respecto al grupo de las mujeres debido a que este sexo es un poco más reservado y conservador, además a algunos de los convocados se les presentaron problemas personales a última hora, y los demás miembros convocados ya se encontraban en el lugar convenido y solo tenían espacio en su agenda para la fecha y hora de la realización del grupo focal, por lo que se hace imposible reemplazarlo para otro momento, no obstante, los presentes dieron muestra del dinamismo y destreza del cubano, y por tanto, del espirituario.

Para la realización de la técnica se elaboró previamente una guía de preguntas que fueron aplicadas por una moderadora, previamente la investigadora de la presente inició la sesión introduciendo brevemente la importancia del estudio, la necesidad de obtención de información a partir de las opiniones que se puedan generar en el grupo y el agradecimiento por la asistencia; las preguntas estuvieron encaminadas a los siguientes temas:

1. Elementos que reconocen en el cuadro.
2. Conocimientos sobre la imagen.
3. Interpretación sobre la imagen observada.
4. Elementos que tiene relación con lo espirituario.
5. Reflejo en la obra de la identidad cultural del espirituario.

### Análisis de contenido

El análisis de contenido tiene su origen a finales del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX, época donde se convierte en una de las técnicas de uso más frecuente en muchas ciencias sociales. Según B. Berelson, quien junto a H. Laswell elaboró sus

fundamentos metodológicos, el análisis de contenido «es una técnica para estudiar y analizar la comunicación de una manera objetiva, sistemática y cuantitativa». (Sampieri, 2004, p. 302)

En sus inicios el análisis de contenido se utilizó para el estudio de la propaganda y su efectividad; resultó ser tan seguro que con la Segunda Guerra Mundial se convierte en un importante elemento para la búsqueda de información indirecta acerca de la situación del enemigo (Ibarra et al, 1988, p. 185). Después de la Segunda Guerra Mundial se amplió a numerosas disciplinas que han extendido su aplicación en campos como la psicología, la historia, el arte y otros sectores de la vida de la sociedad.

En su evolución existen varios hitos que según plantea Piñuel, revelan que el análisis de contenido se ha remitido a técnicas para elaborar, registrar y tratar datos más allá del ámbito social y cognitivo concretos en que se recurre a la comunicación, y dentro de ella, a la producción de textos (2002, p. 3).

Krippendorff en 1989 extiende la definición del análisis de contenido a «una técnica de investigación para hacer inferencias válidas y confiables de datos con respecto a su contexto» (citado en Sampieri, 2004, p. 302).

Pero más allá de definiciones conceptuales hay que tener presente la diferenciación entre el análisis de contenido cuantitativo y cualitativo. A ello hace referencia Luis Porta y Miriam Silva cuando plantean que el análisis de contenido cuantitativo mide la frecuencia de aparición de ciertas características de contenido y obtiene datos descriptivos por medio de un método estadístico, y el cualitativo detecta la presencia y ausencia de una característica del contenido y hace recuento de datos secundarios referidos a fenómenos a los que siempre es posible hacer referencia. (Porta & Silva, 2003, p. 9)

En la investigación que se presenta se utiliza el análisis de contenido cualitativo, el cual permite interactuar con los textos de la imagen y donde las categorías de análisis se van construyendo progresivamente y de manera flexible.

Según Sampieri, el análisis de contenido puede ser aplicado a cualquier forma de comunicación, entre las que destaca, la pintura (2004, p. 304). Por lo tanto, el

presente estudio investigativo pretende identificar con el análisis de contenido, los mensajes relacionados con la identidad cultural de Sancti - Spíritus representados en las obras de los pintores ingenuos espirituanos en el periodo comprendido entre 1960 – 2010. Para ello la investigación se acoge al criterio dado por las investigadoras María Margarita Alonso e Hilda Saladrigas (2002, p. 66), quienes proponen los siguientes pasos para la realización del análisis de contenido:

1. Definir el universo y la muestra.
2. Establecer y definir las unidades de análisis.
3. Establecer y definir las categorías y subcategorías que representen a las variables de investigación.
4. Efectuar la codificación.
5. Realizar el procesamiento y análisis estadístico.

Plantean además, que los procedimientos del método comprenden el muestreo, la unidad de registro o análisis, la unidad de contexto, las reglas de numeración y la categorización.

El muestreo consiste en la definición del universo a partir de la distribución de caracteres a analizar. Debe considerar los diversos factores que pueden incidir en la naturaleza de los mensajes.

La unidad de registro o análisis abarca la palabra, el tema, el personaje, el acontecimiento y documento.

Las reglas de enumeración, si las unidades de registro es lo que se cuenta, la regla de enumeración es cómo se cuenta: presencia o ausencia, frecuencia.

Las categorías son secciones o clases que reúnen un grupo de elementos bajo un título genérico, y que se agrupan de acuerdo con caracteres comunes de estos elementos.

Las categorías deben responder a los siguientes requisitos:

1. Ser exhaustivas (es decir, abarcar todas las posibles subcategorías de lo que se va a codificar).
2. Ser mutuamente excluyentes. (Cada unidad de análisis se incluye en una sola subcategoría)
3. Derivarse del marco teórico de la investigación (Alonso y Saladrigas, p. 67).

### **Propuesta de análisis de contenido**

Según la metodología expuesta con anterioridad se propone el siguiente modelo de análisis de contenido para aplicar en las obras de los artistas ingenuos (as): Juan A. Rodríguez Paz El Monje, Erasmo Rameau Díaz, Margarita Porcegué Díaz Tita, y Aurelia Beltrán Díaz Llella, cuyas obras son reflejo de la identidad cultural del espirituano.

1. **Título de obra:**
2. **Autor de la obra:**
3. **Lugar donde se encuentra ubicada la obra:**
4. **Objetivo:** Identificar los rasgos de identidad cultural del espirituano presentes en la obras.
5. **Definir el universo y muestra:**

La muestra está constituida por 15 obras de los pintores ingenuos del municipio Sancti - Spíritus en el periodo comprendido entre 1960 – 2010, se escoge este periodo de tiempo por no contarse con una memoria documental que revele las virtudes de esta creación pictórica en dicha etapa. De esta forma quedan desapercibidos, por parte de los estudios teóricos, un grupo de elementos imprescindibles del imaginario social en Sancti - Spíritus, presentes en estas creaciones artísticas, que tienen un referente emanado de lo autóctono, de lo popular. El Dr. C. Luis Rey Yero afirma que la carencia de un estudio precedente hace necesario que la problemática se estudie desde sus primeros pasos.

### **6. Establecer y definir las unidades de registro o las unidades de análisis:**

- ✓ Arquitectura: la Iglesia Parroquial Mayor, el Puente sobre el río Yayabo y el

Teatro Principal, como las tres joyas arquitectónicas de la villa; los vitrales, los enrejados y las tejas criollas.

- ✓ Fiestas populares: Santiago Espirituano.
- ✓ Tradición cultural: La trova espirituana; la Parranda Típica Espirituana.

## 7. Categorías y subcategorías:

### Categorías:

Identidad cultural

### Subcategorías:

- Reconocimiento y aceptación de rasgos identitarios del espirituano

### Categorías:

Imaginario social

### Subcategorías:

- Interpretación o identificación simbólica que realiza el autor

## 8. Reglas de numeración:

Este paso permite determinar la presencia o ausencia, así como la frecuencia con que se repiten los datos recopilados.

## 9. Confeccionar la codificación

IDENTIDAD CULTURAL	
Indicadores	Codificación
Arquitectura, (tres joyas arquitectónicas, enrejado, tejas criollas y vitrales)	AJPY, AJTP, AJIPM, AE, ATC, AV.

Leyendas	Ly
Instituciones socioculturales	ISC
Tradiciones (fiestas populares, música tradicional, grupos musicales)	TFP, TMT, TGM
Actores sociales con roles reconocidos popularmente	AS
Animales que identifican	AN
Prácticas culturales (juegos populares, tertulias)	PCJ, PCT
Creencias	Cr

IMAGINARIO SOCIAL	
Indicadores	Codificación
Identificación simbólica del actor social	ISAS
Relación simbólica entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto.	RSTOCM
Existencia de íconos y códigos en la obra (lectura iconográfica)	EICD
Rasgos identitarios que se repiten, que se asemejan por lo que expresan pero que pueden ser de contenidos diferentes	RIRIC, RIRDC

## 10. Análisis de los resultados

Este paso permite analizar los resultados obtenidos con el análisis de contenido.

### 2.3.2. Proceso para el análisis de la información.

A partir de los enfoques teóricos y metodológicos adoptados por la investigación, el análisis de la información fue uno de los aspectos del presente estudio que no se enmarcó en un periodo fijo.

El desarrollo del proceso de recogida de información en la presente investigación cualitativa no indicó únicamente, el uso de procedimientos estrictamente descriptivos y de naturaleza textual; pues «(...) ello no representaba un obstáculo para que investigadores cualitativos recurrieran a la transformación de los datos textuales en datos numéricos y a su tratamiento cuantitativo con el objetivo de contrastar o complementar las conclusiones obtenidas por vías cualitativas» (Rodríguez, Gil y García, 2008, p. 216). Siguiendo este comentario, la investigación que se presenta se apoya tanto en datos descriptivos como numéricos, es por ello que se aboga por la integración cuali – cuanti.

En el epígrafe anterior fueron mencionados los métodos y las técnicas que se aplicaron para recoger información: entrevista semi-estructurada, el grupo focal y el análisis de contenido. Por cada uno de estos métodos y técnicas se aplicó el análisis correspondiente, en cuanto a la información que se pretendía recoger.

Para el análisis de la entrevista semi-estructurada, se partió de la transcripción de la entrevista realizada a los especialistas, a familiares de Erasmo Rameau y Margarita Porcegué, así como a amigos de Juan A. Rodríguez Paz, y a la artista Aurelia Beltrán Díaz; esto permitió a la investigadora agrupar los criterios dados por cada uno de los entrevistados para conocer, entre otras, datos personales de los artistas y validar lo significativo que han sido para el ámbito sociocultural espirituario las producciones de los artistas seleccionados en la muestra.

Para el análisis del grupo focal, se partió de la transcripción de la actividad exactamente con las mismas palabras que fueron utilizadas por los participantes, de tal manera, se evitaba distorsionar el discurso dado por los mismos; una vez logrado este paso, se analizaron cómo los indicadores planteados anteriormente fueron aludidos dentro de las sesiones para identificarlos como imágenes que constituyen íconos de la identidad cultural del espirituario.

El análisis de contenido, también fue considerado como uno de los métodos que se emplearon para analizar la información; para ello, se toma la última etapa para ser contrastado con las demás técnicas.

**CAPÍTULO III: LA PINTURA INGENUA COMO REFLEJO DE LA IDENTIDAD CULTURAL A TRAVÉS DEL IMAGINARIO SOCIAL EN EL MUNICIPIO SANCTI SPÍRITUS A PARTIR DE 1960. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN.**

El capítulo que se muestra a continuación tiene por objetivo presentar los resultados obtenidos en la investigación: la descripción del contexto en que surge y se desarrolla la pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus; el resultado del análisis de contenido según la propuesta planteada en el capítulo precedente y los resultados obtenidos con el grupo focal.

**3.1. La pintura ingenua en el municipio de Sancti Spíritus a partir de 1960**

Con los renovadores aires revolucionarios de 1959 se realizaron en la Isla una serie de acciones que posibilitó «el rescate de la identidad, el rechazo de los modelos impuestos abierta o subrepticamente por la penetración cultural imperialista y el reencuentro y revalorización de la cultura nacional y latinoamericana; el rescate y apropiación crítica de la herencia cultural y universal» (Guevara, 1998, citado en Arias & Astiasarán, 2005, p. 262); y que trajo como consecuencia, transformaciones sustanciales en las esferas económico, político, social y cultural de la sociedad cubana.

Específicamente, en esta última esfera, estos cambios que vinieron a reorientar la realidad cubana, sientan sus bases en 1960 cuando, en *Palabras a los intelectuales*, se formulan quizás por vez primera la política cultural cubana, pues con esta disertación Fidel Castro, líder indiscutible del movimiento revolucionario que había triunfado en enero de 1959, trajo al debate un tema muy discutido en el campo de la cultura: el problema de la libertad de creación; de la libertad de forma en la creación artística; de los accesos de la obra de arte a la divulgación, a la publicidad, y de la creación y libertad individual de artistas y escritores (Taquichel et al, 1998, p. 142).

En las palabras de Fidel a los intelectuales también se precisaba la actitud que los mismos debían adoptar frente a la revolución de carácter socialista; en tal sentido, dejaba expreso: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada» (citado en Arias & Astiasarán, 2005, p. 263).

En el campo de las artes plásticas, la herencia recibida estaba llena de dificultades y obstáculos, por lo cual la Revolución trabajó, como en el resto de las manifestaciones, por ofrecerles las mejores condiciones creativas a los pintores y las mayores libertades formales. Se comenzaron a crear nuevas galerías y museos; se fundaron escuelas de pintura, dibujo y escultura, que junto a medidas generales de carácter instructivo y educativo, contribuyeron a impulsar la labor creativa y a formar en el pueblo un sentido más amplio de las artes plásticas.

Es en este resurgir que se abre a la pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus una nueva puerta dentro del quehacer plástico espirituano; son los salones de aquella etapa el ejemplo revelador de estas obras impregnadas del imaginario social propio del espirituano. Por esos años, jugó un rol importante dentro de la enseñanza artística la Escuela Taller de Artes Plásticas, fundada en 1963, que como promotora de los imaginativos discursos, fomentó el desarrollo y la creación en aquellas personas con capacidades artísticas en la provincia. (Brizuela, 2007).

Entre los alumnos se destaca una figura significativa dentro del panorama artístico espirituano, Juan A. Rodríguez Paz, El Monje (1930-1995), considerado uno de los principales exponentes de la pintura ingenua en Sancti – Spíritus, y de quien el Dr. C. Luis Rey Yero reafirmara que «con la producción de El Monje se erige por vez primera en la ciudad espirituana el arte ingenuo». (2002, p. 69).

Entrados los años setenta se produce en la política cultural cubana contradicciones que traen como resultado afectaciones en el movimiento de artistas del país y que, por tanto afecta a todas las manifestaciones del arte, en este sentido, la narrativa pierde vitalidad debido a que muchos escritores fueron marginados de la intelectualidad; a pesar de que el cine siguió creciendo se invocaba por producciones más creativas, todo ello motivado por causas de carácter ideológico (Landaburo, 2005, p. 287).

Sin embargo, en este periodo denominado por Ambrosio Fonet como el “Quinquenio Gris”, se alcanzan innegables avances como es el caso del *Salón 70*, donde se propicia un reconocimiento a la pintura ingenua, y en cuya muestra figuran las producciones de El Monje y Benito Ortiz, dándose a conocer su obra por toda la Isla.

Dentro del patio espirituario prevalecen otros artistas como Erasmo Rameau Díaz (1921-1992), quien con su mirada detallada captó imágenes de hechos culturales, además de otras temáticas con las cuales se identificó como la arquitectura colonial y la representación de la figura humana; de igual modo, incursionó en la decoración de la cerámica artística (Valle, 2010).

La década del ochenta contó con las producciones de Margarita Porcegué Díaz (1920-2009), considerada una gran fabuladora por Remberto Lamadrid (ver Anexo 22). Su actividad creadora la emprende luego de la jubilación, donde aborda rincones espirituarios con un discurso visual basado en las sociedades burguesas, revelando en las obras su talento artístico.

A este contexto plástico, con el decursar del tiempo, se le suman las creaciones de Aurelia Beltrán Díaz, conocida como Llella (1941), y quien inicia su actividad creadora en el 2004, luego de su jubilación. Posee una imaginativa poética «surgida de la asunción de los universos múltiples de la ciudad y del campo, alejados de los mitologemas tradicionales de la cultura cubana y contruidos en una dinámica de eventos que tipifican el curso esencial de la vida en esos vectores espaciales» (Bernal, 2007, 18 de agosto).

Como exponentes de la pintura ingenua en la ciudad espirituaana, estos artistas poseen un discurso visual original, auténtico y espontáneo con el que más allá de recrear ingenuamente sus entornos más inmediatos, rinden tributo a la identidad cultural del espirituario, reflejada en sus obras mediante el imaginario social.

A pesar de que existen polémicas con respecto al número de seguidores de esta corriente artística en suelo espirituario, los principales investigadores y críticos de arte, miembros de la UNEAC en el territorio, dígase Dr. C. Luis Rey Yero y el crítico e investigador Manuel Echevarría Gómez, solamente reconocen los hasta aquí expuestos, pues según sus criterios, muchos nombres que se han acotado dentro de este marco no enarbolan los principios que rigen el arte ingenuo.

### **3.2. La imagen ingenua como icono de la identidad cultural de los espirituarios.**

Es indudable que en el proceso de la identidad cultural cumple una importante función la toma de conciencia del individuo o el grupo, para que la misma pueda ser

pensada, reconocida, establecida y aceptada, por parte de esos portadores de expresiones culturales. Es, a partir de este criterio, que en la investigación que se presenta se aplica un grupo focal.

Como bien se ha planteado en el capítulo anterior, dicho grupo estuvo dividido en dos sesiones a partir del género de las personas que lo integraban, es decir, uno de mujeres y otro de hombres. Para su realización se aplicó la guía de preguntas que había sido elaborada con anterioridad, y pudo observarse cómo en ambos grupos las interrogantes eran respondidas sin haber sido formuladas aún, lo que demuestra el conocimiento de los miembros sobre las imágenes presentadas al relacionarlas inmediatamente con peculiaridades propias de su entorno, lo que dotó a la investigación de un aporte relevante, en la medida en que se observó la consolidación de los rasgos identitarios en los miembros de ambas sesiones.

El grupo de las mujeres, en cuanto a la arquitectura, destacan al Puente sobre el río Yayabo, la Iglesia Parroquial Mayor y el Teatro Principal como las joyas de la arquitectura espirituana, pero además hacen alusión a las tejas criollas, a los enrejados y los vitrales; conocen de las leyendas de la Iglesia y el Puente sobre el río Yayabo; de igual modo, se refieren a personajes populares como es el caso de Cuco Pasamontes, Nené y otros. En cuanto a la trova indican que es un legado significativo para Sancti – Spíritus.

