



Julio 2017 - ISSN: 1988-7833

LOS SÍMBOLOS EN LA OBRA DE ARTE NAIF DE CENIA GUTIÉRREZ DESDE LA PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL

Lic. Lázaro Iván Fuentes Hiraola.

MSc. Lisbet López Saavedra.

MSc. Yoana Lázara Piedra Sarria.

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Lázaro Iván Fuentes Hiraola, Lisbet López Saavedra y Yoana Lázara Piedra Sarria (2017): "Los símbolos en la obra de Arte Naif de Cenia Gutiérrez desde la perspectiva sociocultural", Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales, (julio-septiembre 2017). En línea: <http://www.eumed.net/rev/cccss/2017/03/naif-cenia-gutierrez.html>

Resumen

El presente trabajo analiza los símbolos en la obra de Cenia Gutiérrez como una de las ejemplares del Arte Naif en la ciudad de Cienfuegos. En este se abordan los aspectos teóricos y metodológicos que fundamentan la misma y se representa en los códigos y símbolos dentro de su obra expresión de la identidad cubana y regional teniendo en cuenta disímiles contextos, los entornos y los sujetos que construyen la sociedad cienfueguera a partir de la práctica sociocultural que en el Arte Naif, se sustenta por el discurso sociocultural y con un profundo análisis semiótico. Se refiere al origen y significado de los símbolos, su lugar en la vida individual y social de Cenia Gutiérrez desde la perspectiva sociocultural. Diferentes variantes y caracterizaciones, se realizan sobre el empleo de los símbolos en todo el Arte Naif de Cenia Gutiérrez, que son en esencia, las formas fundamentales de visualizar, socializar y sensibilizar su obra, incluyendo las principales variantes del arte y los discursos artísticos, de ahí su valor para trazar estrategias de investigación y percepción del arte en especial de las Artes Plásticas.

Abstract

This article analyzes the symbols in the work of Celia Gutierrez as one of the copies of Naive Art in the city of Cienfuegos. It discusses the theoretical and methodological aspects underlying the same and is represented in the codes and symbols in his work expression of regional identity and Cuban from the varied contexts, environments and society subjects constructed from Cienfuegos sociocultural practice in Art Naïf discourse underpinned by a profound sociocultural and semiotic analysis. It refers to the origin and meaning of the symbols, their place in individual and social life of Celia Gutierrez sociocultural perspective. The above considerations, critical analysis, interpretations of the topic investigated. Is achieved and determining their approach to the different variants and characterization of the use of symbols throughout the Cenia Gutiérrez Naïf Art as cultural expression.

Introducción

La pintura como expresión de las artes plásticas es una manifestación polisémica, que implica en sus discursos y creaciones una fuerte carga simbólica la cual es contextual y depende de los fenómenos e interacciones socioculturales que se desarrollan en la sociedad donde ella se produce y está condicionada histórica y culturalmente de acuerdo con las funciones ideológicas, sociales, económicas y políticas, de ahí la necesidad de insistir sobre el símbolo como forma de visualizar, representar y reproducir desde la resemantización esas construcciones sociales tanto a nivel del sujeto como de la colectividad y la importancia de la perspectiva sociocultural para comprender este aspecto tan importante de las Artes Plásticas y en especial de la pintura Naif de Cenia Gutiérrez.

Cenia Gutiérrez, autora de tantas obras enigmáticas, profesora de Historia y Ciencias Sociales en la Habana y en Villa Clara destacada artista de tantos salones siempre deja al descubierto una sucursal de símbolos que a su entender describen cuanta idea pasa por sus fantasías, cuantas vivencias le brinda la vida. Para Cenia; describe Sila Quintana: “Crear, es narrar y narrar es vivir” (...)

Atendiendo a esta perspectiva, se asume en su investigación los símbolos dentro de la amplia cosmogonía existente en toda su mirada artística. Los símbolos en su arte son: las imágenes que emergen del interior de las sensaciones, emociones, motivaciones y concepciones que transitan desde los más disímiles códigos hasta las categorías artísticas en su amplio quehacer creativo, a través de la semántica y semiótica, que recrea todas las individualidades o el resultado, de la memoria colectiva heredada por las interacciones y prácticas socioculturales, socializándolas al espectador receptor, como identidad de una comunidad determinada.

