

# Los imaginarios sociales como expresión del patrimonio cultural. Aproximación desde las artes plásticas holguíneas.

## Social imaginaries as an expression of cultural heritage. Approach from plastic arts of Holguín.

Moreno Zaldívar, Yuricel



Yuricel Moreno Zaldívar  
yuricelm@gmail.com  
Centro Provincial de Artes Plásticas, Cuba

**Innovación tecnológica (Las Tunas)**  
Centro de Información y Gestión Tecnológica y Ambiental de Las Tunas, Cuba  
ISSN-e: 1025-6504  
Periodicidad: Trimestral  
vol. 26, núm. Esp.3, 2020  
[yanna@ciget.lastunas.cu](mailto:yanna@ciget.lastunas.cu)

Recepción: 28 Mayo 2020  
Aprobación: 10 Junio 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/442/4422355009/index.html>

**Resumen:** El presente trabajo se propuso demostrar porqué los imaginarios sociales son parte del patrimonio y de qué manera las artes plásticas constituyen una objetivación patrimonial de estos. Se tomó como objeto las artes plásticas holguíneas. Bajo el prisma rector de la Historia del Arte, se apoyó en saberes auxiliares para referir una conceptualización de los imaginarios sociales que permitió establecer sus vínculos con el patrimonio cultural. Expuso cómo la noción de patrimonio ha enriquecido sus alcances y se tomó partido por una concepción orgánica que apuesta por la indivisibilidad de los componentes materiales e inmateriales de la cultura. Se reflexionó sobre la cualidad de las artes plásticas como objetivación patrimonial de los imaginarios y se ejemplificó con el tratamiento de los imaginarios urbanos en las artes plásticas holguíneas de la última década del s. XX. El caso de estudio mostró un enriquecimiento del patrimonio local y contribuyó, a su vez, a la salvaguardia de este.

**Palabras clave:** imaginarios sociales, patrimonio cultural, artes plásticas holguíneas.

**Abstract:** This work set out to demonstrate why social imaginaries are part of heritage and how plastic arts constitute an objectification of these. Plastic arts in Holguín were taken as object of study. Under the guiding prism of Art History, auxiliary knowledge supported conceptualization of social imaginaries that allowed establishing its links with cultural heritage. It was explained how the notion of heritage has enriched its scope and taken advantage of an organic conception that bets on the indivisibility of the material and intangible components of culture. It was reflected on the quality of plastic arts as a patrimonial objectification of imaginaries and was exemplified by urban imaginaries treatment in plastic arts from Holguín in the last decade of the 20<sup>th</sup> century. The case study showed an enrichment of local heritage and, in turn, contributed to local heritage safeguarding.

**Keywords:** social imaginaries, cultural heritage, plastic arts from Holguín.

## INTRODUCCIÓN

Los imaginarios sociales proveen un amplio espectro de estudios al ser vistos como esquemas de interpretación de los fenómenos sociales y al mismo tiempo, fuente de la creación e institución de valores, imágenes, símbolos y sentidos que se renuevan de acuerdo al contexto en que son generados. Valida esa mirada una producción teórica vista en autores como Bachelard, (1966, 1997), Durand (2000, 2005), Castoriadis (1975) y Baczko (1999), por citar los de mayor referencia para este trabajo.

Disímiles indagaciones dan cuenta de la utilidad de los imaginarios como medio de reflexión cultural en la interpretación, valoración, conservación y gestión del patrimonio (Arévalo, 2010; Malavassi, 2017). De esta manera, los alcances del patrimonio cultural se expanden y conducen a una creciente consideración más orgánica, que no repara en una polarización de los bienes y respalda la complementariedad de las categorías que se han empleado para su definición; a la vez, gana terreno su comprensión como construcción social desde una perspectiva antropológica que pone de relieve la importancia de los procesos y sujetos, en detrimento de los objetos.

La imagen artística de pinturas, esculturas, grabados, dibujos, entre otras expresiones a lo largo de la humanidad ha brindado múltiples conocimientos, más allá del estético, sobre las comunidades o sociedades en las que se gestaron. Así lo revelan Pantlagean (2002) al recorrer lo imaginario en la Edad Media a través de la pintura y escultura, Bajtin (2003) cuando extiende a la plástica el análisis de la imagen grotesca o Velasco (2012) quien se detiene en representaciones visuales de costumbres y ritos producidos por occidente al examinar las imágenes del patrimonio inmaterial en España.