Asimismo, destacan el gallo como símbolo de los juegos de pelota y como parte de la cotidianidad del espirituano, además de tratar otras peculiaridades del día a día. Unánimemente identifican al Santiago Espirituano como la fiesta tradicional del pueblo y reconocen por qué se celebra el Santiago el día 25, además de hacer referencia a las actividades del Santiago. En cuanto a la obra *Fiesta en el cabildo* de Margarita Porcegué Díaz, describen una las celebraciones de esta institución e identifican a la ceiba como un signo identitario del cabildo.

De igual forma, en el grupo de los hombres se identifican las tres joyas arquitectónicas, y se hace alusión a historias que fueron contadas por los antepasados de algunos miembros del grupo sobre estas construcciones; a etapas constructivas que tuvo una de las joyas arquitectónicas, como es el caso del Teatro Principal, hacen mención de personalidades del ámbito nacional e internacional que

desfilaron por las tablas del Teatro Principal. Asimismo, se refieren a las leyendas que trae implícitas cada monumento arquitectónico haciendo énfasis en lo imaginativo que fue El Monje. De la misma forma, identifican a los componentes arquitectónicos destacándolos como típicos en construcciones espirituanas.

Reconocen además, a personajes populares de Sancti - Spíritus, como es el caso del comparsero Nené, y consideran, en cuanto a la obra *El trovador* de Erasmo Rameau Díaz, que el personaje representado es el destacado trovador espirituano Sigefredo Mora. En cuanto a la trova destacan también, las experiencias y la historia de la agrupación representada, pues uno de los miembros pertenece a la Parranda Típica Espirituana y por tanto, alude a la participación del grupo musical a la tertulia Te cultural del Museo de Historia; en igual medida, se refiere a la historia de la campana que se encuentra en dicha institución sociocultural.

Con respecto a la obra *Gallo* de Aurelia Beltrán Díaz, destacan que es el gallo del equipo de pelota y al resaltar los elementos que se identifican en el cuadro, plantean que el paisaje rural representado son las lomas del Escambray. En cuanto a la obra *Fiesta en el cabildo* de Margarita Porcegué Díaz, describen las celebraciones de esta institución, identifican a la ceiba como un signo identitario del cabildo, y se refieren a las ofrendas y dominios de algunas deidades.

En sentido general, el grupo de los hombres identifican elementos típicos de Sancti – Spíritus, y plantean que a pesar de que los artistas no tienen el mismo estilo y forma de pintar reflejan la identidad cultural del espirituano.

La única información que resulta diferente en el intercambio realizado con uno y otro grupo, se relaciona con el contacto que tuvieron algunos de los miembros del grupo de los hombres con el artista Juan A. Rodríguez Paz, El Monje, de quien a aprovechando el marco, contaron algunas anécdotas.

A partir de lo fundamentado con anterioridad, puede decirse que no hay discrepancias entre los criterios dados por las mujeres y por los hombres, pues ambos grupos, desde sus diversas apreciaciones, identifican en las obras seleccionadas imágenes que constituyen íconos de la identidad cultural en el

municipio Sancti – Spíritus, destacando los indicadores anteriormente mencionados como parte de la identidad cultural del espirituano.

### **3.3. El reflejo de la identidad cultural en la pintura ingenua del municipio Sancti Spíritus a partir de 1960.**

La pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus está determinada por los principios ideoestéticos que rigen a este arte, referénciense a manera de ejemplo, el uso de la perspectiva acientífica por intuición, la utilización de colores brillantes y contrastados; asimismo, se caracteriza por un ajustado criterio de sencillez y espontaneidad, apropiándose en su búsqueda expresiva de discursos que reflejan la identidad cultural del espirituano.

De estas creaciones resultan obras que representan la Iglesia Parroquial Mayor, el Puente sobre el río Yayabo y el Teatro Principal, prístinas joyas de la arquitectura espirituana, menciónense además, los vitrales, enrejados y tejas criollas, componentes estructurales de la arquitectura colonial, típicos de las villas fundadas entre 1511 – 1520, y que de manera particular, identifican a la villa del Espíritu Santo.

De igual manera, incorporan en las obras, tradiciones, actividades propias de instituciones socioculturales, el mundo cotidiano de los actores sociales, las creencias y leyendas, todo lo cual está sujeto al imaginario social. En el caso de las leyendas, ese imaginario tiene se fundamento en un personaje mitológico conocido como el güije, y según lo describe Samuel Feijoo en su libro *Mitología cubana*, es «un pequeño ser de las aguas generalmente negro, a veces indio, de variadas características físicas y sicológicas» (Feijoo, 1986, p. 90).

Anteriormente el periodista y folklorista espirituano Manuel Martínez-Moles, al referirse al mismo señala que es un «ente fantástico que tiene su habitación en el río Yayabo, de donde sale en sus excursiones por los ríos del Término. Su forma es la de un pez, mejor dicho de un cetáceo, cabeza de negro y cola de pescado» (citado en Feijoo, 1986, p. 102); no obstante, el güije que representa Juan A. Rodríguez Paz, El Monje, posee características ajustadas por su estilo personalísimo.

El mensaje estético o ideológico transmitido por los artistas ingenuos de Sancti - Spíritus brota de la espontaneidad, su resultado: la representación de la identidad cultural que trasciende de una generación a otra en relación estrecha con ese mundo subjetivo del hombre, es decir, con el imaginario social.

- *El Artista*

#### Juan A. Rodríguez Paz, El Monje

Proveniente de Banao, nació el 30 de noviembre de 1930, según su expediente archivado por el Consejo Provincial de las Artes Plásticas; y la ficha que se recoge como miembro del Comité Provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). De procedencia humilde, El Monje en un momento de su vida confiesa no haber leído nada de lo que dibujaba, solo lo escuchó de bocas de sus antepasados en aquellos años de su niñez campesina, que le cerró las aspiraciones y lo maniató a la tierra (Echevarría, 1988, enero p.4). Entre sus oficios basta mencionar que fue limpiador de zapatos, fregador de autos, jornalero agricultor, auxiliar de limpieza en instituciones culturales.

En la década del sesenta comienza a frecuentar la Escuela Taller de Artes Plásticas de Sancti – Spíritus, y a finales de esos años lo descubre como pintor ingenuo:

« (...) el ingeniero Lino Zequeira, quien se convirtió por breve tiempo en mecenas de la cultura espirituana. En 1968 Ivón Tallandier, secretario ejecutivo del Salón de Mayo de París, pondera su talento artístico y lo incluye en la nómina de pintores cubanos que exponen junto con los extranjeros en la única muestra del prestigioso Salón montada en el Pabellón Cuba de La Habana (...) Tallandier le envía una misiva reafirmando el talento personalísimo de El Monje. Desde entonces, su obra comienza a adquirir notoriedad en el ámbito local» (Yero & Echevarría, 1997, p. 45).

El estilo particular de El Monje tuvo dos etapas: la primera se caracteriza por el *horror vacui*, con el predominio de la plumilla o cartón reciclado; en la segunda acude a diversas técnicas, emplea indistintamente el óleo, la tempera y el creyón (Yero, 1995, septiembre-octubre, p.65). Su reino particular lo conforman güijes, duendes, vampiros, mujeres mariposas y babujales.

Cuadros suyos aparecen en incontables exposiciones, tanto en el marco local, como en el país y en el extranjero; «ningún otro artista del patio recibió tantos premios, ni mereció el privilegio de contarse entre los mejores cultores de su género» (Echevarría, 2010, 10 de julio, p. 6). Era dueño de una personalidad *sui generis*, su humildad, sencillez, ingenuidad, revelan al espirituano que entre leyendas y mitos, plasmó la identidad cultural mediante el imaginario social. Fallece un 28 de junio de 1995.

- *Análisis de las obras a partir de la propuesta realizada para el análisis de contenido.*

**Obra:** *Güije en negro*. 1987, plumilla en cartulina.

**Ubicación:** Colección del Consejo Provincial de las Artes Plásticas.

La obra sorprende por el discurso mitológico visual que delata la grandiosa imaginación del artista. El güije es un personaje fantástico que rememora antiguas leyendas del villorio: se cuenta que vive en las aguas del río Yayabo y recorre las calles espirituanas en Semana Santa y en los días del Santiago Espirituano, pero dicen además, que vive en un túnel de la Iglesia Parroquial Mayor. Ante todo, este personaje protagónico de las obras de El Monje, viene a conformar con las leyendas, un patrimonio intangible que revela parte de la identidad cultural del espirituano, marcando así, un mundo imaginativo donde lo real y lo fantástico emergen del imaginario social.

Según fuentes próximas al artista, el cuadro es el resultado de la espontaneidad creativa en un momento en el que el creador solamente poseía los materiales utilizados: la pluma de tinta negra, roja y la cartulina. Sin embargo, desde el punto de vista de las funciones expresivas de los elementos estructurales utilizados, o mejor aún, de los colores y los valores, puede decirse que lo que se ha querido representar es la permanencia de esta figura en el imaginario social, tomando otras características físicas como es el caso de uñas largas, tres ojos grandes y rojos y el pelo largo; estos elementos hacen alusión a la vida propia que va adquiriendo el personaje, en la medida que resalta los sentidos del tacto, el paladar, la visión, todo ello en función del sistema central que guía las acciones de este ser fantástico.

En la obra, el güije ocupa el centro del cuadro, y va acompañado por signos que relaciona con el pez, habitante de los ríos; las madres de aguas o serpiente mágica, que según la leyenda, mantiene las aguas corrientes donde quiera que habita (Feijoo, 1986, p. 188), y en particular, se encuentra ubicada encima de la cabeza del personaje protagónico en señal del poder que le otorga a este ser; es acompañado, además por mariposas, reinas del viento que simbolizan la frescura de la naturaleza; y representa un pequeño güije que bien pudiese estar personificando el nuevo retoño de la leyenda del Yayabo, no obstante, en la obra donde el ritmo organiza y estructura los elementos del discurso, hace alusión a los seres con los que cotidianamente interactúa el personaje protagónico.

Con la presencia de íconos y códigos en el cuadro están presentes las leyendas, además de una relación entre el título, el objetivo y el contenido manifiesto.

**Obra:** *Güije sobre el puente Yayabo*. 1992.

**Ubicación:** Colección del Comité Provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Con un discurso plástico sorprendente representa rasgos identitarios del espirituano que matizados con las leyendas brotan del imaginario social, lo que permite afirmar que este lienzo es un reflejo de la identidad cultural del espirituano.

Las líneas verticales, curvas y onduladas, le da un encanto y una firmeza a la obra que combinado con las áreas y los colores crean la relación figura—fondo, para en la medida en que incorpora otros elementos estructurales, relatar la propia leyenda que trae implícita *Güije sobre el puente Yayabo*.

En esta oportunidad, el güije figura en el centro del cuadro encima del Puente sobre el río Yayabo, construcción arquitectónica de la villa del Espíritu Santo a la que tanto han acudido músicos, plásticos, y artistas espirituanos en general. En el cuadro, el puente aparece con dos de sus arcos, y en los dos extremos del güije se hallan dos serpientes mágicas que lo acompañan para evitar que los charcos y ríos donde habita se sequen, es este uno de los motivos que hace que El Monje las sitúe tan cerca del mismo. Esta creación artística que brota del imaginario social se

apropia de íconos culturales que traslada y personaliza en la obra de manera inconsciente (muy característico en los pintores ingenuos).

Así, se unen en el lienzo lo real y lo fantástico, elementos que en El Monje «fueron desvaneciéndose, al extremo de llegar a creer en aquellas historias pictóricas que contaba» (Yero, 1995, septiembre-octubre, p. 65).

En *Güije sobre el puente Yayabo*, según los aspectos que para la investigación resultan de interés, no se representan instituciones socioculturales, tradiciones, actores sociales con roles popularmente reconocidos y prácticas culturales, pues estos indicadores no se correspondían con el relato que deseaba narrar Juan A. Rodríguez Paz El Monje.

**Obra:** Sin título (s/t).

**Ubicación:** Colección privada.

La obra es una representación de la Iglesia Parroquial Mayor, y a pesar de que no le fue registrado un título, es concebida a través del imaginario social; lo primero, deviene de la representación de una de las joyas arquitectónicas identitaria de Sancti Spíritus; lo segundo, es que a pesar de no visualizarle al espectador su personaje mitológico, lo lleva implícito, pues cuentan que en la parroquia existe un túnel que recorre un güije; quizás fue esta vieja historia quien acercó a El Monje a tan prestigiosa institución religiosa, pero más que nada fue preservar en el lienzo un símbolo identitario de Sancti - Spíritus.

Con un lenguaje auténtico y espontáneo, crea la sensación de solidez y permanencia en esta construcción a través de la línea vertical y el triángulo que se forma en la cúpula de la torre-campanario. Además en la obra, se hace uso de los colores primarios contrastados con los complementarios lo que provoca sensaciones de fuerza y dinamismo; así, impregna al discurso plástico cualidades que obedecen a su estilo particular.

En la representación se recurre a otro elemento de la arquitectura que fortalece la identidad cultural del espirituano, es el caso de las tejas criollas incorporadas en la capilla de la Humildad y la Paciencia. En su papel de artista ingenuo añade códigos

culturales que personaliza en las campanas, el reloj y la cruz para inconscientemente apropiarse de un discurso que revela elementos propios de la institución religiosa.

En la presente creación pictórica, el reflejo de las tradiciones, los actores sociales con roles reconocidos popularmente y prácticas culturales no ocupan un espacio de representación, pues estos indicadores no se correspondían con el relato que deseaba narrar Juan A. Rodríguez Paz El Monje.

**Obra:** Sin título (s/t).

**Ubicación:** Colección privada de Juan E. Bernal Echemendía.

La obra es una plumilla que a pesar de no tener título ni año de creación, solo su firma artística, resalta por su discurso visual, pues en ella El Monje representa al Puente sobre el río Yayabo y a la Iglesia Parroquial Mayor; lo hace con su estilo particular, mitificando a estas joyas arquitectónicas con sus leyendas.

Recrea al Puente sobre el río Yayabo con tres de sus torrecillas, farolas y las calles de piedras propias de épocas antiguas. La otra joya arquitectónica representada se muestra con símbolos propios de la institución religiosa: las campanas, el reloj, la cruz, la torre-campanario. Pero junto a estos monumentos arquitectónicos que reafirman la identidad cultural de Sancti – Spíritus, se incorpora el personaje fabulador de El Monje, quien viene a ocupar un lugar significativo dentro de las leyendas del pueblo espirituano, las que mediante el imaginario social, enriquecen la identidad cultural. Por tanto, el cuadro es la narración de las leyendas que se asocian con estos símbolos arquitectónicos.

El artista sitúa al güije encima del puente, acompañado por madres de agua o serpientes mágicas, una de ellas está encima del puente siguiendo los pasos del personaje fabulador, y la otra, en la intersección entre el Puente y la Iglesia, realzando sus movimientos a través de las líneas curvas.

En la obra, al igual que en las precedentes no se representan, las tradiciones, las prácticas culturales, ni hay una identificación con actores sociales reconocidos popularmente.

- *El Artista*

### Erasmus Rameau Díaz

Erasmus Rameau Díaz nació en Sancti Spíritus, el 25 de noviembre de 1921. De procedencia familiar culta; mostró su interés por las artes plásticas mientras completaba su enseñanza general, y a los dieciséis años ya dibuja a creyón.

Estudió autodidácticamente materias como Idioma inglés, Historia del Arte, Historia de Cuba y de Sancti – Spíritus, se apasiona por la arqueología y va naciendo su inclinación por coleccionar objetos antiguos.

Entre sus oficios, baste mencionar, que fue oficinista, obrero agrícola, y otros, pero en 1974 por motivos de una dolencia cardíaca se jubila, y a partir de 1977 comienza a firmar sus primeras obras, y a poner afán en la investigación y el estudio de la pintura y la cerámica.

En sus inicios comenzó copiando a los académicos como Picasso, Amadeo Modigliani, Paul Klee y otros, hasta que por fin encuentra un lenguaje del que se apropia y lo identifica. A partir de aquí se hacen numerosas las exposiciones en las que participa, tanto a nivel provincial, nacional como algunas en el extranjero; asimismo obtuvo varios premios que evidenciaron la riqueza artística de su obra, sirva a manera de ejemplo, en 1988, el premio pintura en el Salón de Artes Plásticas Oscar Fernández Morera con la obra *Las meninas populares*.

Participante asiduo de la tertulia Te cultural, fue un hombre que marcó con su estilo propio, la pintura ingenua en Sancti – Spíritus; fue un artista que reflejó en sus obras el patrimonio tangible e intangible de su ciudad; fue además, amigo incondicional desde la juventud del pintor espirituano Rogelio Valdivia, quien se convirtió en observador y crítico de sus primeros trabajos.

En su creación artística se hace evidente la repercusión de su bagaje cultural y es precisamente esto, lo que lo distingue de los demás artistas, así como la diversidad de temáticas que representan la realidad física o histórica donde la identidad cultural del espirituano tiene un matiz particular, del cual se absorbe Rameau mediante el imaginario social. Fallece en Sancti – Spíritus el 17 de mayo de 1992.

- *Análisis de las obras a partir de la propuesta realizada para el análisis de contenido.*

**Obra:** *Puente del Yayabo*. 1977, acuarela/madera.

**Ubicación:** Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

La obra con un discurso distintivo recrea a las tres joyas arquitectónicas de Sancti – Spíritus desde una vista de la ciudad que no es muy frecuente de representación. Mediante una perspectiva acientífica el artista sitúa a una derecha del cuadro, el Puente sobre el río Yayabo, luego es percibida la silueta del Teatro Principal, y en la parte izquierda del cuadro, la Iglesia Parroquial Mayor, de la cual solo es observable una parte de la torre-campanario. Con el fin de darle a estos símbolos de la arquitectura espirituana fuerza, vitalidad y permanencia, Rameau hace énfasis en la estructura vertical, no sin antes aludir a la fluidez del agua del río con las líneas curvas.