El período escogido para la indagación es el de 1998-2012, se caracteriza por profundas transformaciones en el programa de desarrollo cultural, un intenso movimiento alrededor de los artistas naif que se sustentan en el perfeccionamiento, visualización y socialización de sus símbolos. Nuevas formas de expresión y un crecimiento de un sistema de relaciones y dialogo arte/público que tiene en el Arte Naif un mejor desenvolvimiento dado la accesibilidad a la interpretación de sus códigos, y su poética, que junto a un incremento de la comercialización facilitan la sostenibilidad del tipo de arte. Además, el crecimiento de eventos, de políticas exposicionales, publicaciones de autores y obras.

Desarrollo

El estudio de los símbolos y significados constituye sin duda alguna uno de los elementos principales del estudio en la perspectiva sociocultural, de hecho constituye uno de sus campos de estudio, si se tiene en cuenta que los símbolos, significantes y significados son las expresiones por la que se expresa gran parte de las prácticas socioculturales y donde se produce la interacción

sociocultural. Muchos han sido los resultados sobre simbolismo social y cultural los cuales están ampliamente relacionados con tres procesos fundamentales: etnografía, la etnometodología y la fenomenología, lógica en los estudios del paradigma cualitativo, pero además en los estudios antropológicos juegan un especial papel en sus diferentes corrientes pero en especial en el estructuralismo de Lévi Strauss, y la teoría de la densidad cultural de Clifford Geertz, los cuales se han ahondado con la teoría de Pierre Bourdieu sobre el simbolismo histórico, social, cultural y del arte en el siglo XX.

No obstante los primeros estudios del simbolismo aparecen junto al movimiento romántico el siglo XIX, dado el valor del código y el símbolo para expresar sentimientos y emociones de difícil expresión, estos estudios alcanzan su mayor apogeo dentro de la antropología y alcanza su máxima expresión con los estudios y las descripciones etnográficas relacionadas alrededor de los procesos religiosos que tiene un texto representativo. La rama dorada donde al estudiar el totemismo alcanza una evidencia esencial en las explicaciones de las construcciones simbólicas.

En la teoría de estos autores se coloca una idea rectora, al reconocer al símbolo y sus construcciones como una forma de evolución del pensamiento humano, desde la primitiva magia a un nivel de mayor racionalidad, religioso, para desembocar en la ciencia (Amador, 2011, pág. 9), y con ello se abre desde la comparación como método un sinnúmero de conceptualizaciones acerca del símbolo y el simbolismo que se extiende hasta la década del 40 del siglo XX.

Los estudios iniciales conciben al símbolo en diversas esferas de la actividad humana y se centran en las siguientes cuestiones: religión, el lenguaje y el arte, era considerado como una marca, signo, cédula, insignia, atributos o firmas, que evidenciaban una esfera del desarrollo del pensamiento y servían para identificar y comunicar, también era concebido como una partición en un objeto que permitía el posterior ensamblaje de sus partes.

Las concepciones de los símbolos por tanto son diversas, cargadas de contenidos los cuales están resemantizados y significados, y permite una forma de participación y el ser humano puede percibir la presencia de lo objetivo y lo subjetivo y por eso, ocupa un lugar central en cualquiera de la actividad humana desde los estudios etnográficos, pues para los antropólogos el hombre es ante todo un ser simbólico y que construye en su actividad social y cultural tanto símbolos como le son necesarios en sus interpretaciones y reinterpretaciones, por eso el símbolo es lenguaje, código, espacios socioculturales, instrumento de conocimiento y del disfrute, y de los discursos contruidos por los diversos grupos humanos. El psicoanálisis dio también especial importancia a los símbolos pero, en lugar de considerarlos una manifestación de lo sagrado, los consideró como modos de representación indirectos y figurados de los conflictos y deseos

inconscientes. Para los psicoanalistas la simbolización es la actividad de representación psíquica de los instintos de los seres humanos (Amador, 2011, pág. 52).

Como se puede apreciar los símbolos son una representación visible de una realidad concreta, se hallan constituidos, de tal manera, que sus rasgos esenciales han sido usualmente aceptados por la sociedad. Son signos únicos, sin semejanza con otros, que poseen un vínculo convencional reconocido explícitamente por la sociedad entre su significante y su denotado. Los símbolos son pictografías con significado propio, abundan los grupos y las asociaciones con símbolos únicos que los representan, entre ellas es posible identificar las de carácter cultural, artístico, religioso, político, económico, comercial, deportivo.