El presente trabajo pone en relación la tríada conceptual imaginarios- patrimonio- artes plásticas desde una experiencia local, bajo el prisma rector de la Historia del Arte. Se asienta en contribuciones que revelan el interés por asumir la obra como portadora de significados que expresan concepciones culturales<sup>1</sup> y como tal, parte de la herencia de generaciones precedentes. El patrimonio, entonces, enriquece su espectro al ponderar el valor histórico de las artes plásticas en tanto bienes culturales que objetivan, en la variedad de

---

<sup>1</sup> Diversas tendencias en la Historia del Arte se propusieron modelos de análisis que rozaban esta relación. De manera especial, deben mencionarse las tempranas contribuciones de Jacob Burckhardt y la Escuela de Viena al intentar la explicación de la obra de arte desde el interior de la cultura; la influencia de la teoría del símbolo en la iconología; la Historia Social de A. Hauser y F. Antal, entre otras vertientes.

sus modos de hacer, los imaginarios como conglomerados del pensamiento y la creación de una época.

El estudio de las artes plásticas en Holguín cuenta con textos que aportan a la construcción de un cuerpo histórico y crítico sobre su devenir al distinguir autores, tendencias, temas, modos de hacer en determinadas etapas. Entre ellos, reportan especial interés los de Moreno (2009, 2017) y Estrada (2019) que analizan la recreación de los imaginarios en las obras de diferentes artistas locales, mientras que Almaguer (2016) aborda lo tragicómico como valor, todos durante la década de los „90 del s. XX. Sin embargo, la entrada de la categoría patrimonio en la relación de las artes plásticas con los imaginarios marca la distinción entre estos y las ideas a exponer en el presente artículo.

La reflexión concluye con un análisis de caso que particulariza en el tratamiento de los imaginarios referidos a la ciudad, tema de renovado interés artístico al cierre del s. XX que se propone demostrar en qué medida la producción de los artistas constituye una recreación patrimonial de los imaginarios sociales, enriquece con ello el legado cultural de la localidad y contribuye a su salvaguardia. Este planteamiento manifiesta los propósitos y alcances del texto.

## MATERIALES Y MÉTODOS

El trabajo se realizó dentro de los márgenes del paradigma cualitativo. La utilización del método hermenéutico propició establecer nexos entre los temas abordados y la valoración de la obra de arte como objetivación patrimonial del imaginario a través de casos específicos en el contexto holguinero. Se partió de la revisión bibliográfica sobre el tema de los imaginarios sociales y la evolución del concepto de patrimonio cultural, lo cual condujo a la conceptualización de estas variables, en ambos casos, con la impronta de la antropología y la sociología. Se acudió a la revisión de fuentes documentales sobre las artes plásticas en el territorio, la observación científica y la lectura de imágenes.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Imaginarios sociales y patrimonio cultural. Una relación interdependiente.

Los imaginarios sociales se han conceptualizado desde diferentes posturas teóricas. Respaldan la elección asumida en este texto dos líneas fundamentales: la asentada en una filiación filosófico-antropológica que repara en los componentes míticos y simbólicos de la vida colectiva; y otra que destaca el rol de lo imaginario en el orden y la praxis social. Puesto que el análisis que se propone conduce a la valoración de imágenes icónicas y cómo el imaginario recreado en ellas es parte del patrimonio cultural de la región, resulta provechoso traer a colación algunas ideas en ambas líneas de pensamiento.

La antropología de lo imaginario reposa en el fundamento compartido por Durand y Bachelard sobre la concepción general del simbolismo imaginario al tener como premisas el carácter dinámico y organizador de la imaginación, lo cual se erige como factor de homogeneidad en la representación (Durand, 2005, p. 35). A la vez, postula la cualidad semántica de las imágenes, su capacidad de contener, evocar y transmitir un sentido. Es así como la imagen trasciende su naturaleza perceptiva para convertirse en el resultado de una simbolización individual o colectiva (Belting, 2007, p. 14).

Otro aspecto de interés reside en que lo inconsciente toma partido a través de los arquetipos como posibilidades heredadas de representación, estructuras organizadoras de imágenes, que tienen la facultad de trascender el tiempo y el espacio y sus manifestaciones son influenciadas por la historia y la cultura; poseen un papel vinculante entre el imaginario y los procesos racionales. Es así como lo imaginario se convierte en una categoría antropológica primordial y sintética a partir de la que pueden entenderse las obras de arte, las representaciones racionales, es decir, el conjunto cultura (Wunenburger en Durand, 2000, p. 10).

Por otro lado, Castoriadis (1975) concibe lo imaginario como capacidad de creación histórico-social donde cada colectividad humana configura y autoinstituye su mundo de significaciones. En tanto creación ontológica, permite el surgimiento de nuevas formas como el lenguaje, la institución, las manifestaciones artísticas o alguna expresión particular de estas. La institución es la forma en que se concretan y legitiman esas significaciones lo cual asegura la continuidad de la sociedad hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva las modifique o reemplace radicalmente por otras formas. Distingue la cultura como el dominio *poiético* de lo imaginario, aquel en el cual la sociedad supera lo que le es únicamente instrumental y dota de sentido su entorno (Castoriadis, 1996, pp. 152-161).