Estas construcciones, orgullo de todo espirituano, traducen una parte importante de la identidad cultural de la villa, por lo que la obra hace alusión además, a la identificación del artista con su ciudad, expresando así, el título de espirituano.

A diferencia de *Güije sobre el puente Yayabo* de Juan A. Rodríguez Paz, es una obra que bebe de lo real mostrando al Puente sobre el río Yayabo con sus cinco arcos, las torrecillas y las farolas, acompañado con el paisaje propio del lugar y las demás joyas de la arquitectura espirituana que marcan la originalidad del cuadro; asimismo son percibidas en las construcciones civiles que allí se representan, un elemento formal resultado de la arquitectura colonial que rodea a este punto de la ciudad espirituana: las tejas criollas que se insertan como parte de la identidad cultural espirituana, por ser esta una de la primeras villas fundadas por los españoles, villas a las que se incorpora este componente.

En la presente creación plástica, según los aspectos que resultan de interés para la investigación, no son representados como objetivo de la obra: las tradiciones, los actores sociales con roles reconocidos popularmente, animales, prácticas culturales, y creencias.

**Obra:** *Interior del Teatro Principal*. 1978, óleo/madera.

**Ubicación:** Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

En la obra se hace alusión a un determinado momento histórico, que tiene como fin, representar al Teatro Principal. Con el cuadro, Rameau hace referencia a la segunda restructuración del local, (Guzmán, M., Delgado, B., Pérez, S., Jiménez, O. L. & Fleites, J. S., 1990, p.33), reteniendo en el recuerdo, actividades de carácter cultural realizadas en la institución, y en la que se hacían partícipes, una determinada clase social. Lo demuestra, la representación de la bandera de España ubicada en uno de los palcos de la derecha del cuadro, simbolizando el lugar reservado para estos funcionarios de la corona; asimismo, se destacan en la obra, otras características que corroboran lo mencionado anteriormente, y son, los vestuarios y los peinados, típicos de una época determinada. Además, los espectadores que se encuentran en el primer plano están sentados en sillas diferentes, lo que revela que se acostumbraba en aquel momento, a llevarlas al teatro desde sus casas (Guzmán et al., 1990, p. 33).

Con una perspectiva acientífica, la obra recrea en plena función artística a un violinista, acompañado por un director de orquesta y otros profesionales de la música, quienes deleitan a la audiencia con un concierto que cultiva el alma. Tal vez, esta obra sea la memoria gráfica de la visita a las tablas del Principal del violinista Brindis de Salas<sup>1</sup>, quien se destaca entre las personalidades que desfilaron por el escenario.

El escenario muestra las características propias de los escenarios de la colonia, pues se pueden observar los arcos de medios-punto ubicados al final del cuadro; además de un elemento estructural de la arquitectura colonial típico de las villas: los vitrales, y el cual enriquece el acervo arquitectónico identitario de Sancti – Spíritus.

De relevancia significativa se destaca centrado en la parte superior del escenario, el escudo emblemático de Sancti – Spíritus, que fue aprobado en 1822 por la metrópoli

---

<sup>1</sup> Claudio José Domingo Brindis de Salas y Garrido fue uno de los violinistas cubanos más famosos de todos los tiempos. Ganador del 1er premio en el Conservatorio de París, fue el primer cubano que actuó en un escenario ruso, San Petersburgo, 1880. Tuvo el título de Barón de Salas y se le conoció además, con el sobrenombre de “El Paganini cubano” o “El Rey de las Octavas” (Ortega, 2011).

española, destacando entre sus particularidades - en la parte superior - una paloma blanca, representación del Espíritu Santo, patrón de la villa.

Todas estas singularidades dan al discurso visual la autenticidad y exclusividad del cuadro, discurso muy propio de este artista espirituano. En *Interior del Teatro Principal*, Rameau juega con dos códigos imperativos de la obra, la relación de lo identitario enraizado en una construcción del siglo XIX, con el contexto socio - histórico y cultural propio de la época en que fue construido. Así, recrea a uno de los símbolos arquitectónicos de la ciudad espirituana con un contenido muy diferente.

En la obra no se acude a la representación de leyendas, tradiciones, actores sociales reconocidos popularmente, animales, creencias, pues el interés del artista se encuentra en recrear a uno de los símbolos identitarios de la villa en relación con un contexto histórico – cultural determinado.

**Obra:** *El trovador*. 1984, óleo/tela.

**Ubicación:** Colección particular de Jorge Luis Rameau (hijo).

Si se tiene en cuenta que Sancti – Spíritus es la tierra que más trovadores ha dado a la cancionística cubana, este óleo/tela representa en primer plano, a un personaje que sostiene de manera particular una guitarra, instrumento musical que en este caso, simboliza a la trova espirituana como otra de las características afirmadoras de la identidad cultural de Sancti – Spíritus.

Desde el propio título de la obra, se hace alusión a este poeta musical de raigambre popular que en su función artística hace de cronista en los asuntos del amor. Rameau personifica a un trovador pensativo, quien pudiese estar generando la letra de la canción que dedicará a su amada, o la melancolía figurada en su rostro por el desprecio de la mujer deseada, así lo demuestra el trabajo con los tonos ocres y gris en el fondo de la obra; además, el personaje protagónico muestra un traje negro que a pesar de ser típico de épocas pasadas simboliza la melancolía. Como otro elemento significativo, se recrea a la derecha del cuadro, la columnata, su base y fuste como signos de la arquitectura colonial cubana, y por tanto, espirituana, lo que enriquece el contenido de la creación artística.

A través de la representación de la trova espirituana, Rameau refleja una parte de la identidad cultural de Sancti – Spíritus, con la función de acopiar en el lienzo el valor artístico que ha tenido este movimiento dentro de la música espirituana, todo lo cual figura dentro del imaginario social.

En la obra no se destacan indicadores como las leyendas, las instituciones socioculturales, las prácticas culturales, las creencias, no se identifican animales, pues no fueron de interés de representación para el artista, ya que Rameau solo pretendía a través de íconos y códigos culturales reflejar la identidad cultural mediante una de las tradiciones espirituanas: la trova, en donde asume, en su discurso plástico, estados anímicos de estos poetas musicales.

**Obra:** *Te cultural*.1985, óleo/tela.

**Ubicación:** Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

*Te cultural* es una obra creada por Erasmo Rameau Díaz, y la cual representa una de las actividades culturales que realizaba el Museo Provincial de Historia. La tertulia *Te cultural* se realizaba cada quince días, y se reunían jóvenes, amas de casa, trabajadores manuales, intelectuales, quienes se convertían además de espectadores en participantes de la actividad. Cuando el reloj marcaba las 8.30pm, se tocaba una campanada que la ejecutaba una muchacha, pues no se admitía que fuese tocada por el sexo masculino, de esta manera se daba inicio a la tertulia y se concluía de igual forma (Yero, 1982, 23 de marzo). Así, la campana se convierte en un signo identitario del museo.

En la obra se hace referencia al primer local que tuvo el Museo Provincial de Historia (hoy, Centro Provincial de Patrimonio Cultural), recreando el ambiente acogedor de la actividad y los elementos característicos del local: las farolas, el árbol ubicado detrás de la campana, la salida que da a la otra calle, la participación activa del pueblo para con esta actividad; todo ello, matizado con el *Te* repartido por las trabajadoras del museo.

Se percibe además un aspecto significativo, el artista ubica a la izquierda del cuadro y de mayor tamaño para hacerlo resaltar, a un grupo musical que por los instrumentos expuestos distinguen a la Parranda Típica Espirituana, una entidad que

se inserta dentro del patrimonio intangible de Sancti – Spíritus para destacarse como parte de la identidad cultural. En la obra Rameau hace alusión a la identificación del pueblo espiritano con este grupo musical mediante unos bailarines que se encuentran delante de los músicos.

Se representa además, la distintiva campana del museo, y un letrero que se encuentra ubicado encima de la misma: “26 en el 86 en Sancti – Stus”, lo cual relata una celebración histórico - cultural próxima a realizar por la institución, pues el año de creación de la obra indica un tiempo anterior al contenido del letrero, de lo que se deduce que el artista ya estaba premeditando lo que ocurriría en la fecha señalada, pues como participante activo de esta tertulia ya tenía los basamentos fundados en el imaginario.

A grosso modo, puede decirse que en la obra se representa la arquitectura mediante la construcción del museo, pero los aspectos que para la investigación resultan de interés dentro de la arquitectura no fueron representados. Asimismo, no están presentes leyendas, creencias, ni se identifican animales, pues estos indicadores no constituían elementos de interés para el contenido y el mensaje transmitido en la misma.

**Obra:** *El palo encebado*. 1987, óleo/tela.

**Ubicación:** Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

*El palo encebado* es una obra que apunta hacia uno de los juegos participativos que tuvo el Santiago Espiritano: el palo encebado, el cual consiste en obtener un pañuelo que se coloca en la punta del palo, y quien logre subir y tomar el pañuelo, gana. Por lo tanto, se hace evidente la relación entre el título de la obra, su objetivo y contenido manifiesto. En este óleo, Rameau representa las colectividades que en los días de Santiago hacen florecer las calles espiritanas. Asimismo, existe en la obra en medio de tanta masividad un código (Bodega La popular) que revela la esencia del Santiago espiritano y sus juegos de antaño: lo popular de estas celebraciones.

Es una creación plástica donde las tradiciones, específicamente las fiestas populares, junto a prácticas culturales como son los juegos se unen para determinar mediante una lectura iconográfica, el mensaje de la misma: preservar en la memoria

tradiciones y prácticas culturales, elementos reveladores de la identidad cultural de un pueblo donde confluye además, el imaginario social.

En *El palo encebado* se alude a la arquitectura en la medida en que se representan construcciones civiles y religiosas propias del escenario espirituario, pero no se recrean los aspectos que para la investigación resultan de interés dentro de la arquitectura; de igual manera, están ausentes las leyendas por las cuales se interesa la investigación, así como las instituciones socioculturales, la identificación simbólica del actor social, las creencias, los actores sociales con roles reconocidos popularmente, además puede observarse que en la obra no se acude a la identificación de animales, pues los mismos no fueron de interés para el artista.

- *La Artista*

Margarita Porcegué Díaz, Tita

Margarita Porcegué Díaz, Tita, nació en Sancti – Spíritus el 28 de enero de 1920. Con una personalidad humilde, llana, hacendosa, reflejaba en sus obras la sociedad burguesa que conoció, pues entre sus oficios se destaca el de doméstica de familias adineradas de Sancti – Spíritus. Fue fundadora del Hospital Provincial Docente Clínico - Quirúrgico Camilo Cienfuegos, jubilándose del mismo en 1964; fue además, fundadora de las Milicias Nacionales Revolucionarias.

Desde 1985 se vincula como artista de la plástica, dejando valiosas obras que revelan de su talento artístico. Sus cuadros aparecieron en exposiciones tanto locales como territoriales marcando un lugar junto a figuras como El Monje y Erasmo Rameau, quienes en ocasiones, coincidieron en exposiciones.

Tita, nunca se consideró una artista, pues cuando Remberto Lamadrid la valoraba como tal, ella siempre se asombraba de su talento (ver Anexo 22), lo que demuestra su sencillez e ingenuidad distintiva, pues no se percató del valor de su arte. Es de interés destacar que su producción artística fue exaltada por el francés Gerald Mouial en su segundo tomo *Arte Mágico en Cuba*, quien se ha dedicado a estudiar esta temática por toda la Isla.

- *Análisis de las obras a partir de la propuesta realizada para el análisis de contenido.*

**Obra:** *Iglesia Mayor*.

**Ubicación:** Colección particular de Zoila Margarita Valdivia Porcegué (hija).

Con el fin de representar uno de los monumentos arquitectónicos de la villa, Margarita Porcegué Díaz recrea a finales de los ochenta, principios de los 90, *Iglesia Mayor*, pero con un discurso muy distintivo: hace protagonista a este símbolo identitario de Sancti Spíritus, con leyendas que se cuentan, sobre la institución religiosa. A un lado de la puerta principal de la parroquia se encuentra a una señora vestida de negro con flores y un rosario en sus manos; en el otro, se observa a un extraño; todo lo cual provoca pensar en la señora Rosa Castillo Barroso, casada muy joven y fallecida en 1766, a los 14 años de edad, y quien pidió que al morir fuese inhumada debajo de la puerta principal de la Parroquial, para que todos pasaran por encima de sus restos, y así, pagar por sus pecados. Y además, la de un peregrino que talló la imagen que se venera en la capilla del suroeste de la nave. (Jiménez & León, 2009, p. 19). Estas leyendas salidas del imaginario social también conforman la identidad cultural de esta parte de la Isla.

La descripción de líneas y áreas en la parte inferior del cuadro, simbolizan las calles empedradas que estructuraron la villa del Espíritu Santo; se recrea además, un intento por reflejar la realidad objetiva que mediante elementos estructurales del sistema forma reflejan la sombra de una de las construcciones civiles representadas. En esa dinámica entre la institución religiosa y construcciones civiles, se hace alusión a componentes estructurales introducidos en la arquitectura espirituana, es el caso de las tejas criollas, los enrejados, los cuales vienen a matizar parte del escenario constructivo de la villa.

De esta manera, Margarita Porcegué Díaz relaciona lo real y lo fantástico, en una interrelación que revela la gran artista ingenua que fue; *Iglesia Mayor* es ingenuidad y espontaneidad, es identidad cultural del espirituano en un lienzo donde el imaginario social viene ocupar un lugar significativo.

En la obra quedan ausentes de representación, las tradiciones, las prácticas culturales, no se reflejan actores sociales con roles reconocidos popularmente, ni animales, pues no resultaron de interés para el mensaje que deseaba transmitir la artista.

**Obra:** *Fiesta en el Cabildo*. 1991, óleo/lienzo.

**Ubicación:** Colección particular de Zoila Margarita Valdivia Porcegué (hija).

Con un discurso visual muy particular, representa a través de íconos culturales, una fiesta religiosa donde convergen dos antagónicas clases sociales. Por los atributos en los que hace énfasis la artista, es una obra propia de las fiestas del Cabildo de Santa Bárbara en Sancti – Spíritus, lo que confirma Remberto Lamadrid cuando plantea que «Tita se refería mucho a lo que había conocido (...), sin temor alguno puede decirse que es una representación del cabildo» (Ver Anexo22).

La obra cargada de significaciones religiosas muestra un panorama sociocultural tomado con una mirada ingenua de la realidad. En el lienzo los animales como el perro, el chivo, la paloma, la gallina - propios de las ofrendas que en el reino animal están vinculados a diferentes deidades cubanas de origen africano - marcan un espacio fabulador matizado por trajes rojos, azules, blancos, verdes, negros, blancos y amarillos, colores que están vinculados con Changó, Yemayá, Obatalá, Ochosi, Ochún y los Ibeyis, algunas de las deidades del panteón yorubá. Asimismo, recrea en la obra el conjunto de los tambores batá, uno de los dominios de Changó presentes en las fiestas de los Cabildos.

Un elemento característico en el Cabildo de Santa Bárbara es el Iroko, o lo que es lo mismo, la ceiba, uno de los lugares donde vive esta deidad y «representa en la religión yorubá a Dios» (Rivero, 2011, p. 162); en la obra es recreada con una ingenuidad sorprendente, reconociéndola como un signo identitario del Cabildo.

En el cuadro se destacan con matiz rojo las tejas criollas como uno de los elementos formales de la arquitectura que se introducen como parte de la identidad cultural, al igual que la casa-templo con el fin de resaltar el nombre de la deidad que constituye símbolo fundamental del Cabildo. El dinamismo y movimiento generado en estas fiestas es representado en la obra gracias al proceso perceptivo que gira alrededor de las experiencias de la artista.

Es precisamente, entre ofrendas, toques, bailes y llamar a los orichas, que se mueve todo el escenario de *Fiesta en el Cabildo*, una obra que representa las creencias del espirituario desde épocas de antaño, todo lo cual comprende el imaginario social.

En la obra están ausentes los elementos dentro de la arquitectura que resultan de interés para la investigación; de igual forma sucede con las leyendas, las instituciones socioculturales, las tradiciones, las prácticas culturales, pues estos indicadores podían distorsionar el mensaje de la obra. Pero aún así, está presente una lectura iconográfica y se muestra una relación con el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto.

- *La Artista*

Aurelia Beltrán Díaz, Llella

Nació en Sancti – Spíritus el 13 de octubre de 1941. Estudió hasta el sexto grado en la antigua Academia Remington (colegio dirigido por españoles donde se practicaba la enseñanza junto al catecismo), luego, cursa la Primaria Superior hasta ingresar, solo un año, en la Escuela de Comercio, pues con el triunfo de la Revolución ingresa a un pedagógico en la provincia de Cienfuegos. Una vez cursados sus estudios en esta enseñanza se ejecuta como maestra hasta 1967. A partir de 1968 labora en el Partido en Sancti – Spíritus, por aquel entonces, de carácter municipal y regional; hasta que en 1974 comienza su labor como bibliotecaria en la Sala de Arte de la Biblioteca Provincial Rubén Martínez Villena.

Desde pequeña gustaba de la lectura y siempre se mostró interesada por el arte, aunque su motivación y sensibilidad artística se despierta cuando conoce a Luis E. García Hourrutiner - artista espirituario de la plástica y actualmente su esposo – pues se convirtió en una ayudante de Luisito en las visitas que este tanto realizaba a la institución. Así, comenzaron los primeros trabajos que botaba, pues no los consideraba de relevancia, hasta un día que fueron descubiertos por este destacado artista de la plástica, quien en conjunto con Remberto Lamadrid y Mario Félix Bernal, dan votos por la excelencia de sus creaciones.

De esta manera, se inicia Llella en el 2004 hasta el presente, haciendo exposiciones en eventos provinciales, regionales y nacionales con carácter Internacional, menciónense a manera de ejemplo, VISU-Arte/2005, realizado en la provincia de Cienfuegos.

Llella es la artista sencilla y espontánea que despierta al espectador con un discurso original y auténtico, para reflejar en el lienzo, la identidad cultural de Sancti - Spíritus, pues a ella le deleita, «ese sabor a espirituario» (ver Anexo 24). Es así como Aurelia Beltrán Díaz, para sus conocidos Llella, se gana un lugar meritorio junto a los más distinguidos artistas ingenuos espirituanos.