El Arte Naif, una mirada actual desde la teoría

“Sería ingenuo creer esta pintura ingenua”. Fue en estos términos que Louis Aragon reveló el equívoco del término (INGENUO) al calificar la obra del Aduanero Rousseau. Autor desde 1886 de una pintura en la que se mezclan el exotismo y la espontaneidad, este artista apareció ante sus contemporáneos como el representante de aquellos que más allá de todo academicismo y profesionalismo, se entregaban al manejo del pincel utilizando solamente la paleta para satisfacer sus impulsos.

Camille Pissarro uno de los impresionistas y Paul Signac, el puntillista fueron los primeros en percibir en las pinturas autodidactas de Rousseau, la originalidad de aquel que se mantenía al margen de las sacrosantas reglas del “cinquecento” de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael (Mouial, 2004, pág. 76).

No es sino 200 años más tarde en 1760 que los pioneros de los grandes cambios de finales del siglo, osaron pretender que en materia de enseñanza los sentimientos tenían que primar sobre el conocimiento. Este concepto altamente revolucionario para la época forzada por primera vez las puertas de los círculos artísticos hasta el momento celosamente cerrados.

El arte moderno reconocido a partir de la segunda mitad del siglo XIX, salió victorioso de la lucha entre clásicos y vanguardistas, a pesar de los escándalos provocados por estos últimos. En el mismo momento en que se pierden las tradiciones, también se buscan en vano otras, aparecen numerosos pintores denominados naif, ferozmente hostiles a las brutales mutaciones provocadas por la industrialización. Es Henri Rousseau, empleado de la Administración de las Aduanas de París a quien se le debe la consagración del movimiento.

De este modo, contribuyeron a partir del inicio del siglo XX, a imponer al público el renombre de aquel, para quien la palabra naif estuvo ligada a la palabra arte. Para formar en vocablo arte naif (arte ingenuo).

Esta terminología favorece que se mantenga una cierta confusión entre arte primitivo, arte popular y arte espontáneo, que son y serán en la historia del arte formas de expresión que nunca se han visto lastradas por el famoso “saber” y que no responden a ninguna de las reglas características de las diferentes corrientes del arte hasta entonces cuidadosamente inventariadas y etiquetadas. Aunque rechazados con frecuencia, los naif nunca han renunciado a su modo de expresión si la sociedad no les permite vivir de la venta de sus obras, ellos han quedado como aficionados permanentes, sin conceder nada de su frescura, ni a la moda, ni a las mundanidades, de las cuales en todo caso han sido excluidas. El concepto de arte naif es tan amplio que la historiadora del arte Luisa Ramírez Moreira, en un excelente trabajo de investigación recopila disímiles formas de referirse a los mismo.

Arte naif en Cienfuegos. Sus características

“El arte naif, traduce sobre todo el recurso a un medio mágico de comunicación, en el cual lo bello no es opacado por la ausencia del manejo de la perspectiva, sino todo lo contrario, se resalta más”.

El arte practicado por estas personas, con toda espontaneidad, donde el dominio de las técnicas no es lo más importante, demuestra que lo que ellos representan inconscientes e ininterrumpidamente desde que el hombre es hombre, su visión de la naturaleza de las fuerzas que la animan y de los medios para dominarla ,esta comunión que los estrecha a través de lo bello, constituye la revelación absoluta de la existencia de esa magia, haciendo de lo cotidiano lo extraordinario, plasmándolo de manera automática como otra característica importante en esta tendencia.

Como antecedentes de la misma habría que tener en cuenta que aunque esta forma de concebir y hacer arte ha existido desde los tiempos más remotos, su institucionalización y reconocimiento empieza a ser tomada en cuenta en nuestro territorio a partir de los años 50, que quizás resultan menos privilegiados, por haberse instaurado en el medio artístico el gusto por la pintura abstracta ,además de que por ese entonces el turismo norteamericano comenzó a generar una demanda de obras de corte pintoresco, folclórico, que afectó gran parte de la producción popular .No obstante artistas de la talla de Gilberto de la Nuez y Benjamín Duarte realizarán en estos años obras de mucha importancia, el primero de ellos con una pintura con un fuerte contenido político, revolucionario, antirracista y el segundo vinculado a la mitología personal enraizada en cuentos y leyendas campesinas e indígenas.

A partir de los años 60, como consecuencia del carácter democrático y popular de la Revolución y del interés del estado por fomentar las actividades educacionales, culturales y artísticas, comienzan a ser conocidos y promocionados un número mucho mayor de pintores autodidactas, conocidos también como “ingenuos” o “espontáneos”. Algunos de los nuevos artistas que

vendrían a sumarse al reducido número de los ya existentes serán Benito Ortiz, Silvio Iñiguez, José Antonio Cedeño, José Andrés Rodríguez Paz, Mario Bermúdez, Elpidio Guerra Arroyo y Armando de Armas. En estos años se destaca la labor pionera de Samuel Feijoo al frente de importantes proyectos pedagógicos y editoriales relacionados con la creación plástica popular, como son la Fundación de la Escuela –Taller “Tarea del Sur”, en el Palacio de Valle de Cienfuegos en 1962, es la creación de este el catalizador que genera una estrategia exposicional, promocional y de reconocimiento a nivel local, nacional e internacional de gran valor. Además de la publicación de sus libros “Fantasía del Dibujo Popular” y “Pintores y dibujantes populares de las Villas “.Este amplio impulso, tanto de tipo personal como institucional, dado a la creación popular cubana durante esta época, se mantendrá con altas y bajas durante algunos años de la década siguiente e irá languideciendo. También surgieron proyectos que identificaron y cualificaron y hasta consagraron a los artistas naif en Cienfuegos que proviene de la excepcional idea que tuviese Samuel Feijoo al reunir a un grupo de artistas con características poco “convencionales” en especial el caso de Cenía Gutiérrez, que a decir de la misma desde muy pequeña fue a vivir a la Habana, estudió, trabajó un tiempo en la misma y después vivió en Villa Clara, en Remedios. Fue profesora de historia y ciencias sociales ,directora del centro de arte de la Ciudad de Cienfuegos, según la artista “trabajar en el arte no fue casualidad” lo hacía desde pequeña, pero empieza a pintar como profesión en Cienfuegos, donde es descubierta por Monte Bravo el cual la lanza dentro del mundo del arte.

A partir de este momento a estos artistas pertenecientes al grupo se les ofrecen diversos espacios promocionales y de conocimiento artístico.

- Se incrementa la actividad comercial de las artes plásticas con proyectos de gran valor para los artistas naif, como el Artista en vivo que promueve el empleo de patrones y códigos de interés para los visitantes y compradores.
- Se incrementa el interés de críticos internacionales por este tipo de obra y la compra para exponer en galerías norteamericanas, francesas y alemanas donde empiezan a tener un reconocimiento por su calidad estética y se convierten en una demanda de curadores y galeristas.

Todas estas generaciones que antecedieron al proyecto Tarea del Sur y las contemporáneas en la ciudad de Cienfuegos coinciden y se encuentran acorde con las exigencias y las normas de esta tendencia que es universal, pero los artistas del territorio se distinguen del resto porque en la generalidad de sus obras están influenciadas por símbolos y códigos específicos de la ciudad, tal es el caso de la cultura marinera entre muchos otros que la diferencian.

Consideran que es uno de los códigos más empleados como motivo en el arte popular en Cienfuegos es el mar, la luna, los peces, los barcos y la infinidad de leyendas sobre las mismas

temáticas que se entretajan en toda la producción artística y específicamente en su expresión naïf; y la obra de Cenia no está exenta de ello.

También ha tenido de una forma u otra una gran influencia de lo rural, del pequeño patio urbano, de la familia cubana en sentido general y se ha sentido impresionada por la belleza de los paisajes.

Resulta significativo destacar la presencia de otros artistas consagrados en el género, testigos de su época y comprometidos con su arte que por el origen popular del mismo y la relación estrecha que existe entre los hábitos, costumbres, tradiciones y preferencias estéticas; y el condicionamiento popular del público no especializado que disfruta este segmento de la creación artística ha sobresalido a pesar de que esta interacción sociocultural, y relación, no puede verse como una norma rígida o inflexible dado que en él, la formación del gusto y establecimiento del público que realmente consume como producto artístico, intervienen otros factores que lo modelan en un proceso de interacción profundo y complejo. Ellos son: José de Jesús García Montebravo, Julián Espinosa Rebolledo (Wayacán), Tania Madruga Pichs y Arnaldo García Rodríguez.