- *Análisis de las obras a partir de la propuesta realizada para el análisis de contenido.*

**Obra:** *Santiago Espirituario*. 2006, acrílico/lienzo.

**Ubicación:** Colección particular de la Artista.

La obra hace referencia a los festejos tradicionales que se remontan al siglo XVIII, y los cuales tienen carácter popular a partir del siglo XIX. Representa en el movimiento en las calles con las comparsas, típicas de estas fiestas a partir de los año 40 cuando se toman elementos de los carnavales de la capital; en el centro del cuadro se encuentra ubicado un personaje muy popular dentro del pueblo espirituario: Nené, quien coloreaba con su ritmo las noches del Santiago. Junto a los comparseros recrea a un perro, animalito que también sirve de espectador; asimismo muestra el interés de los medios de comunicación por estas fiestas, recreando a un camarógrafo en plena función laboral.

A la derecha del cuadro, entre el primer grupo de espectadores, figuran otros personajes del patio espirituario que cumplen la función de jurado de la noche: de derecha a izquierda, se encuentra la propia artista, luego representa a su esposo y además, artista de la plástica Luis García Hourrutinier, así como los artistas Remberto Lamadrid y Mario Félix Bernal; Juan E. Rodríguez Valle y Mariano Flores, figuras que han enriquecido con su labor la cultura espirituaana. A la izquierda del cuadro se encuentran los locutores que sirven de animadores de la noche, Belkis Calzada y Luis Ángel Cruz, quienes se han convertido con el oficio de la palabra en importantes personajes del Santiago Espirituario.

En la parte superior del cuadro se encuentra la reina del Santiago y sus damas de compañía, otro elemento tomado de los carnavales capitalinos. En la obra se destaca además, uno de los elementos formales de la arquitectura espirituaana: los

vitrales, los cuales vienen a decorar el escenario de las noches del Santiago, destacándose por sus características, como parte de la identidad cultural de Sancti – Spíritus.

La representación de esta obra tiene su raigambre a partir de las propias experiencia de Aurelia, pues ella fue jurado del Santiago Espirituano por 25 años (Ver Anexo 24). Con un fuerte matiz popular refleja la identidad cultural del espirituano a través de una de sus tradiciones y componentes arquitectónicos, todo lo cual conforma el imaginario social.

En la obra están ausentes, según los elementos de interés para la investigación, las prácticas culturales, las leyendas, las instituciones socioculturales, las creencias, pues estos indicadores no son de interés para la artista y el mensaje que trasmite la obra. Pero aún así, existe una relación entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto, representando las tradiciones y elementos identitarios de la arquitectura espirituana.

**Obra:** *Fachada con merendero*. 2007, acrílico/lienzo.

**Ubicación:** Colección particular de la Artista.

La obra con un discurso basado en la cotidianidad describe a sujetos populares que asumen roles protagónicos; se incorpora las calles de piedra al escenario espirituano actual; representa al ‘carretillero’ que encontramos en ocasiones en las calles, al popularmente ‘carretón’ como medio alternativo de transporte, a una señora con una escoba en mano, simbolizando, en plena función de limpieza, a la mujer cubana, y por ende espirituana. Pero a esa cotidianidad, también se le suman animales como el perro y el gato, muy frecuentes en las calles cubanas, y por tanto, espirituanas

Representa además, el frente de una casa próxima a la de la artista, pero con características incorporadas por Llella, como son el color amarillo de la fachada de la casa y los bordes blancos de las ventanas y la puerta, elementos que además de representar una casa colonial, los asocia con la fuerza y el trabajo, cualidades que son recreadas en la obra.

De igual manera, se destacan en los ventanales los enrejados, un elemento formal de la arquitectura que enriquece la identidad cultural de Sancti – Spíritus; en una de

las ventanas se encuentra el 'merendero' que se referencia en el título de la obra, y donde una señora en su condición de cliente se nutre con uno de los productos expuestos en el tabllero de oferta; asimismo, recrea a la dependienta con un buen estado anímico, según delata su rostro.

Al hacer énfasis en la estructura vertical, Llella impregna la obra de una fuerza y vitalidad que adquiere protagonismo en cada figura representada; así, se aleja con la frescura auténtica y original que la caracteriza, de las tradicionales formas de ver lo identitario como elemento revelador del panorama espirituario, incorporándolo mediante el imaginario social con los elementos que descubre de su entorno más inmediato.

En la obra está presente la arquitectura mediante los enrejados, se recrean animales, se representa al actor social con roles popularmente reconocidos y hay una relación entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto. Pero no se representan las tradiciones, las leyendas, las instituciones socioculturales y las creencias, pues no guardan relación con el objetivo a representar.

**Obra:** *Gallo*. 2008, acrílico/lienzo.

**Ubicación:** Colección particular de la Artista.

La obra representa la exposición de un cuadro que tiene como personaje protagónico a un gallo criollo, recreando el plumaje con los colores primarios y un mayor tamaño para hacerlo resaltar; el gallo encima de un madero está ubicado en una posición media que permite una mejor observación del mismo, todo ello matizado con un paisaje verde que resalta detrás, simbolizando al gallo de los campos cubanos, pero este específicamente, es el gallo espirituario que según cuenta la artista, la ha despertado tantas veces, pero también son los gallos de Blandino<sup>2</sup> (ver Anexo 24), aludiendo por medio de esta gloria deportiva espirituaña, al equipo de béisbol de Sancti – Spíritus, donde es el gallo quien simboliza el ímpetu y la bravura del equipo, lo que se demuestra con la elegancia en que se erige a este

---

<sup>2</sup> Eulogio Owen Blandino Morral fue una gloria deportiva del béisbol. Este espirituaño participó en 18 Series Nacionales, tres Campeonatos Mundiales, dos Torneo de la Amistad y un Juego Centroamericano y del Caribe, así como un Torneo Amistoso en Italia. Se le conoció con el seudónimo del Gallo por la bravura que demostraba en el campo, comparándolo con los gallos de pelea; pero además se hace referencia a un gallo que tenía. (*Eulogio Owen Blandino Morral*, [s.f.]).

símbolo; en este sentido, les transmite a los peloteros espirituanos la energía de Blandino.

El cuadro donde aparece el gallo es llevado por una paloma blanca, la cual simboliza la paz, signo de quietud y tranquilidad a los que acude la artista para cuando canta el gallo. La obra representa además, a unos espectadores que en sus atuendos llevan los mismos colores del cuadro expuesto, haciendo alusión a la identificación del pueblo espirituario con esta ave de corral.

En la obra intervienen los entornos que le resultan familiares a Llella modificándolos desde una intención reproductora, arbitrariamente justificada y coherentemente productiva (Bernal, 2007, 18 de agosto). De esta manera Aurelia desarrolla un discurso visual donde se refleja la identidad cultural mediante elementos que resultan del imaginario social.

En la obra no resultaron representados los indicadores siguientes: la arquitectura, las leyendas, las prácticas culturales, las creencias, no se identifican actores sociales reconocidos popularmente, pero aún así, existe una relación entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto.

**Obra:** *Herminia*. 2008, óleo/lienzo.

**Ubicación:** Colección particular de la Artista.

Esta creación artística, según cuenta Aurelia, (ver Anexo...), hace referencia a la canción “Herminia”, del inolvidable Miguel Companioni. La historia de esta melodía cuenta de una mulata que vivió en la calle San Arcadio, pero además cuenta la leyenda que hace referencia a una Herminia blanca y una negra, una buena y una mala.

En la obra, Llella reincorpora elementos propios de su vida, representando a un imaginativo cuarteto que hace honor a la trova espirituaña, un movimiento musical que aviva además, a la identidad cultural de Sancti Spíritus; entre los músicos se destaca su esposo Luis García Hourrutinier, quien en su condición de cantante dedica la serenata - identitaria también dentro de la canciónística espirituaña – a una joven que se encuentra en un balcón, y quien personifica a la propia artista; revela, como confirmación de lo mencionado anteriormente, el número de la casa donde

vive esta pareja de artistas espirituanos, y el cual está ubicado en el cuadro entre el balcón y la puerta de entrada.

En la obra de destacan elementos propios de un ambiente colonial; lo confirma, la parte superior del balcón, donde recrea un componente identitario de la arquitectura de Sancti – Spíritus, los vitrales; el mismo, adorna el balconcillo con unas flores que simbolizan el colorido típico de este elemento arquitectónico, reafirmando a través de estos códigos lo identitario de su pueblo; pero además, representa una farola, que matiza ese ambiente colonial. A la izquierda del cuadro puede observarse una puerta en donde se encuentra una mulata, quien simboliza a la Herminia negra. Las serenatas son propias de noches estrelladas, y así lo refleja Llella, quien le incorpora un gato en el tejado como compañía de las noches.

En la obra están presentes la arquitectura con los vitrales, las tradiciones a través de la representación de la trova, se identifican animales, se incorpora al actor social con los músicos y se establece una relación entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto. Ausentándose del cuadro indicadores, según los aspectos que resultaron de interés para la investigación, las leyendas, las instituciones socioculturales y las creencias, los cuales no constituyen objeto de representación para el mensaje transmitido.

En sentido general, puede decirse que en el análisis de contenido aplicado a 15 obras de los artistas ingenuos espirituanos Juan A. Rodríguez Paz El Monje, Erasmo Rameau Díaz, Margarita Porcegué Díaz Tita y Aurelia Beltrán Díaz Llella, se observa que del total de obras seleccionadas, el 86.6% establece una relación entre el título, el objetivo y el contenido manifiesto, lo cual tiene su fundamento en la ingenuidad de estos artistas que se afilian a la imagen llamándola por su nombre, y así se acercan a la realidad objetiva con más facilidad.

En el caso de la arquitectura, un 26.6% de las obras seleccionadas recrean la Iglesia Parroquial Mayor; un 20% el Puente sobre el río Yayabo; un 13.3% el Teatro Principal, y con respecto a los componentes arquitectónicos, un 13.3% representa los enrejados, un 26.6% las tejas criollas y un 20% los vitrales; estos datos evidenciaron que la Iglesia Parroquial Mayor es una de las joyas arquitectónicas más representadas dentro de la arquitectura, lo cual tiene su explicación a partir de su

valor histórico, artístico y espiritual, es decir, la catedral espirituaña es considerada la construcción más antigua e importante de la villa (Echevarría, 2004, p. 11); es el monumento arquitectónico que más leyendas atesora desde su construcción; conserva influencias del arte mudéjar; pero además, los archivos de la iglesia dan cuenta de relevantes acontecimientos como es el caso de la visita del Obispo de Espada, quien prohibió el ritual mortuorio que se realizaba dentro del templo, y dispuso por tanto, la construcción de un cementerio general (Iglesia Parroquial Mayor: viaje por los siglos, [s.f.]).

Estos son algunos de los aspectos que hacen de la Iglesia una construcción significativa para Sancti – Spíritus, de ahí una de las joyas de la arquitectura más representadas por los pintores ingenuos espirituaños.

Con respecto al Puente sobre el río Yayabo, considerado una de las obras monumentales más importantes de Sancti – Spíritus, puede decirse que a pesar de representar un 20% dentro de las joyas arquitectónicas que figuran en las obras seleccionadas, ha sido descrito plásticamente a partir de su grado de autenticidad y valor patrimonial, captando con una mirada ingenua las leyendas que resultaron del imaginario y la representación del entorno natural de sus alrededores en donde recrean los arcos abovedados, único de su tipo en Cuba. El puente a pesar de no tener el mismo nivel de representatividad en las obras como es el caso de la parroquia, simboliza la firmeza y permanencia del espirituaño en un monumento identitario para la villa.

El conjunto de las joyas arquitectónicas espirituañas también lo compone el Teatro Principal, considerado el más antiguo de Cuba aún en pie. En las obras seleccionadas ha sido representado un 13.3%, esto se debe a que en estas pinturas, dicha joya patrimonial fue recreada solo por el artista Erasmo Rameau, el cual revela determinados momentos históricos - culturales que han marcado la historia del coliseo, así como su representación entre las demás joyas de la arquitectura espirituaña para reafirmar una parte de la identidad cultural de Sancti - Spíritus.

Dentro de los componentes arquitectónicos sobresale en las obras seleccionadas las tejas criollas, las cuales representan un 26.6% del total, esto responde a que a partir de la conservación de dichos componentes, introducidos en las construcciones de

las villas fundadas por los españoles y en la cual Sancti – Spíritus se destaca como la cuarta, los artistas ingenuos mencionados con anterioridad han representado las tejas criollas en la medida en que absorben en el lienzo rincones espirituanos, de tal manera, reafirman la identidad cultural de Sancti - Spíritus.

En sentido general, la arquitectura representada en la pintura ingenua espirituana responde a un 83%, lo que demuestra que este indicador es el más representativo y con el que más se afilian los artistas para reflejar la identidad cultural de Sancti – Spíritus.

Pudo apreciarse además, que en estas pinturas las leyendas representan un 33.3%, donde guardan relación con las joyas arquitectónicas, lo cual responde a los criterios vertidos sobre la identidad cultural mediante el imaginario social.

Asimismo están presentes las tradiciones, entre las que se destaca la trova como un símbolo del patrimonio intangible espirituano; se reconoce como tal, la representación de un trovador, de la Parranda Típica Espirituana, de las serenatas, se hace alusión además, a una de las canciones del admirable Miguel Companioni, todo lo cual representa un 20% del total, esto responde a los criterios vertidos sobre la sociopercepción y la dialéctica del gusto del espirituano de estos tiempos por dicha música fundacional.

Al mismo tiempo, se destaca entre las tradiciones las fiestas populares, y en especial, el Santiago Espirituano, considerado una de las celebraciones más antiguas del país. Estos festejos representan un 6.6%, lo que alude a un solo cuadro, en este caso de la artista Aurelia Beltrán Díaz Llella, donde asume la identidad cultural del espirituano a partir de sus propias experiencias como jurado de la noche en tales fiestas.

En estas pinturas ingenuas las instituciones socioculturales se hacen explícitas con el antiguo local del Museo de Historia de Sancti – Spíritus, el Cabildo de Santa Bárbara, el Teatro Principal y la Iglesia Parroquial Mayor, que además de destacarse dentro de la arquitectura también se incluyen como instituciones socioculturales; todo ello representa un 53.3%. Esto se debe a las referencias histórico – culturales que poseían estos artistas de las instituciones, y por ende recreaban tanto

actividades como leyendas propias de las instituciones en función de reflejar la identidad cultural del espirituano.

Las prácticas culturales, dígame el juego popular de el palo encebado típico en los inicios del Santiago Espirituano y la tertulia Te cultural tienen un 13.3% de representatividad, lo cual se debe a la propia interacción colectiva que se produce en ambas prácticas culturales, pues el juego es un ejercicio recreativo que a pesar de regirse por normas permite compartir con los demás; se pueden proporcionar oportunidades a los compañeros a pesar de no conocerse; ayuda a la automotivación del individuo; y semejante sucede con las tertulias en donde el compartir colectivo se convierte en un aspecto significativo para la interacción, en este caso, cultural. Es por ello que se alude a la representación de estas prácticas culturales.

En las obras los animales que se identifican representan un 53.3%, esto responde a los imaginativos discursos que le resultan por medio de la frescura, la fabulación y en casos específicos, la ritualidad para de una manera armónica incorporarse con otros elementos y reflejar la identidad cultural del espirituano. De la misma forma, se evidencian en un 40% las creencias, que entre antiguas leyendas y prácticas religiosas conforman el imaginario social.

#### **3.4. La pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus como reflejo de la identidad cultural a través del imaginario social.**

Retomando el planteamiento dado por Lidia Girola donde el imaginario social «se conforma no por elementos explícitos y teóricamente contruidos, sino por leyendas, mitos, historias, estereotipos, prejuicios, tradiciones y apreciaciones diversas, que si bien en ciertos casos pueden expresarse verbalmente, otras veces aparecen como supuestos e imágenes subyacentes a la interacción» (Girola, 2008, p. 25), puede decirse que se hace evidente el reflejo de la identidad cultural en la pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus mediante el imaginario social.

En este sentido, en la pintura ingenua del municipio Sancti - Spíritus desde la década del sesenta ha sido una constante en las creaciones el dominio de un lenguaje que nada tiene que ver con la academia, pero detrás de ello se encuentra

un conjunto de ideas o representaciones que son tomadas del entorno más inmediato del artista. Así, se conforman los diversos estilos y discursos que caracterizan a esta manera de hacer.

El discurso plástico de Juan A. Rodríguez Paz se compone de las leyendas y mitos que traslada en la obra a partir de narraciones que escuchó; de tal manera, se apropia de ellas y las personifica según sus propias creencias.

En *El Monje* las leyendas y mitos recogen y registran fabulaciones o relatos que por su condición histórica - social han trascendido en el recuerdo de una colectividad. Asimismo, reelabora elementos fantasiosos amparados en ese mundo que tan creído era por él desde los 14 años de edad cuando trabajó en el central *Adelaida*, en la provincia de *Camagüey*, y convivió con haitianos y jamaíquinos que contaban las historias de los *zalameros* y *traviesos* que son estos personajes mitológicos (Orellana, 1994, p. 12); características que pueden asociarse con el cubano, y por tanto con el espirituario.

En tal sentido, los *güijes* se presentan como imágenes explícitas donde la lectura iconográfica de la obra precisa las leyendas que asoman sobre este ser mitológico en el *Puente sobre el río Yayabo* y en la *Iglesia Parroquial Mayor*. Así, atrapa en el lienzo la arquitectura espirituario junto a dichas leyendas que le son particulares, para reflejar la identidad cultural de espirituario que como se ha expuesto, fue conformada a partir de supuestos del imaginario social.