Los símbolos en la obra de Cenia Gutiérrez. Un mundo complejo de significantes socioculturales.

Los símbolos en el arte: son las imágenes que emergen del interior de las sensaciones, emociones, motivaciones y concepciones, elevándolas a la categoría artística en las obras que se producen, a través de códigos, los cuales pueden ser portadores de una individualidad o el resultado, de la memoria colectiva, heredada por las interacciones y prácticas socioculturales, socializándolas al espectador receptor, como identidad de una comunidad determinada esos son aquellos artistas que como línea de trabajo desarrollan la pintura en sus más diversas tendencias, manifestaciones, en su obra emplean símbolos y son recurrentes para explicar, democratizar, idealizar, reproducir y crear lenguajes artísticos desde el significado y el significante y desde ellos como recurso crear una estética identificadora de la sociedad en la ciudad de Cienfuegos en un fuerte proceso de indexicalidad sociocultural (Richard, 2010).

La obra de Cenia Gutiérrez constituye una piedra angular en la alta montaña que conforman todos aquellos artistas que de una forma u otra han dejado saber lo mejor de sí de una forma mágica, enigmática, fantástica e incomparable. Su amplia trayectoria artística constituye un conjunto de expresión de riquezas de todo el arte popular, pues en ellas existen apropiaciones, experimentación constante, repeticiones de símbolos y códigos zoomorfos, antropomorfos y estructurales definidos como elementos de identidad, permitiéndole una unicidad y coherencia, ratificándola dentro del arte popular actual.

Su fuente de inspiración está en las leyendas, en lo cotidiano, pero más que meras representaciones de güijes, jicoteas voladoras, serpientes, temáticas reflejadas en un ambiente nocturno que simula todo lo oculto, una de sus fuentes más inspiradoras lo constituye el tema de los niños, de lo ingenuo lo infantil. Sus óleos constituyen un conjunto donde el color es casi siempre plano, encontrándose aprisionado por las líneas vibrantes del dibujo que lo limitan. Impera una gama de colores como el amarillo, verde, rojo luminoso y los tonos en ocasiones sepías, profundos y llenos de misterios, utiliza contrastes fuertes. El dibujo en su obra es un elemento a destacar ya que sustenta la estructura de sus cuadros.

La maestría con que la autora maneja el colorido evidencia que para ella lo primordial es reflejar todo aquello que le toca el alma, el cúmulo de detalles que refleja en sus composiciones las dotan de movimientos bien logrados que nos conducen de un punto a otro, alrededor y hacia dentro de las imágenes, en un recorrido lleno de sorpresas a través de sus paisajes, imágenes imaginativas de la artista y ya situados en ella nos tropezamos con otra dimensión de lo extraordinario.

Dentro de sus obras más destacadas que ejemplifican el poder infinito de navegar por el mundo de lo imaginario se encuentran las que forman la serie dedicadas a las “fantasías” ya que representan en sí la más alta expresión de un estudio minucioso de los mitos y los significados que la oralidad es capaz de construir para la comprensión colectiva, un mundo complejo cargado de significantes socioculturales, ofreciéndole a sus trabajos singularidad y riquezas conceptuales, evidenciada en la diversidad de objetos y elementos simbólicos, la manera de sus representaciones, adecuadas y eficaces que se complementan con la limpieza de los trazos y la libertad creativa. Otro espacio significativo lo representa en su discurso pictórico las escenas de los patakies de los orishas procedentes de la Santería que trabaja con especial cuidado y esmero sobre todo lo relacionado con Yemayá, Changó, Ovátala, y Ochún, donde se emplea eficazmente el tratamiento de los símbolos, colores, trajes, atributos para expresar una narración también construida desde la oralidad, pero desde una percepción representada en varios títulos. El empleo de construcciones domésticas y eclesiásticas, agrupadas hacia la parte inferior de los dibujos evidencia la totalidad, donde se imbrica y erige las imágenes y perfiles que pretende resaltar como expresión de su simbolismo, con un tratamiento particular de los techos, puertas y ventanas apropiadas por la autora desde una reproducción contextualizada de acuerdo con los espacios y discursos seleccionados, para conseguir un efecto original, pintoresco y característico de sus creencias. Sus obras representan con gran fuerza el poder patriarcal con una fuerte carga antropológica donde lo “macho” para expresar lo vigoroso, enérgico y resistente puede apreciarse en las figuras de Changó y de los güijes.