Con respecto a la obra de *Erasmus Rameau Díaz* el imaginario social se conforma a partir de elementos como la historia, las prácticas culturales y las tradiciones, pues este artista elabora su discurso plástico retomando determinados hechos histórico - culturales, así como actividades que acaecieron en instituciones socioculturales del municipio, en función de ratificar su valor. De esta manera, las tertulias y juegos populares, como prácticas culturales, asumen lo histórico a partir de la narración de acontecimientos pasados que le resultaron al artista dignos de retomar por la significación que poseen dentro del devenir sociocultural de la localidad; a partir de aquí, se destaca en los cuadros, como insinuación de la identificación de los espirituarios para con estas prácticas culturales, la participación, relevante aspecto en la obra de *Rameau* cuando matizan su discurso las colectividades.

Sus creaciones apuntan además, hacia las tradiciones en función de representarlas como parte de la identidad cultural del espirituano que mediante una lectura iconográfica incita a la conservación y preservación de tan importante legado. Así, se convierten estas obras en memoria visual del patrimonio tangible e intangible al rescatar en cada espacio del cuadro, la identidad cultural del espirituano donde el imaginario social se conforma a partir de un conjunto de ideas o representaciones comunes según la visión del artista.

Esto resulta interesante además, en las obras de Margarita Porcegué Díaz Tita, quien mediante leyendas y creencias construye un discurso visual donde el imaginario social se fundamenta a partir de construcciones mentales y códigos compartidos socialmente, los cuales le otorgan sentido a la realidad representada.

De esta manera, crea obras donde los códigos culturales se asumen en una interacción entre lo real y lo fantástico; esto se precisa, en primer lugar, con la representación de leyendas de la Iglesia Parroquial Mayor, las cuales trascienden de una generación a otra. El segundo aspecto se precisa con el Cabildo de Santa Bárbara, donde las creencias asumen arquetipos que configuran sus cosmovisiones, es decir, la percepción que posee sobre los diferentes aspectos de la cultura religiosa espirituana y sus manifestaciones.

Es, en estas creaciones, donde el imaginario social se define a partir de significaciones compartidas que a su vez, describen la identidad cultural del espirituano.

En el caso de Aurelia Beltrán Díaz Llella, el imaginario adopta apreciaciones diversas donde el discurso visual se construye a partir de prácticas cotidianas y tradiciones con una marcada identificación del actor social.

Las prácticas cotidianas son asumidas por Llella como un conjunto de hechos que marcan el accionar diario de su entorno más inmediato, donde el actor social cumple roles protagónicos. Asimismo, las tradiciones como representaciones compartidas que conforman el imaginario social son recreadas por Aurelia con el fin de distinguir y conservar el patrimonio intangible como elementos significativos dentro de la identidad cultural, pero en esta construcción del imaginario se le incorpora un

elemento revelador, y es el caso de la intervención visual de la artista en las representaciones, es decir, en estos cuadros la propia Llella se autorecrea, ocupando, en algunos casos, roles protagónicos; ello responde a los imperativos de asumir en sus creaciones el imaginario social a partir de las propias visiones de sí misma y de la de los demás.

Sus creaciones aluden además, a códigos socialmente compartidos en la medida en que se identifican animales, como ejemplo puede citarse *Gallo*, obra que precisa de la interpretación de códigos sustentados en significados comunes a todos, pues la obra simboliza los gallos de Blandino, conocido por los espirituanos. En tal sentido, el imaginario social conforma en la obras de esta artista un conjunto de elementos que se incorporan para reflejar la identidad cultural de espirituano.

Las creaciones de estos artistas ingenuos establecen una relación simbólica entre el título de la obra, el objetivo y el contenido manifiesto, esto guarda relación con la manera afanosa que tienen los artistas ingenuos de reproducir la realidad tal y como se les presenta, por lo tanto Juan A. Rodríguez Paz El Monje, Erasmo Rameau Díaz, Margarita Porcegué Díaz Tita y Aurelia Beltrán Díaz Llella, no buscan más allá de lo que sus ojos ingenuos alcanzan ver; en este sentido, sus discursos resultan ser directos y precisos al espectador, sin artificios y sofisticaciones.

En las obras seleccionadas se pudieron observar rasgos identitarios que se repiten, que se asemejan por lo que expresan, pero que son de contenidos diferentes, esto puede constatarse, por ejemplo, con las obras *Güije en el Yayabo* de Juan A. Rodríguez Paz y *Puente del Yayabo* de Erasmo Rameau; ambas obras aluden al Puente sobre el río Yayabo, reflejando la identidad cultural del espirituano a partir de la arquitectura, pero aún así, sus contenidos son diferentes, pues la primera alude a una relación entre lo real y lo fantástico, y la otra es una representación de un paisaje típico de la villa del Espíritu Santo.

En sentido general, puede decirse que el imaginario social en la pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus se conforma por leyendas, mitos, historia, tradiciones, prácticas culturales, que acompañan la lectura del pasado y del presente según la diversidad de estilos, temática y contenido. Así, el papel del artista en la creación de códigos socialmente compartidos o en el acervo de significados comunes y

compartidos se fundamenta en su «relación con el mundo, sus sentimientos y convicciones» (Golaszewska, 1990, enero – junio, p. 191) que, por tanto, le servirán para reflejar la identidad cultural del espirituano.

## Conclusiones

La investigación desarrollada ha permitido arribar a las siguientes conclusiones:

- ❖ El contexto en que surge y se desarrolla el reconocimiento de la pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus a partir de 1960 está condicionado por los principios que rigen a la nueva política cultural cubana, donde se ofrecen mejoras en las condiciones creativas brindadas a los pintores y mayores libertades formales. Así, es impulsada la labor creativa, que entre a otras acciones, se destacan la creación de nuevos museos y galerías, escuelas de pintura, dibujo y escultura.
- ❖ El grupo focal aplicado a los espirituanos que integran la muestra seleccionada, arrojó como resultado, a partir de las obras escogidas, la identificación de imágenes que constituyen íconos de la identidad cultural en el municipio Sancti – Spíritus; sobre los mismos, pueden mencionarse a manera de ejemplo: la arquitectura, las tradiciones, las leyendas, las creencias, las prácticas culturales, los actores sociales con roles reconocidos, además de identificar animales como parte de la representación.
- ❖ A partir del análisis de contenido realizado a las obras seleccionadas, pudo constatar que en el período comprendido entre 1960 – 2010, se refleja de manera inconsciente la identidad cultural del espirituario, en la medida en que constituyen temas de representación, las tres joyas arquitectónicas de la villa, o incorporan componentes como las tejas criollas, los enrejados y los vitrales, para revalidar lo identitario; en igual medida, devienen en temáticas, las leyendas del güije, de la señora Rosa Castillo Barroso, entre otras; dentro de las tradiciones se destacan las fiestas del Santiago Espirituario, la representación simbólica de la trova como legado patrimonial; asimismo, las instituciones socioculturales, las prácticas culturales, los actores sociales con roles reconocidos popularmente, y animales que constituyen símbolos dentro de la provincia espirituaña, también son incorporadas en las obras como parte de esa identidad cultural.
- ❖ El imaginario social en la pintura ingenua del municipio Sancti – Spíritus se conforma por leyendas, mitos, historia, tradiciones, prácticas culturales, que acompañan la lectura del pasado y del presente según la diversidad de estilos,

temática y contenido, donde el acervo de significados comunes y compartidos fundamentan el discurso visual de la obra como reflejo de la identidad cultural del espirituano.

## **Recomendaciones**

A partir de la importancia que ha revelado la investigación se recomienda:

1. Que se proponga a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Sancti – Spíritus “José Martí Pérez”, utilizar el estudio como fuente de información para futuros profesionales de la Cultura, la Sociología y el Arte.
2. Que se incluyan en próximas investigaciones sobre la temática a los demás municipios de la provincia.

## Bibliografía

- ✓ Alonso, M. M. & Saladrigas, H. (2002). *Para investigar en comunicación social. Guía didáctica*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Araújo, N. (1989, octubre-noviembre-diciembre). Apuntes sobre el valor y significado de la identidad cultural. *Unión*, (8), pp. 11-14.
- ✓ Arias, C. S. & Astiasarán, A. L. (2005). La cultura revolucionaria cubana: el desarrollo entre lo local y lo global. En Sánchez, M. M. (coordinadora). *Estética. Enfoques actuales* (pp.261-278). La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ *Arte naïf*. (s.f.). Recuperado el 9 de diciembre del 2010, de <http://www.KathrinPeters.com/html/revista/pinturanaif/html>
- ✓ Barrera, F. O. (1988, mayo). Tallandier no se equivocó con El Monje. *Vitales, suplemento cultural del periódico Escambray*. p.7.
- ✓ Batlle, J. S. (2004). *José Martí: Aforismos*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- ✓ Bernal, E. J. E. (2008). *Márgenes críticos*. Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.
- ✓ Bernal, E. J. E. (2006). El cantar cubano de Celia Cruz. En *De trova y otros cantares*. Islas Canarias: Editorial Benchomo.
- ✓ Bernal, E. J. E. (2007, 18 de agosto). Aurelia Beltrán expone en la sociedad cultural José Martí. *Escambray*, p.6.
- ✓ Betancourt, L. P. (1989, febrero). Rasgos estilísticos de la pintura naïf. *Vitales, suplemento cultural del periódico Escambray*, p. 8.
- ✓ Beriain, J. (2000). El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples. Universidad Pública de Navarra.
- ✓ Brizuela, P. Z. I. (2007). *Confidencias de una Escuela Taller*. Tesis de Licenciatura no publicada. Centro Universitario de Sancti Spíritus José Martí Pérez.

- ✓ Caballero, R. (1994). El pensamiento mitológico y las artes plásticas cubanas. En *Aquí el problema es no morir*. La Habana: Editorial Abril.
- ✓ Caballero, R. (1994). Los lenguajes en la crítica de arte. En *Aquí el problema es no morir*. La Habana: Editorial Abril.
- ✓ Caballero, R. (1996). Libro santo para ciudad espiritual. En Yero, L. R. & Echevarría G. M. (1997). *Arte cubano del centro de la isla* (pp.11). Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.
- ✓ Cabrera, F. (1989, febrero 17). Lawrence Zúñiga. Pintor que narra el caribe. *Bohemia*, año 81, (7), p. 40.
- ✓ Cabrera, H. D. (s.f.). *Imaginario social, comunicación e identidades colectivas*. Recuperado el 21 de febrero del 2011, de [http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/143\\_cabrera.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/143_cabrera.pdf)
- ✓ Careaga, J. M. Cultura, identidad y etnia en México. En Basail, A., Landázuri, G. & Baeza, M. A. (coordinadores). (2008). *Imaginario social latinoamericano: construcción histórica y cultural*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- ✓ Carpentier, A. (1993). Primitivos y primitivos. En *Letra y solfa Artes visuales* (pp. 62-63). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ✓ Carpentier, A. (1993). Panorama del arte haitiano. En *Letra y solfa Artes visuales*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ✓ Carpentier, A. (1993). 1885- Rafael Moreno -1955. En *Letra y solfa Artes visuales*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ✓ Cassau, J. (1961). *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- ✓ Centro de Documentación de Mapuche. (2008). Entrevista realizada a la socióloga Maritza García: *La identidad cultural, un proceso de comunicación*. Recuperado el 21 de febrero del 2011, de <http://www.mapuche.info/indgen/rionegro080421.html>

- ✓ De Micheli, M. (2004). Primitivismo y negrismo. En: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (pp. 70-73). La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ De Juan, A. (1985). *Pintura y grabado coloniales cubanos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- ✓ De Juan, A. (1993). *Pintura cubana. Temas y variaciones*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- ✓ De la Torre, C. (2002, enero – marzo). Identidad e identidades. *Temas*, (28), pp. 26-35
- ✓ De la Torre, C. (1995, abril – junio). Conciencia de mismidad: identidad y cultura cubana. *Temas*, (2), pp. 111-115.
- ✓ De Moraes, D. (2007). Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonía. *Contratiempo*, 2. Recuperado el 21 de febrero del 2011, en [http://www.revistacontratiempo.com.ar/moraes\\_imaginario\\_cultura\\_hegemonia.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/moraes_imaginario_cultura_hegemonia.htm)
- ✓ *Diccionario Enciclopédico Larousse 7*. (1993). Barcelona, España: Larousse Planeta, S. A.
- ✓ Durkheim, E. (1963). Las formas elementales de la vida religiosa. En Bohannan, P. & Glazer, M. (2005). *Antropología. Lecturas* (pp.263-270). La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Eco, U. (1968). La mirada discreta. En *La estructura ausente* (pp. 168-188). Barcelona: Editorial Lumen.
- ✓ Eco, U. (2000). Semejanza entre expresión y contenido. En *Tratado de semiótica general* (pp. 305-308). Barcelona: Editorial Lumen.
- ✓ Echevarría, G. M. (1988, enero). Un monje sacrílego presa de los demonios. *Vitrales, suplemento cultural del periódico Escambray*, p. 4.
- ✓ Echevarría, G. M. (2004). *La otra mirada. La cultura espirituana en la prosa periodística*. Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.

- ✓ Echevarría, G. M. (2007). *Las artes plásticas espirituanas (1980-2005)*. Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.
- ✓ Echevarría, G. M. (2010, julio 10). Güijes y girasoles. *Escambray*. p. 6.
- ✓ *El arte de las vanguardias*. (s.f.). Recuperado el 18 de diciembre del 2010, de <http://www.historiadelarte.us/las-vanguardias/eclosion-y-definicion-del-arte-naif.html>
- ✓ Eulogio Owen Blandino Morral, [s.f.]. Recuperado el 15 de enero del 2011, de <http://www.beisbolcubano.cu>
- ✓ Feijóo, S. (1980, julio). Asistencia polaca a la cultura. *Revolución y Cultura*, (95). p. 94.
- ✓ Feijóo, S. (1962). *Pintores y dibujantes populares de Las Villas*. Universidad Central de Las Villas. Santa Clara
- ✓ Feijóo, S. (1986). *Mitología cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ✓ Francés, A. F (1976). *Diccionario manual de la lengua española Cervantes*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación. Tomo I, II. pp. 845.
- ✓ Fressard, O. (2006). El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos. En *Trasversales*, (2), pp. 1-4.
- ✓ García, A. M. & Baeza, M. C. (1996). *Modelo teórico para la identidad cultural*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ✓ Girola, L. El imaginario sociocultural de la modernidad: dimensiones y comparaciones posibles. En Basail, A., Landázuri, G. & Baeza, M. A. (coordinadores). (2008). *Imaginarios sociales latinoamericanos: construcción histórica y cultural*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- ✓ Golaszweska, M. (1990, enero – febrero). Ars in crudo. *Signos*, (42), 165-195.
- ✓ Guzmán, M., Delgado, B., Pérez, S., Jiménez, O. L. & Fleites, J. S. (1990). *Apuntes sobre la obra pictórica del artista espirituario Erasmo Rameau*.

- Manuscrito no publicado. Instituto Superior Pedagógico Silverio Blanco Núñez. Sancti – Spíritus.
- ✓ Hauser, A. (1977). *Historia social de la literatura y el arte*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
  - ✓ Hernández, S. R. (2003). *Metodología de la investigación*. Editorial Félix Varela.
  - ✓ Huerta, J. M. (s.f.). Los grupos focales. Recuperado el día 29 de abril del 2011, de <http://www.investigalia.com/cualitativas.html>
  - ✓ Ibarra, et al. (1988). *Metodología de la investigación cualitativa*. La Habana: Editorial Félix Varela.
  - ✓ *Iglesia Parroquial Mayor: viaje por los siglos*. (s.f.). Recuperado el día 21 de febrero del 2011, de <http://www.radiosanctispiritus.cu/signos-de-la-villa/27-signos-de-la-villa/31-iglesia-parroquial-mayor-viaje-por-los-siglos.html>
  - ✓ Jiménez, M. M. A. & León, V. J. (2009). *Apuntes sobre las construcciones espirituanas*. Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.
  - ✓ Landaburo, C. M. (2005). Reflexiones sobre la política cultural cubana. En Sánchez, M. M. (coordinadora). *Estética. Enfoques actuales* (pp. 281-298). La Habana: Editorial Félix Varela.
  - ✓ Landázuri, G. Introducción. En Basail, A., Landázuri, G. & Baeza, M. A. (coordinadores). (2008). *Imaginario social latinoamericano: construcción histórica y cultural*. México: Instituto Politécnico Nacional.
  - ✓ *La pintura naïf y el artista naïf*. (s.f.). Recuperado el 18 de diciembre del 2010, de <http://www.artedehoy.com/html/revista/pinturanaif.html>
  - ✓ Leicht, H. (1960). *Historia del arte*. Barcelona: Ediciones Destino.
  - ✓ Lens, J. (2005). *Pintores naïf brasileños*. La voz de Galicia, año CXXIII, Artículo 40.433. Recuperado el 9 de diciembre del 2010, en <http://www.lavozdeg Galicia.es>
  - ✓ Lévi-Strauss, C. (1976). La historia de Asdiwal. En Bohannan, P. & Glazer, M. (2005). *Antropología. Lecturas* (pp.474-509). La Habana: Editorial Félix Varela.