Las figuras zoomorfas son el vehículo para transmitir temáticas de sexualidad, del órgano sexual según el argot popular, ejemplo de ello las lagartijas, las arañas, otro elemento identitario lo constituye el uso del puntillismo y rasgos de diferentes formas y tamaños, del desnudo, sobre

todo en el rellenado de las entidades masculinas y femeninas que escoge, utilizando colores como el blanco y negro, alcanzando un intenso quehacer técnico y una propuesta ideológica que legitima su quehacer artístico cultural. Peculiar es el tratamiento del dibujo que imbrican los contextos urbanos y rurales y los resuelve a partir de los códigos recurrentes en su obra, así como su visión del entorno cienfueguero incorporándose textos denominativos los cuales evidencian el mensaje que pretende transmitir.

El tratamiento de las fiestas populares, remedios y las controversias barriales que demuestran sus propias identidades personales, enuncia la recurrencia a su experiencia individual, sus asimilaciones y atribuciones intrínsecas llevadas a su propia manera de crear lo cual ayuda dentro del contexto expositivo a caracterizar e identificar su quehacer artístico dentro de un universo de creaciones, por todo su simbolismo muy particular y propio que hace que no dejen de ser: sus güijes, símbolos imperecederos y trascendentales de la cultura rural cubana.

Es significativo que toda la simbología empleada predomine como expresión y espíritu de una mujer que se muestra transparentemente tanto en su vida como en su obra.

También en las obras observadas se evidencia los símbolos como parte de la familia y en su más intrínseca relación familiar. Las escenas son diversas de ahí la pluralidad de sus contenidos, se destacan las parrandas campesinas con criollas guitarras, niños y otros elementos de la campiña y la naturaleza, son de una gran fantasía e imaginación, llenos de creatividad y de mucho colorido, es un exponente de nuestras tradiciones campesinas y criollas; escenas de carácter social con una diferencia marcada para los escenarios urbanos.

Conclusiones

1. Se hizo esta investigación coherente atendiendo a los símbolos y códigos artísticos que debido a las insuficiencias de una crítica sistemática, y un diálogo artístico cultural en estos órdenes.
2. Teniendo en cuenta que su riqueza radica en ser reproducida por hacedores, que por instinto son portadores de historias de vidas, leyendas, mitos, imaginarios populares, tradiciones, identidades, llenos de interpretaciones campesinas, sincréticas, plenos de gracia, colorido, amor, virilidad, identidad y cubanía.
3. El símbolo posee una comunidad de artistas naíf que trascienden por la eficacia de sus significados, características técnicas artísticas, su capacidad de interpretación, su permanencia en el espacio y el tiempo, así como su posición en la interacción sociocultural, artística coherente, sistemático evidenciado en la producción de sus obras,

la comercialización, la proyección y ejecución de exposiciones personales, colectivas, salones, desde estéticas particulares de impacto social, reflejo de la vida del hombre en su comunidad, desde el cual el sujeto se expresa a través de su figura, recrea desde una interpretación propia, tomada de sus vivencias, experiencias e influencias que lo inspiran, y sus temas de creación son: historias de vida, tradiciones, identidad, cubanía, elementos del folklor campesino o urbano y sincrético.

Podemos concluir entonces que los objetivos planteados fueron cumplidos, atendiendo a la importancia y repercusión del tema, y en especial: en aras de la buena salud del arte naif.'

Bibliografía:

- Ares, Gilda, Rumbao, María del Carmen, & Morriña, Oscar. (1989). *Educación Plástica 7mo grado*. Ciudad de la Habana: Pueblo y Educación.
- Bogdan, R. (2002). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Bohannan, Paul. (2005). *Antropología*. La Habana: Félix Varela.
- Cabrera, Ramón, & Beltrán, Félix. (1981). *Artes Plásticas*. Ciudad de la Habana: Libros para la Educación.
- CNAP. (2003). *Arte Cubano*. Ciencias Sociales.
- Creswell, T. (2010). *Metodología de la investigación y observación cualitativa, nuevas visiones metodológicas*. Barcelona: Paidós.
- Dragnic, Olga. (1994). Diccionario de comunicación social. Caracas. Entre lo naif y el humor negro. (2007, March 31). *Juventud Rebelde*, 6. Exponen aficionados universitarios. (2007, de enero de 18). *Granma*, 6.
- Francesca Vidal, Dr. Amadeu. (2006). *Edita arte avícola* (1º ed.). Publicaciones Terragona.
- Fernández Retamar, Roberto. (2004, Cienfuegos). Samuel Feijo o pintor a la intemperie. *Revista Ariel*, Año VII cuarta época (No. 1.), 27 – 34.
- Gombrich, E.H. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza. González Cejas, Balbina Esther. (2012, de enero de 15). Entrevista.
- Gordos, S.A. (n.d.). *Llamar las cosas por su nombre*. Ciudad de la Habana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas.
- Goya, Francisco de, Águeda, Mercedes, & Salas, Xavier de. (2003). *Cartas a Martín Zapater*. Madrid: Tres Cantos.
- Gutiérrez Pérez, José A. (2006). *Pintores*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Hernández Sampier, Roberto. (2008). *Metodología de la investigación* (4º ed.). México DF: MC. Graw Hill.
- Kohan, Néstor. (2003). *Marx en su tercer mundo: Hacia un socialismo no colonizado*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Koprinarov, Lazar. (1990). *Estética*. Pueblo y Educación.
- Martinell, Alonso. (1999). *Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural*. Brasil.
- Morriña, Oscar. (2005). *Fundamentos de la forma, "Las artes plásticas"*. La Habana: Félix Varela.

- Morriña, Oscar. (1985). *La aventura de las líneas...cómo ver un dibujo*. Ciudad de la Habana: Pueblo y Educación.
- Muriendo libre. (1998, October). *La Gaceta de Cuba*, 42 y 43.
- Navarro Yepis, Mónica. (2004, Cienfuegos). En Las Villas pintan maravillas. *Revista Ariel*, Año VII cuarta época (No. 1.), 49-51.
- Nazoa, Aquiles. (1972). *Los humoristas de Caracas t.II*. Caracas: Monte Ávila.
- Ochoa, Helen, Díaz, Esperanza, & Soler Marchán, Salvador David. (2003). *Introducción al proyecto Luna* (p. 15). Cienfuegos: Centro Provincial de Patrimonio.
- Padrón Jomet, Silvia. (2004, Cienfuegos). Samuel Feijoo: ¿Sueño del hombre mito, o mito del hombre sueño? *Revista Ariel*, Año VII cuarta época (No. 1.), 58-61.
- Pogolotti, G. (2001a). *Arte Cubano*. Cuba: Ediciones Pontón SA.
- Pogolotti, G. (2001b). *Arte Universal*. Cuba: Ediciones Pontón SA.
- Porcheron, Michel. (n.d.). Un dibujo dice más que mil palabras. Retrieved from <http://www.tlaxcala.es/pp.asp?reference=7782&lg=es>.
- Consejo Provincial de las Artes Plásticas. *Programa Nacional y provincial de las Artes Plásticas*. (2010). Cienfuegos: Centro Provincial de las Artes Plásticas.
- Pupo Pestana, Nerys. (2009). *Vamos a disfrutar el arte*. Ciudad Habana: Editorial de la mujer.
- Rey Yero, Luis, & Echeverría Gómez, Marcial. (1997). *Arte cubano del centro de isla*. Sancti Spíritus: Luminaria.
- Rodríguez Gómez, Gregorio. (2004). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. La Habana: Félix Varela.
- Soler Marchán, Salvador David. (2011a). *La indexicalidad en los estudios socioculturales*. Cienfuegos: UCF Carlos Rafael Rodríguez.
- Soler Marchán, Salvador David. (2010). *Proyecto performático Trazos Libres, Intervención pública*. Catálogo, Cienfuegos.
- Soler Marchán, Salvador David. (2011b). *Las prácticas socioculturales en acercamiento epistemológico Conferencias del Proyecto Luna*. Cienfuegos: Centro Provincial de Patrimonio.
- Urra Maqueira, Jorge Luis. (1988, de agosto de 21). Hoja del árbol caída. *Semanario 5 de septiembre*, 6.
- Villafaña, Claudia. (2011). *El humor gráfico en la política editorial en el periódico 5 de Septiembre entre 1990-2011*. Opción del título de Licenciada en Estudios Socioculturales, UCF Carlos Rafael Rodríguez.