- ✓ Martínez, L. M. B. Prólogo. En Ramírez, M. L. M. (2003). *La pintura ingenua: reino de este mundo* (pp. 8-10). Santiago de Cuba: Ediciones Catedral.
- ✓ Martínez-Moles, M. (1926). Contribución al folklore. Tradiciones, leyendas y anécdotas espirituanas. En *Catauro* (julio – diciembre, 2007), año 9, (16), pp. 188-196.
- ✓ Mosquera, G. (1983). Cuatro pintores primitivos. En *Exploraciones de la plástica cubana* (pp.203-206). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ✓ Mouial, G. (2004). *Arte Mágico en Cuba I*. La Habana: Editorial Arte Cubano.
- ✓ Mouial, G. (2009). *Arte Mágico en Cuba II*. La Habana: Consejo Nacional de Artes Plásticas.
- ✓ Morriña, R. O. (2005). *Fundamentos de la forma*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Muro, G. L. (2007). *La imagen de los ancianos. Un enfoque desde la aplicación del Programa Integral de Atención al Adulto Mayor en Jatibonico*. Tesis de Maestría no publicada. Universidad de La Habana.
- ✓ Murió Ruperto Jay Matamoros, pintor cubano. (s.f.). Recuperado el 10 de enero del 2011, de <http://www.jornada.unam.mx/2008/02/12/index.php?section=cultura&artic>
- ✓ Prampolini, R. I. (1980, enero-febrero). Ante una exposición de Solentiname. *Casa de Las Américas* (p.115), Año XX, (118).
- ✓ Pávlov, T (1975). Cultura, ideología y arte. En *Cultura, ideología y sociedad* (pp. 86-122). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- ✓ Orellana, D. S. (1994). El mito figurado. En *VII Simposio Provincial de la Cultura Espirituana*.
- ✓ Ortega, J. (2011). *Fantasías de un violín*. Recuperado el 28 de abril del 2011, de <http://www.somosjovenes.cu/index/semana99/brindis.htm>

- ✓ Piñuel, J. L. R. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. En *Estudios de Sociolingüística* 3(1). Universidad Complutense de Madrid.
- ✓ Pogolotti, M. (2005). *El camino del arte*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Pogolotti, G. (2007). *Experiencia de la crítica*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas.
- ✓ Porta, L. & Silva, M. (2003). *La investigación cualitativa: El Análisis de Contenido en la investigación educativa*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- ✓ Ramírez, M. L. M. (2003). *La pintura ingenua: reino de este mundo*. Santiago de Cuba: Ediciones Catedral.
- ✓ Ramírez, M. L. M. (2003, Julio-Agosto-Septiembre). Una mirada al arte ingenuo. En *Sícs*, (19), p. 34-36.
- ✓ Rederker, H. (1975). Sobre la función cultural del arte. En *Cultura, ideología y sociedad* (pp. 86-122). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- ✓ Rivadulla, M. E. (s.f.). *Orígenes, rechazos, evolución y reconocimientos del arte naif en Cuba*. Recuperado el 18 de diciembre del 2010, de <http://www.somosjoves.cu/origenes-rechazos-evolucion-reconocimientos-arte-naif-en-cuba/html>
- ✓ Rivero, G. M. (2011). *Deidades cubanas de origen africano*. La Habana: Ediciones Abril.
- ✓ Rodríguez, L. A. (1968, agosto 2). Tarea al Sur. *Bohemia*, año 60, (31), s/p.
- ✓ Rodríguez, G., Gil, F. J. & García, J. E. (2008). *Metodología de la investigación cualitativa*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Sampieri, R. H. (2003). *Metodología de la investigación 1*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Sampieri, R. H. (2004). *Metodología de la investigación 2*. La Habana: Editorial Félix Varela.

- ✓ Sampieri, R. H., Fernández – Collado, C. & Baptista, P. L. (2006). *Metodología de la investigación* (Cuarta edición). México: McGraw–Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- ✓ Sánchez, A. V. (1966). Sobre arte y sociedad. En las ideas estéticas de Marx. La Habana: Edición Revolucionaria.
- ✓ Sotolongo, G. C. (2011). *La trova vive en Sancti Spíritus*. Recuperado el 21 de febrero del 2011, de <http://www.radiosanctispiritus.cu/cultura/2459-este-19-de-marzo-los-espirituanos-y-toda-cuba-celebramos--el-dia-del-trovador.htm>
- ✓ Taquechel, L. I. (1998). La cultura de la Revolución. En *Apreciación de la cultura cubana II. Apuntes para un libro de texto* (pp. 139-193). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- ✓ Taylor, B. E. (1871). Cultura primitiva. En Bohannan, P. & Glazer, M. (2005). *Antropología. Lecturas* (pp.64-78). La Habana: Editorial Félix Varela.
- ✓ Ubieta, E. (1995, enero-marzo). Nación e identidad (Mesa Redonda). *Temas*, (1), pp. 95-112.
- ✓ Uhde, W. *Cinq. Maîtres primitifs: Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Seraphine*. (1949). En Cassau, J. (1961). *Panorama de las artes plásticas contemporáneas* (617-629). Madrid: Ediciones Guadarrama.
- ✓ Valle, F. D. L. (2010). *La cerámica artística dentro del movimiento ceramista espirituario desde sus orígenes a la actualidad*. Tesis de Licenciatura no publicada. Centro Universitario de Sancti – Spíritus José Martí Pérez.
- ✓ Weiss, J. E. (1996). *La arquitectura colonial cubana*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- ✓ Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- ✓ Yero, L. R. (1982, 23 de marzo). El Te cultural del Museo de Historia, importante foco artístico espirituario. *Escambray*, p.4.
- ✓ Yero, L. R. (1988, noviembre). Paisaje después de la batalla. *Vitales, suplemento cultural del periódico Escambray*, pp. 4-5.

- ✓ Yero, L. R. (1989, mayo). El Monje mitifica. *Vitrales*, suplemento cultural del periódico *Escambray*, pp. 4 -5.
- ✓ Yero, L. R. (1990, diciembre). La nueva poética trinitaria. *Vitrales*, suplemento cultural del periódico *Escambray*, p. 8.
- ✓ Yero, L. R. (1995, septiembre – octubre). El Monje, cazador de asombros. *Revolución y Cultura*, Año 34, pp. 65-66.
- ✓ Yero, L. R. & Echevarría G. M. (1997). *Arte cubano del centro de la isla*. Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.
- ✓ Yero, L. R. (2002). *El paisaje en la plástica cubana: la particularidad espirituana*. Sancti – Spíritus: Ediciones Luminaria.
- ✓ Zamora, R. Notas para un estudio de la identidad cultural cubana. En Vera E. A. (comp.). (2000). *Pensamiento y tradiciones populares: estudios de identidad cultura cubana y latinoamericana* (pp.202-215). La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

## **Anexo I**

Curriculum de Juan A. Rodríguez Paz, El Monje.

Fecha y lugar de nacimiento: Banao, 30 de noviembre de 1930

Fecha de fallecimiento: 28 de junio de 1995

Dirección particular: Edificio 6 apto # 28 Olivos 3, Sancti – Spíritus.

Nivel de escolaridad: 6to grado

Fundador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) de la provincia Sancti – Spíritus.

Miembro de honor de la Asociación Cubana de Artesanos y Artistas (ACAA).

### **1. Exposiciones personales en Cuba.**

- Expo en el Taller de Artes Plásticas en Sancti – Spíritus (1968)
- Expo en la Galería Amelia Peláez, La Habana
- Expo en la Asociación Cubana – Española, La Habana
- Expo personal en los Comité de Defensa de la Revolución (CDR)
- Expo en la Casa de la Cultura de Sancti – Spíritus (1984)
- Expo en la Galería de Arte en Moa (1990)
- Expo personal en Villa Clara (1990)
- Expo en el Castillo de la Fuerza (IV Salón de Premiados, 1991)
- Expo “El Monje y su mundo”, en la Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1992.
- Expo “De mi pueblo soy”, Centro Provincial de las Artes Plásticas. Santa Clara, 1993.
- Expo de pintores y documentos (SIDA, 1993)
- Expo Galería de Arte de Trinidad (1994)

### **2. Exposiciones colectivas en Cuba.**

- Feria Nacional de Arte Popular (14 ediciones)
- Décima Mural (varias ediciones)
- Poesía Ilustrada (varias ediciones)

- Expo de pintores primitivos en la Casa de la Cultura, Sancti - Spíritus 1980.
- Encuentro Internacional en Topes de Collantes, Trinidad 1982.
- Encuentro de pintores en Río Caña, 1986.
- Encuentro de pintores en la Boca, 1989.
- Castillo de la UNEAC, 1989.
- Encuentro de pintores primitivos en Santiago de Cuba.
- Expo colectiva de Formato en Camagüey, 1989.
- Encuentro de profesores y aficionados en Santa Clara, 1989.
- Expo I Salón Regional de Artes Plásticas UNEAC.
- Expo Salón de Pequeño Formato UNEAC, Sancti - Spíritus 1992.
- Expo en el IV Bienal de aficionados en la Galería de Arte Oscar Fernández Morera, Sancti - Spíritus 1993.
- Feria de Primaveras, Salón del DOR, 1993.
- Expo Cantos de luces y colores, Consejo Provincial de las Artes Plásticas 1994.
- Expo Salón Rincones Tradicionales, Consejo Provincial de las Artes Plásticas 1994.
- Expo Salón de Primitivos en Cienfuegos, 1994.

### 3. Exposiciones colectivas en el extranjero.

- Expo Once pintores, México 1976.
- Expo Once pintores, Jamaica 1976.
- Exposiciones en los países que integraban el Campo Socialista.
- Expo en África, Congo.

### 4. Premios y menciones obtenidos en Cuba.

- Salón Espirituano UNEAC, 1981 (premio en dibujo).
- Salón Espirituano UNEAC, 1981 (mención en pintura).
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1982 (mención en pintura)
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1983 (mención en pintura)
- Feria Nacional de Arte Popular, 1983 (premio)
- Salón Espirituano UNEAC, 1985 (mención)
- Salón 70, La Habana 1970 (premio)

- Feria de Arte Popular, 1985 (premio)
- Salón Espirituano UNEAC, 1986 (mención)
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1987 (premio)
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1988 (premio)
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1989 (premio)
- I Salón Regional de Artes Plásticas UNEAC, Sancti – Spíritus 1990.
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1991 (premio)
- XI Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1992 (mención)
- Salón de Pequeño Formato UNEAC, 1992.
- Salón Oscar Fernández Morera, Sancti – Spíritus 1993 (premio)
- I Salón Territorial de Arte Popular en Villa Clara, 1994.

Fuente de información: Expediente de Juan A. Rodríguez Paz El Monje archivado en el Consejo Provincial de las Artes Plásticas en Sancti - Spíritus.

## **Anexo 2**

Curriculum de Erasmo Rameau Díaz.

Fecha y lugar de nacimiento: Sancti - Spíritus, 25 noviembre de 1921.

Fecha de fallecimiento: Sancti Spíritus, 17 de mayo de 1992.

Dirección particular:

Nivel de escolaridad: Bachiller

### 1. Exposiciones personales en Cuba.

- Retrospectiva de la obra de Erasmo Rameau, Galería de Arte Ciego de Ávila, 1986.
- Retrospectiva de la obra de Erasmo Rameau, cerámica decorativa en el Museo Municipal, Sancti Spíritus 1986.
- Expo personal de Erasmo Rameau, Galería de Arte Oscar Fernández Morera, Sancti Spíritus 1987.
- Muestra del mes, Museo Provincial de Historia, Sancti –Spíritus, 1988.
- Exposición transitoria, Museo Provincial de Historia, Sancti Spíritus, 1988
- Exposición personal de Arte Popular, Galería Oscar Fernández Morera, Sancti Spíritus, 1989.
- Homenaje “Hallazgo del Cromatismo Popular”, Museo de Arte Colonial Sancti-Spíritus, 1989.

### 2. Exposiciones colectivas en Cuba.

- 1ra Bienal de Artesanía “Amelia Peláez”, Galería “Amelia Peláez”. Parque Lenin, Ciudad Habana, 1979.
- Exposición en homenaje a Raúl Gómez García, Casa de la Cultura. Sancti Spíritus, 1979.
- Salón Provincial de pintura y escultura, homenaje al 134 Natalicio de Serafín Sánchez, Sancti Spíritus, 1980.
- Exposición “Artistas Populares de Cuba”, Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad Habana, 1981.

- 4ta Feria Nacional de Arte Popular, Museo de Arte Colonial. Sancti Spíritus, 1981.
- Salón Espirituano UNEAC 1981, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1981.
- Expo “Feria de las Flores”, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1982.
- Expo Panorámica Colectiva 1er Aniversario del Té Cultural, Museo Provincial de Historia. Sancti Spíritus, 1982.
- V Feria Nacional de Arte Popular, Galería de Arte. Ciego de Ávila, 1982.
- II Salón Provincial Espirituano UNEAC, Galería “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1983.
- Expo de Arte Popular Sancti Spíritus, Casa de la Cultura, 1983.
- Salón Oscar Fernández Morera, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1983.
- VI Feria Nacional de Arte Popular, Sancti Spíritus, 1983.
- Muestra Exposición “Plástica Ayer y Hoy”. Sancti Spíritus, 1984.
- III Salón Espirituano de Artes Plásticas UNEAC, Galería “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1984.
- Salón 84 “Ayer y Hoy en la Plástica Espirituana”, Galería Oscar Fernández Morera. Sancti Spíritus, 1984.
- 7ma Feria Nacional de Arte Popular, Galería de Arte Popular. Ciego de Ávila, 1984.
- Expo Artes Decorativas (Cerámica) en la XI Jornada de la Cultura de Trinidad, Museo Municipal. Trinidad, Prov. Sancti Spíritus, 1984.
- Expo III Salón del Amor, Museo Municipal Sancti Spíritus, 1985.
- Expo Arte Popular, Museo Nacional. Ciudad Habana, 1985.
- VIII Feria Nacional de Arte Popular, Sancti Spíritus, 1985.
- IV Salón Provincial Oscar Fernández Morera, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera. Sancti Spíritus, 1985.
- IV Salón Espirituano de Artes Plásticas UNEAC, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1985.
- Salón de Artes Plásticas Escambray, 7mo Aniversario, Sancti Spíritus, 1986.
- IX Feria Nacional de Arte Popular, Ciego de Ávila, 1986.
- Expo de Artesanos, Casa de la Cultura Municipal. Sancti-Spíritus, 1987.

- VI Salón Oscar Fernández Morera, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti-Spíritus ,1987.
- Salón de Artes Plásticas en saludo a la Asamblea Provincial del P.C.C. Sancti Spíritus, 1987.
- Expo colectiva, Sancti Spíritus, 1987.
- X Feria Nacional de Arte Popular, Salón de Exposiciones del DOR en Sancti Spíritus, 1987.
- VII Salón Espirituano de Artes Plásticas UNEAC. Sancti Spíritus, 1988.
- VII Salón Oscar Fernández Morera, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti Spíritus, 1988.
- III Bienal de las Artes Plásticas, Sancti Spíritus, 1988.
- IV Salón de Premiados, Museo Nacional de Cuba, Ciudad Habana, 1989.
- El Arte Naif Espirituano, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti - Spíritus, 1990.

### 3. Exposiciones colectivas en el extranjero.

- Expo en la Casa-Club Cubana en el XII Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, Casa- Club de Cuba en Moscú. URSS, 1985.
- Expo en el marco del III Festival de Artistas Aficionados a las artes plásticas de los países socialistas, Palacio de Conde Pomorskich. Szczecin, 1985.

### 4. Premios, menciones y reconocimientos obtenidos.

- Mención III Salón Espirituano de Artes Plásticas UNEAC 84, Sancti - Spíritus, 1984.
- Primer Premio por el conjunto de pinturas al óleo en la VII Feria Nacional de Arte Popular, Ciego de Ávila, 1984.
- Tercer premio en pintura, VIII Feria Nacional de Arte Popular, Sancti Spíritus, 1985.
- Mención en Concurso Provincial para la creación de la cubierta de la Carpeta que se le obsequiara a Fidel Castro el 26 de julio de 1986, Sancti - Spíritus, 1986.

- Primer Premio por el conjunto de obras realizadas en la X Feria Nacional de Arte Popular, Sancti Spíritus, 1987.
- Premio por el conjunto de pinturas en el VII Salón Provincial Oscar Fernández Morera, Sancti Spíritus, 1988.
- Premio del Fondo Cubano de Bienes Culturales en el IV Salón de Premiados 89, Ciudad de La Habana, 1989.
- Diploma y medalla por sus 25 años en el Movimiento de Artistas Aficionados, Ciudad de La Habana, 1985.
- Diploma III Bienal de las Artes Plásticas. Sancti - Spíritus, 1988.
- Diploma de reconocimiento “Por su destacada labor en la plástica espirituana”, Museo de Arte Colonial. Sancti - Spíritus, 1989.
- Diploma de Reconocimiento “Por su labor destacada en el Movimiento de Artistas Aficionados”, Dirección Provincial de Patrimonio. Sancti Spíritus, 1990.

Fuente de información: Datos recopilados de Erasmo Rameu Díaz archivado en el Consejo Provincial de las Artes Plásticas en Sancti - Spíritus.

### Anexo 3

Curriculum de Margarita Porcegué Díaz, Tita.

Fecha y lugar de nacimiento: Sancti – Spíritus, 28 de enero de 1920

Fecha de fallecimiento:

Dirección particular:

Nivel de escolaridad: 6to grado

#### 1. Exposiciones personales en Cuba.

- “Reencuentro, fantasía e imagen”, Centro Provincial de Trabajo Cultural en la Comunidad, Sancti – Spíritus, 1992.

#### 2. Exposiciones colectivas en Cuba.

- Feria de Arte popular en Ciego de Ávila, 1989.
- IX Salón Provincial Oscar Fernández Morera, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1990.
- El Arte Naif Espirituano, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1990.
- X Salón Provincial Oscar Fernández Morera, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1991.
- IV Bienal Municipal de Artes Plásticas, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1993.
- I Salón Territorial de Arte Popular. Villa Clara, 1995.
- Homenaje al artista espirituano Rogelio Valdivia Aquino, Salón Medio de Propaganda, 1995.
- III Salón de Pequeño Formato UNEAC, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1995.
- II Salón Territorial de Arte Popular. Villa Clara 1996.
- III Salón Territorial de Arte Popular. Villa Clara 1997.
- IV Salón Territorial de Arte Popular. Villa Clara 1998.
- VI Salón de Pequeño Formato UNEAC, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1998.

- II Salón de la Ciudad Juan A. Rodríguez Paz El Monje, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1998.
- “Los seres de Tita”, Museo Provincial colateral a la I Bienal Nacional de Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo. Sancti – Spíritus 1998.
- VII Salón de Pequeño Formato UNEAC, Galería de Arte “Oscar Fernández Morera”. Sancti – Spíritus, 1999.
- VIII Salón Territorial de Arte popular. Villa Clara 2002.

3. Premios, menciones y reconocimientos obtenidos.

- Feria de Arte Popular en Ciego de Ávila, 1989 (premio)
- I Salón Territorial de Pintura Primitiva y Popular. Villa Clara 1995 (premio)
- Reconocimiento por su labor destacada en el Movimiento de Artistas Aficionados. Sancti – Spíritus 1990.
- Reconocimiento por su labor destacada en la promoción de los valores culturales. Sancti – Spíritus 1996.

Fuente de información: Expediente de Margarita Porcegué Díaz archivado en el Consejo Provincial de las Artes Plásticas en Sancti - Spíritus.

## Anexo 4

Curriculum de Aurelia Beltrán Díaz, Llella.

Fecha y lugar de nacimiento: Sancti – Spíritus, 13 de octubre de 1941.

Dirección particular: Calle Independencia no. 85 (norte) e/ Comandante Fajardo y Frank País Sancti Spíritus.

Estudios realizados: Técnico Medio en Bibliotecología.

### 1. Exposiciones personales en Cuba.

- “Camino a seguir”, Sala de Arte Biblioteca Rubén M. Villena Sancti Spíritus, Diciembre 2005.
- “Cercanía del Paisaje”, Galería de Arte Sociedad Cultural José Martí, Sancti Spíritus, agosto 2007.

### 2. Exposiciones colectivas en Cuba.

- X Salón Territorial de Arte Popular. Galería de Arte Provincial Villa Clara, abril 2004.
- XI Salón Territorial de Arte Popular Galería de Arte Provincial Villa Clara, marzo 2005.
- IV Salón Territorial de Paisajes. Galería de Arte Fayad Jamís UNEAC. Sancti Spíritus. Mayo 2005.
- XVII Feria Nacional de Arte Popular (Salón de Pintura) Ciego de Ávila, noviembre 2005.
- Evento Nacional VISUARTE 05. Salón de Arte Popular. Cienfuegos, noviembre 2005.
- XI Salón Pequeño Formato. Galería de Arte Fayad Jamís UNEAC. Sancti Spíritus, enero 2006.
- XII Salón Territorial de Arte Popular. Consejo Provincial y Galería de Arte de Villa Clara, marzo 2006.
- X Salón de la Ciudad Juan A. Rodríguez Paz El Monje. Galería de Arte Provincial Oscar Fernández Morera, Sancti Spíritus 2006.

- Expo Pintores Naif, Biblioteca Provincial José Martí. Villa Clara, junio 2007.
- Expo Sala de Arte Naif “Cagüairán”. Banao, Sancti Spíritus, 2006.
- Expo de artistas espirituanos. Galería de Arte El Paso. Sancti Spíritus.2007
- Expo Salón Territorial de Paisajes, Galería de Arte Fayad Jamís UNEAC. Sancti Spíritus, marzo 2007.
- XIII Salón Territorial de Arte Popular. Consejo de las Artes Plásticas y Galería de Arte Villa Clara, marzo 2007.
- XVIII Feria Nacional de Arte Popular auspiciado por el Consejo Nacional de Aficionados y Cultura de Ciego de Ávila. Salón de Pintura, noviembre 2007.
- Salón Pintores Espirituanos en la Semana de la Cultura. Galería de Arte Fayad Jamís diciembre 2007.
- I Salón de Miniaturas. Galería Sociedad Cultural José Martí. Sancti Spíritus, enero 2008.
- Expo “Homenaje a Martí” Galería de Arte El Paso (AHS) Sancti Spíritus, enero 2008.
- XII Salón de Pequeño Formato. Galería Fayad Jamís UNEAC. Sancti Spíritus, marzo 2008.
- XIV Salón Territorial de Arte Popular. Villa Clara, marzo 2008.
- Expo GRANMA en el Aniversario de la UJC y OPJM. Museo de la Revolución La Habana. Abril 2008.
- Expo GRANMA en la Asamblea Provincial del PCC. Ciencias Médicas, mayo 2008.
- Expo Paisajes “Por un Planeta Tierra sostenible para todos”. Galería Fayad Jamís, UNEAC junio 2008.
- XII Salón de la Ciudad Juan A. Rodríguez Paz El Monje. Galería de Arte Oscar Fernández Morera Sancti Spíritus, junio 2008.
- Exposición Pintores Espirituanos “Las Dos Puntas del Paso”. Galería de Arte El Paso, Asociación Hermanos Saíz. Sancti Spíritus 2008.
- Expo “Fidel Luz que guía”. Sala Fajad Jamís, UNEAC. Sancti Spíritus, 2008.
- XXIII Salón de Poesía Ilustrada. Fayad Jamís 2008
- Expo 54 Pintores Cubanos “Proyecto Granma”. Palacio Central de Pioneros. Ciudad de La Habana, 2008.
- Expo “Pintores Espirituanos”. Galería Collage Habana, Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC), Sancti - Spíritus 2008.

- Expo “De lo Lúdico e Itinerante”. Proyecto Gorras Obras, Sancti Spíritus, 2009.
- Expo Grupo Nacional Miniaturistas “Pequeño Gran Arte”. La Habana, 2009.
- Expo “Miniaturas en Morón”. Galería de Arte Hugo Cortijo. Ciego de Ávila, 2009.
- Expo 30 Aniversario de la UNEAC. Galería de Arte Fayad Jamís de la UNEAC, Sancti Spíritus, 2009.
- XXIV Salón de Poesía Ilustrada. Galería de Arte Fayad Jamís, Sancti Spíritus, 2009.
- XIII Salón de Pequeño Formato UNEAC, Galería de Arte Oscar Fernández Morera, 2010.
- Proyecto Galería de Arte El Paso “Las Yervas Florecen en el Campo”, Sancti Spíritus 2010.
- Expo III Salón de Arte en Miniatura, Región Central. Guáimaro, Camagüey, 2010.
- Eventos de Miniatura en Santa Clara y Ciego de Ávila, 2011.

3. Premios, menciones y reconocimientos obtenidos hasta el momento.

- XXIII Salón de Poesía Ilustrada Fayad Jamís. Sancti Spíritus, 2008.
- XXIV Salón de Poesía Ilustrada Fayad Jamís. Sancti Spíritus, 2009.
- Premio del Centro Provincial de Casas de Cultura en el III Salón de Arte Miniatura. Santi Spíritus, 2010.
- Mención Salón de artesanía especialidad de muñequería en el evento Arte y Diseño, Sancti Spíritus, 1993.
- Mención XVII Feria Nacional de Arte Popular. Salón de Pintura. Ciego de Ávila, noviembre 2005.
- Mención XII Salón Territorial de Arte Popular. Villa Clara, 2006.
- Mención XVIII Feria Nacional de Arte Popular. Salón de Pintura. Ciego de Ávila, noviembre 2007.
- Diploma por la destacada labor en el Encuentro de Artesanos. 2003.
  
- Diploma por su destacada labor en el Santiago Espirituano. 2004.
- Diploma por su destacada participación en la Jornada Cucalambeana. 2005.

- Diploma por su destacada labor en la Feria del Libro. 2008.

Mantuvo ininterrumpidamente su trabajo como jurado de las calles adornadas en el Santiago Espirituano desde el año 1982 hasta el 2007.

Fuente de información: Datos archivados por la artista e informaciones tomadas de catálogos.

Anexo 5



Foto 1. Juan A. Rodríguez Paz, El Monje: *Güije en negro*, plumilla en cartulina, 1987. Colección Consejo Provincial de las Artes Plásticas.

Anexo 6



Foto 2. Juan A. Rodríguez Paz, El Monje: *Güije en el Yayabo*, acuarela/cartón, 1.66 x 106 cm, 1992. Colección del Comité Provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Anexo 7



Foto 3: Juan A. Rodríguez Paz, El Monje: *Sin título*, 1992. Colección privada.

Anexo 8



Foto 4. Juan A. Rodríguez Paz, El Monje: *Sin título*, plumilla/cartulina, 22 x 18 cm, 1992. Colección particular de Juan E. Bernal Echemendía.

Anexo 9

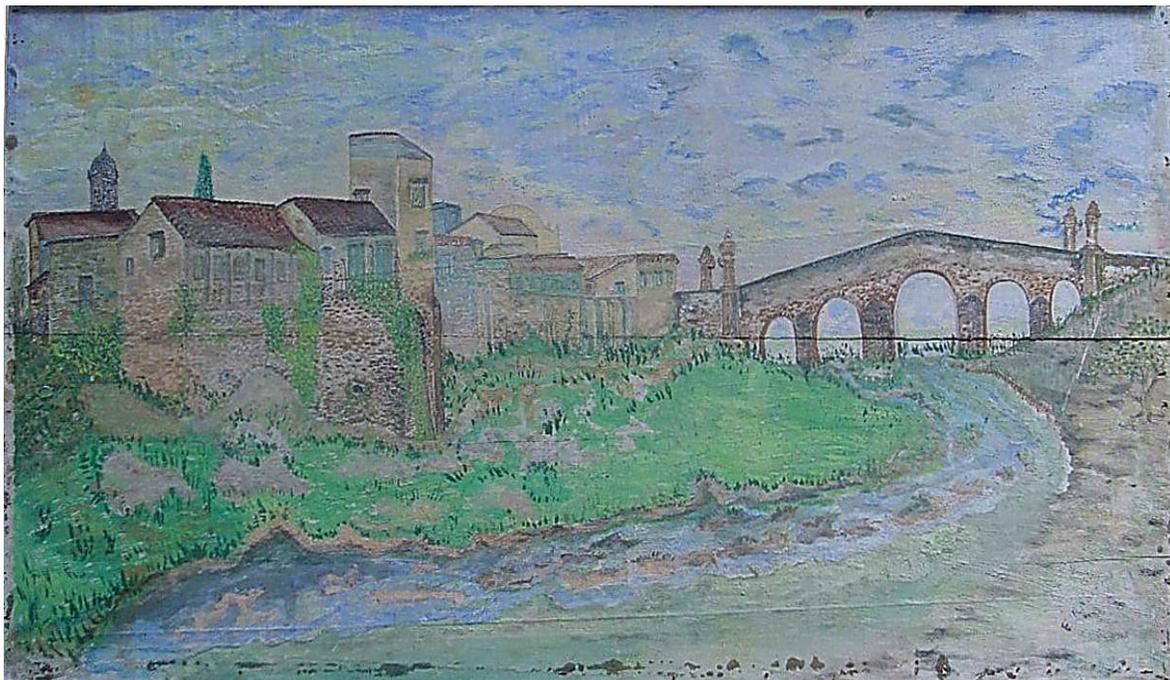


Foto 5. Erasmo Rameau Díaz: *Puente del Yayabo*, acuarela/madera, 96 x 50 cm, 1977. Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

Anexo 10

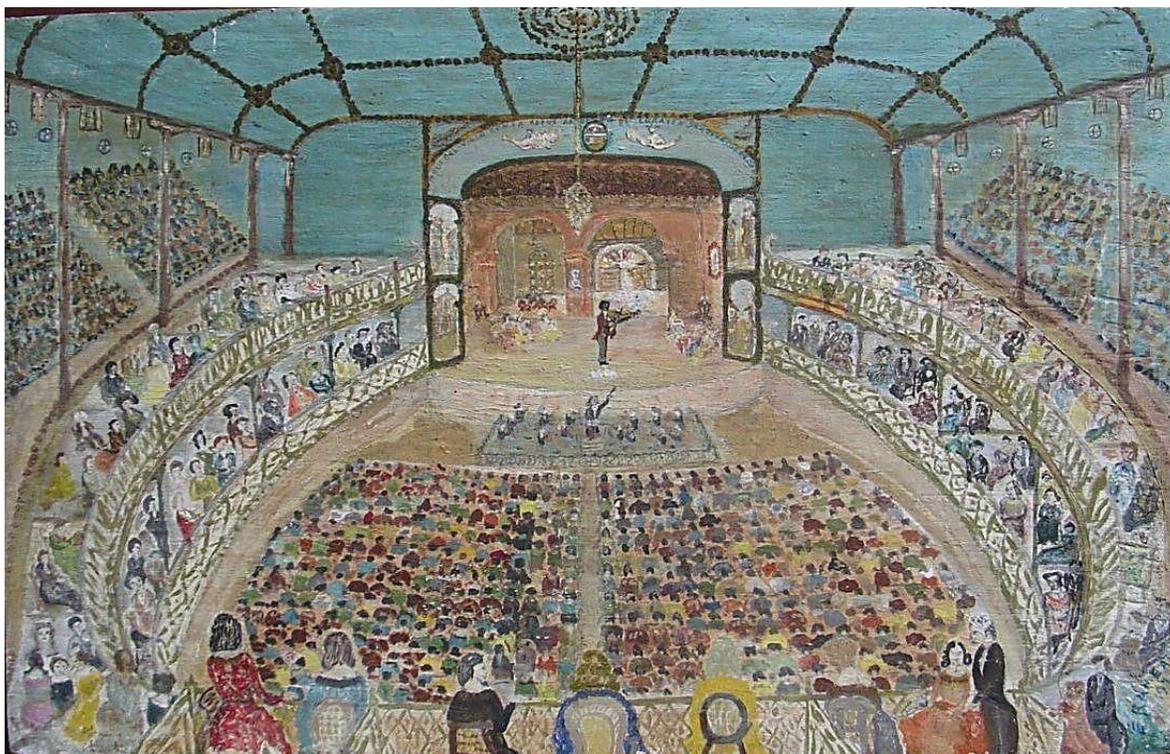


Foto 6. Erasmo Rameau Díaz: *Interior del Teatro Principal*, óleo/madera, 62.5 x 41 cm, 1978. Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

Anexo 11



Foto 7. Erasmo Rameau Díaz: *El trovador*, óleo/tela, 41.5 x 58 cm, 1984. Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

Anexo 12



Foto 8. Erasmo Rameau Díaz: *Té cultural*, óleo/tela, 67.5 x 46.5 cm, 1985. Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

Anexo 13

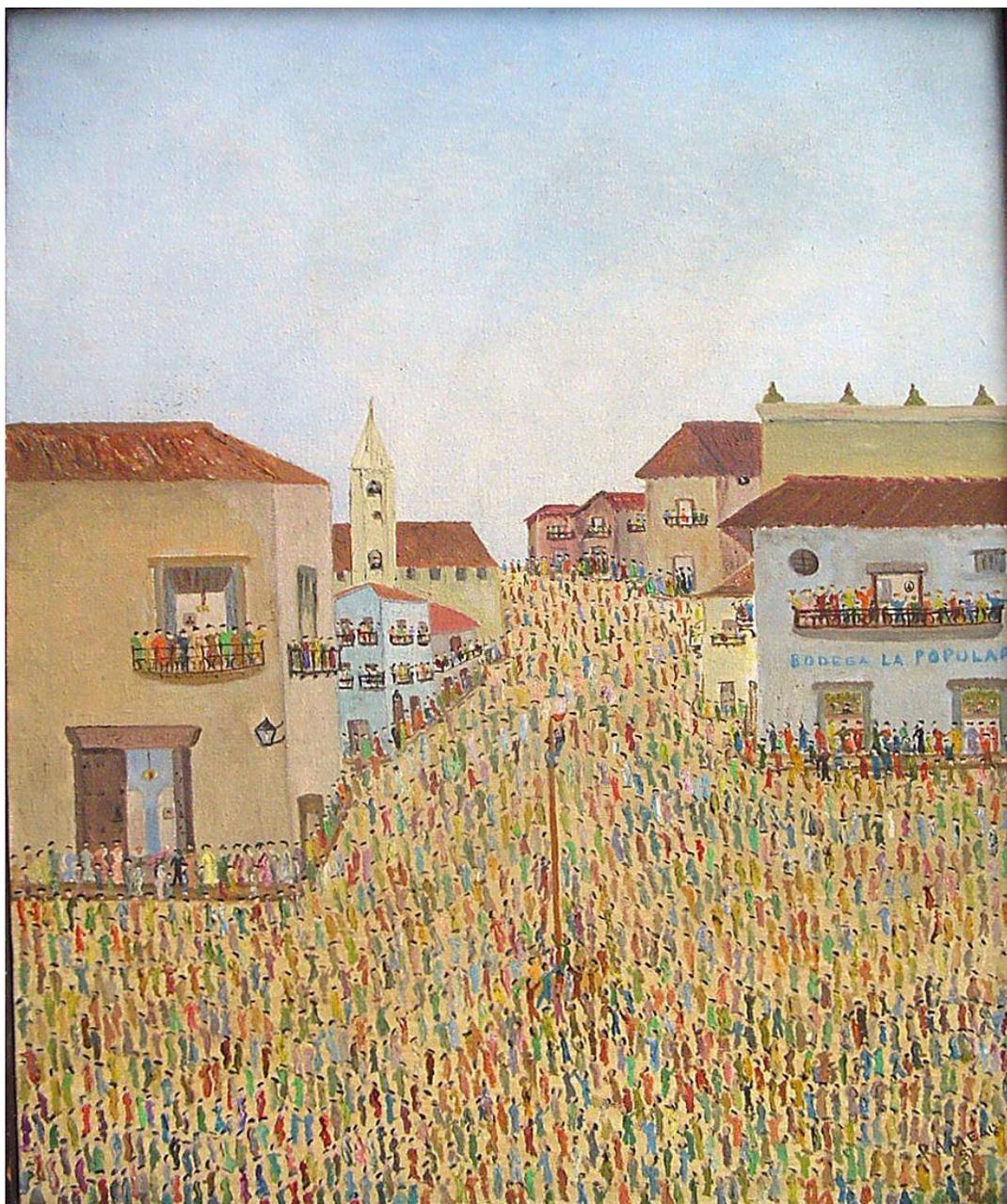


Foto 9. Erasmo Rameau Díaz: *El palo encebado*, óleo/tela, 47 x 63.5 cm, 1987. Colección particular de José Luis Rameau (hijo).

Anexo 14



Foto 10. Margarita Porcegué Díaz, Tita: *Iglesia Mayor*. Colección particular de Zoila Margarita Valdivia Porcegué (hija).

Anexo 15



Foto 11. Margarita Porcegué Díaz, Tita: *Fiesta en el Cabildo*, óleo/lienzo, 1991. Colección particular de Zoila Margarita Valdivia Porcegué (hija).

Anexo 16



Foto 12. Aurelia Beltrán Díaz, Llella: *Santiago Espirituano*, acrílico/lienzo, 23 x 32 cm, 2006. Colección particular de la Artista.

Anexo 17



Foto 13. Aurelia Beltrán Díaz, Llella: *Fachada con merendero*, acrílico/lienzo, 53 x 43 cm, 2007. Colección particular de la Artista.

Anexo 18

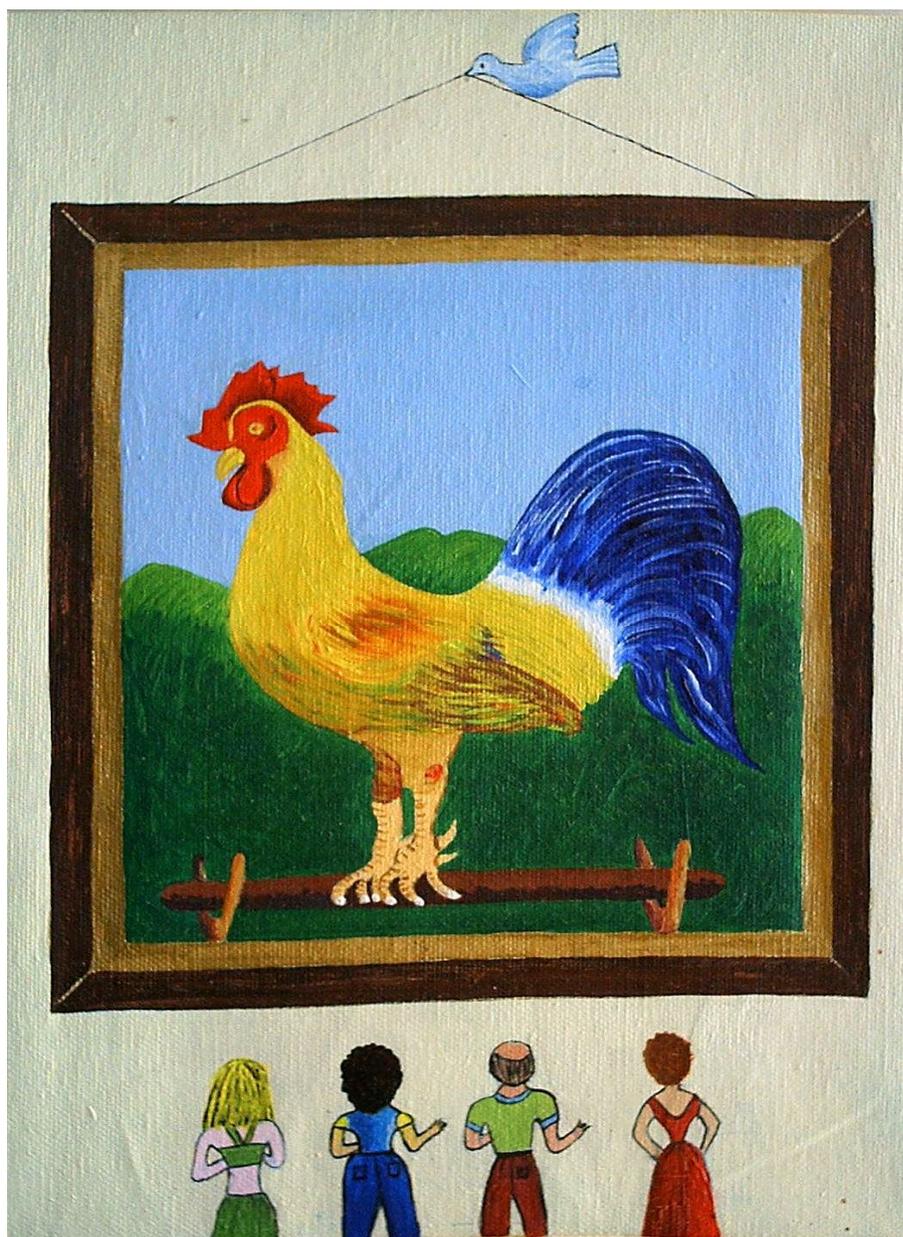


Foto 14. Aurelia Beltrán Díaz, Llella: *Gallo*, acrílico/lienzo, 22 x 33 cm, 2008. Colección particular de la Artista.

Anexo 19

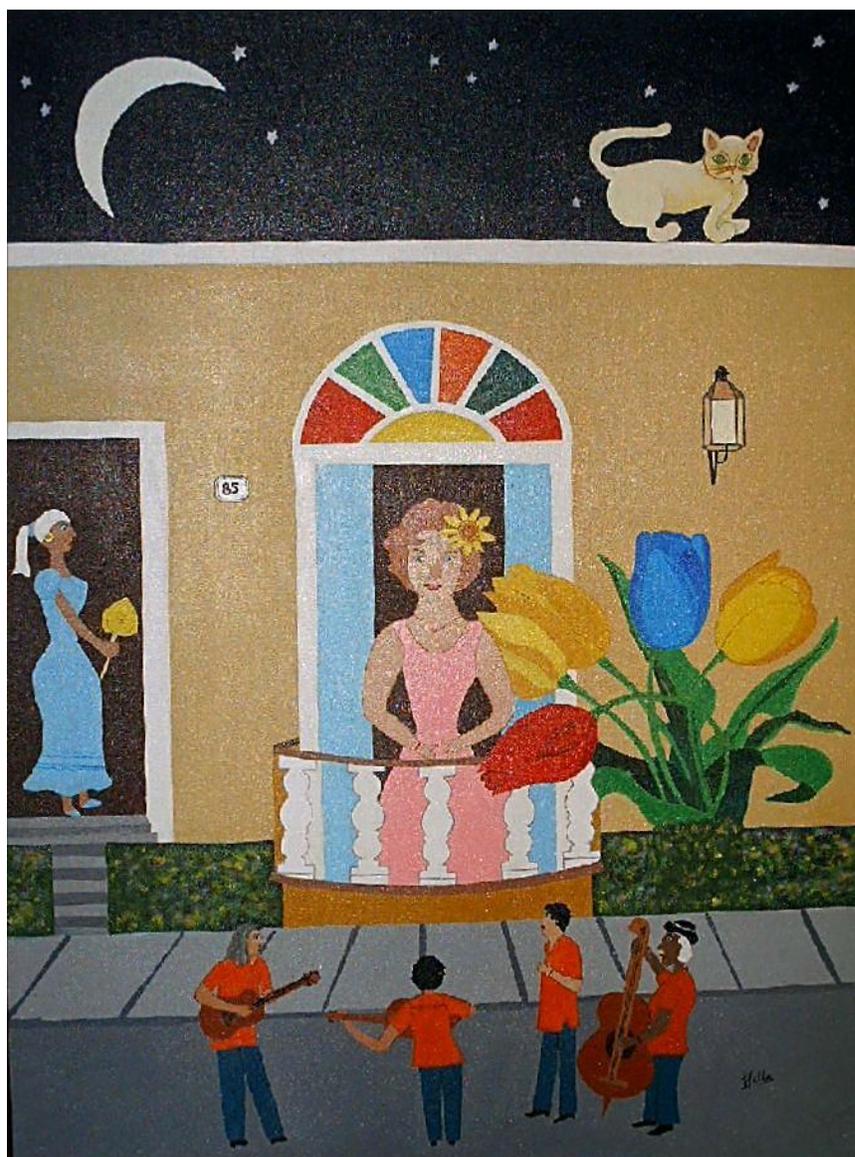


Foto 15. Aurelia Beltrán Díaz, Llella: *Herminia*, óleo/lienzo, 80 x 60 cm, 2008. Colección particular de la Artista.

## Anexo 20

Guía de la entrevista semi-estructurada realizada a los especialistas.

Fecha:

Hora:

Lugar:

1. Primeros pasos de la pintura ingenua en Sancti-Spíritus.
2. Respaldo institucional en la provincia para con esta creación artística.
3. A su consideración, qué características posee la pintura ingenua de Sancti-Spíritus que la hace totalmente diferente a las realizadas en otras provincias del país.
4. Cree Ud. que la pintura ingenua del municipio Sancti Spíritus refleje la identidad cultural del espirituano.
5. Recuerda el título de alguna obra donde la identidad cultural del espirituano está presente.
6. A su consideración, cree Ud. que la pintura ingenua del municipio refleje esa identidad cultural del espirituano mediante el imaginario social. ¿Por qué?
7. Por qué Ud. cree que exista en las obras de artistas ingenuos espirituanos una relación estrecha entre el título, el objetivo y el contenido manifiesto.
8. Qué puede comentarme sobre:  
Juan A. Rodríguez Paz *El Monje*  
Erasmus Rameau Díaz  
Margarita Porcegué Díaz *Tita*  
Aurelia Beltrán Díaz *Llella*.
9. Qué importancia le concede a un estudio sobre la pintura ingenua del municipio Sancti-Spíritus.
10. Para este estudio, cuál sería su opinión si se tiene en cuenta el período de 1960-2010.

## **Anexo 21**

Guía de la entrevista semi-estructurada realizada a Remberto Lamadrid sobre Juan A. Rodríguez Paz, El Monje.

Fecha:

Hora:

Lugar:

1. Relación con el artista.
2. Cómo conoció a Juan A. Rodríguez Paz.
3. Conoce su fecha y lugar de nacimiento.
4. Formación académica del artista.
5. Por qué el mote de El Monje.
6. Oficios desempeñados antes de dedicarse por entero a la pintura.
7. Relevancia artística de su obra [año en que estrenó públicamente su obra].
8. Miembro de alguna sociedad cultural.
9. Cómo era Juan A. Rodríguez Paz.
10. Qué significaban los güijes, duendes, siguapas etc. para El Monje.
11. Cree Ud. que su obra refleje la identidad cultural del espirituano.
12. Qué lo hace diferente.
13. Espacio para crear [taller]
14. Premios.
15. Anécdotas.

## Anexo 22

Guía de la entrevista semi-estructurada realizada a Remberto Lamadrid sobre Margarita Porcegué Díaz.

Fecha:

Hora:

Lugar:

### 1. Relación con la artista.

Margarita fue alumna mía, una buena amiga, siempre la aconsejaba, la guiaba, pero nunca la forcé a que hiciera nada.

### 2. Cómo conoció a Margarita Porcegué.

No recuerdo cuando fue que me involucré con ella, pero era un ser sumamente humilde, sencilla, y un poco como que se opacaba ella misma. Yo le decía: -pero Tita si tu eres una artista-, y ella decía: - ¿artista yo?

### 3. Formación académica de Margarita.

Creo que llegó hasta el sexto grado.

### 4. Por qué Tita.

Bueno, así es como se les conoce a las Margaritas.

### 5. Oficios desempeñados antes de dedicarse por entero a la pintura.

Trabajó como doméstica de algunas familias de aquí de Sancti – Spíritus, una de ellas fue la de los Echemendía; una familia portentosa, de intelectuales. Allí trabajó en compañía de otra sirvienta pero no recuerdo cómo se llamaba. Fue fundadora del Hospital Provincial.

### 6. Relevancia artística de su obra [año en que estrenó públicamente su obra].

No recuerdo específicamente cuando fue, pero es por los años ochenta.

7. Miembro de alguna sociedad cultural.

No, que yo recuerde.

8. Cómo era Margarita.

Muy hacendosa, era una persona acogedora, llana, sencilla, su humildad estaba en el sentido de que ella no se valoraba como lo que era, y otros cuando lo hacían, ella se asombraba. Ella lo tomaba no a la ligera, sino con cierta..., no le daba importancia nunca a su trabajo, pero como te dije era muy hacendosa. Como toda pintora naïf careció totalmente de conocimientos. Margarita era una gran fabuladora. Su producción se vio afectada enormemente.

9. Qué significaban para ella los rincones espirituanos.

Tita se refería mucho a lo que había conocido, de una forma muy jocosa, no de burla, pero sí se reiteraba en ese Sancti Spíritus. Sus obras eran un poco de críticas y un poco de humorismo. Yo la catalogué como la crítica de esa sociedad.

Como toda pintora naïf, sus temas eran populares. Pintó la Iglesia de la Caridad, puente Yayabo, no se refirió tanto a los personajes populares, se refería mucho a lo que había conocido de manera jocosa, no de burla; conoció las calles empedradas y las recreaba. También pintó El Progreso. Tuvo una etapa en que recreaba a los orichas, pero no tenía muchos conocimientos sobre este tipo de religión y divagaba mucho. Utilizaba grandes formatos.

10. Hay una obra de Margarita que se llama *Fiesta en el Cabildo*, cree Ud. que sea una representación del Cabildo de Santa Bárbara.

Sin temor alguno puede decirse que es una representación del cabildo. Ese es el único que hay aquí en Sancti – Spíritus.

11. Sabe Ud. Si ella visitaba esas fiestas.

No creo que lo haya hecho, habrá una que otra vez, pero su asistencia no era metódica.

12. Cree Ud. que su obra refleje la identidad cultural del espirituano.

Sí, como ya te dije, ella se reiteraba en ese Sancti – Spíritus que conoció.

13. Qué la hace diferente.

Tenía una imaginación envidiable, un poder de abstracción que podía hacer...

14. Espacio para crear [taller]

En su casa tenía un lugarcito donde pintaba.

15. Premios.

Era buena, y ganó muy buenos premios.

16. Anécdotas.

## **Anexo 23**

Guía de la entrevista semi-estructurada realizada a familiares de Erasmo Rameau Díaz y Margarita Porcegué Díaz.

Fecha:

Hora:

Lugar:

1. Qué relación familiar tiene con el pintor(a)
2. Fecha y lugar de nacimiento
3. Formación académica.
4. Relevancia artística.
5. Qué oficio desempeñó antes de dedicarse por entero a la pintura.
6. Perteneció a alguna sociedad cultural.
7. Cómo era Erasmo Rameau Díaz/Margarita Porcegué Díaz.
8. Cree Ud. que su obra refleje la identidad cultural del espirituano.
9. Exposiciones.
10. Premios
11. Espacio para crear.
12. Anécdotas.

## Anexo 24

Guía de la entrevista semi-estructurada realizada a Aurelia Beltrán Díaz, Llella.

Fecha:

Hora:

Lugar:

1. Fecha y lugar de nacimiento.

Nací aquí en Sancti – Spíritus, el 13 de octubre de 1941.

2. Infancia.

Me gustaba mucho leer. Mi infancia fue muy bonita.

3. Formación académica.

Estudí hasta el sexto grado en la antigua Academia Remington (colegio dirigido por españoles donde se practicaba la enseñanza junto al catecismo), luego, estudié en la Primaria Superior que estaba en Agramonte hasta el octavo grado. Después, ingresé por solo un año, en la Escuela de Comercio. Con el triunfo de la Revolución ingresé a un pedagógico en la provincia de Cienfuegos.

4. Oficios.

Fui maestra en El Maisal, directora y maestra en El Médano; trabajé también en Yagüajay, Sigüaney hasta 1967. En 1968 comencé a trabajar en el Partido en Sancti – Spíritus, por aquel entonces, de carácter municipal y regional; hasta que en 1974 en la Sala de Arte de la Biblioteca Provincial.

5. Cuándo se interesó por el arte.

Para ser sincera, siempre me mostré interesada por el arte, pero ese bichito se despertó aún más cuando conocí a Luisito. Él iba a la Sala de Arte y me decía -Llella arrégname este color. Así fui pintando cosas del campo, muños raros, y los botaba, pero un día él vio que estaba botando algo y quiso verlo. Enseguida me dijo hay que ver a Lamadrid, y esto me sirvió para llevar obras a Santa Clara, que solo me faltó ir un año. Mario Félix también me ha ayudado mucho.

6. Ha recibido algún tipo de superación artística.

No, ellos me aconsejan. Lamadrid le dice a Luis – no puedes tocar nada de eso.

Y Luis siempre está arriba de mí porque yo utilizar la regla.

7. Fuentes de inspiración.

Lo que me rodea, la ciudad, los músicos, el amor.

8. Por qué Llella.

Desde que nací me dicen así, a las Aurelias le dicen Llella.

9. Cree que sus obras reflejan la identidad cultural del espirituano. ¿Por qué?

Sí, cómo no, yo baso en lo cotidiano, me gusta mucho las cosas tomarlas de lo cotidiano.

10. ¿Qué significan para Ud. el gallo, el Santiago Espirituano y la trova?

Me gustan los animales, pero el gallo espirituano me despierta todas las mañanas, además en la obra del gallito me refiero también a los gallos de Blandino.

En cuanto a la trova, me gusta mucho, como toda espirituana, aunque no voy mucho a la Casa de la Trova.

Con respecto al Santiago, fui jurado de las calles por 25 años, así que imagínate.

11. Cómo transcurre un día de Aurelia Beltrán Díaz.

Me levanto, hago los quehaceres de la casa, voy a casa de mi sobrina y por la tarde pinto algo hasta las 6.00 o 7.00pm. El domingo visito las galerías, la Casa de Cultura. Me gusta mucho conversar, atender a mi familia.

12. Espacio.

Aquí en mi casa.

13. Colores.

Me gustan mucho los colores vivos, directos, el color natural.

14. Qué significa Sancti-Spíritus para Llella.

Mucho, es muchas cosas. A mí lo que gusta es siempre ese sabor a espirituano, por eso está en mis obras lo espirituano.

## **Anexo 25**

Guía de la entrevista semi-estructurada realizada a Elena Farfán.

Fecha:

Hora:

Lugar:

1. Fundación del Cabildo de Santa Bárbara.
2. Primeros dueños.
3. Por qué su nombre se relaciona con esta deidad.
4. Grupo étnico al que pertenece.
5. Celebraciones.
6. Es considerado como institución sociocultural.
7. Refleja la identidad cultural del espirituano.

## **Anexo 26**

Guía del grupo focal realizado.

Fecha: 21 de abril del 2011/24 de abril del 2011

Hora: 2.00pm/5.00pm

Lugar: Casa de la investigadora

Actividad: Grupo Focal

Objetivo: Identificar en las obras seleccionadas las imágenes que constituyen íconos de la identidad cultural en el municipio Sancti – Spíritus según sus pobladores.

Nombre de la moderadora: Ania Linares.

Participantes: 8 mujeres/6 hombres

Preguntas:

- 1 Elementos que reconocen en el cuadro.
- 2 Conocimientos sobre la imagen.
- 3 Interpretación sobre la imagen observada.
- 4 Elementos que tiene relación con lo espirituario.
- 5 Reflejo en la obra de la identidad cultural del espirituario.