Con una visión amplia al campo de las ciencias humanas Baczkó (1999) expone que las agrupaciones van construyendo su distinción al colocar frente a sí sus imágenes ideales; el ejercicio de imaginar, de abstracción de conceptos se eleva al rango de lo simbólico y del representar que son campos donde se generan acciones sociales. De esta manera, el imaginario social se convierte en una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva, interviniendo en su control y, en especial, del ejercicio del poder, en cuya legitimación juega un rol fundamental. Si bien los sistemas simbólicos sobre los cuales se apoya y a través de los que trabaja la imaginación social se construyen sobre las experiencias de los agentes sociales, también lo hacen sobre sus

deseos, aspiraciones e intereses. El imaginario codifica expectativas y esperanzas, así como la fusión, en la memoria colectiva, de los recuerdos y de las representaciones del pasado.

Las ideas de estos autores muestran los imaginarios como entes tangibles en la vida cotidiana individual y colectiva, ponen en relación la herencia cultural que cada grupo humano posee, su actividad presente y la proyección de futuro, de modo que las maneras en que pueden expresarse los imaginarios a través de las prácticas sociales son disímiles y responden a un cuerpo identitario dinámico que se modifica a lo largo de su evolución histórico-cultural. Ello conduce a plantear que están estrechamente ligados a la conformación de identidades y como tal, su escenario de expresión, reproducción y reedificación es el de la vida cotidiana.

Atendiendo a los criterios expuestos, se entiende por imaginario social *la construcción social que da sentido a la realidad y que se expresa creativamente a través de imágenes, símbolos, arquetipos, significados instituidos (lo axiológico y matrices de sentido) y nuevas significaciones compartidas por una comunidad en sus prácticas sociales*. Visto así, los imaginarios encuentran formas de expresión concretas en las prácticas y tradiciones instituidas, pero también en el modo en que la mentalidad colectiva asimila fenómenos actuantes en sus vivencias cotidianas del presente.

Por su parte, la noción de patrimonio cultural ha cambiado conforme a las transformaciones sociales, históricas y culturales por las cuales ha transitado el ser humano desde que se planteó otorgar un valor excepcional a los objetos construidos. Si en principio la mirada fue reduccionista, basada en criterios de “monumentalidad” y “excepcionalidad,” el cuerpo jurídico que las organizaciones internacionales han producido<sup>2</sup> y la nutrida reflexión en torno a ellos testimonia un cambio de perspectiva en el cual los valores intangibles y el respeto a la diversidad cultural toman mayor relevancia.

En el transcurso del s. XXI se apuesta por “un común e indivisible patrimonio, en el cual la interacción entre hombre y naturaleza es tomada como un todo, sustituyendo, paso a paso en nuestras mentes, el concepto de patrimonio fragmentado” (Pressouyre citado en Díaz, 2010, p. 11). Este viraje es resultado de una rica evolución conceptual<sup>3</sup> cuyos principales resultados condujeron, entre otros, a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003).<sup>4</sup>

Hasta el presente, las consideraciones que la introducción de esta categoría ha significado para el concepto de patrimonio mantienen un diálogo activo que pone de relieve una mirada holística; acentúa, en lo material, una carga de significado con dinámica propia y variable en el tiempo; de lo inmaterial, lo intangible de sus componentes y la dependencia de los sujetos que lo portan para su salvaguardia y transmisión (Velasco, 2009, pp. 29-35). Del mismo modo, se llama la atención sobre la necesidad de proteger no solo las culturas originarias sino también, las expresiones contemporáneas (rurales, urbanas, comunitarias) que primordialmente portan la diversidad creativa de la humanidad, como expone Kurin (2004) y, en general, toda aquella producción humana que posee sus propias formas materiales de soporte y que a su vez hay que conservar. La esencia del concepto de patrimonio cultural refiere a toda la producción del hombre que por sus valores debe ser conservada, actividad que trasciende las manifestaciones del patrimonio inmaterial que define la Convención de 2003 (Gómez y Pérez, 2011).

El patrimonio se entiende, entonces, como un ente vivo con capacidad constante de renovación la cual depende de los valores que se le atribuyen a los objetos, procesos y prácticas dentro de un grupo social determinado que los hacen representativos de este. Si, como plantea Arizpe (2004, p. 136), “todos los logros humanos se derivan del patrimonio cultural inmaterial, ya que son las ideas, los deseos y los intereses los que motivan a las personas a crear el patrimonio material o representativo,” entonces los imaginarios forman la base de ese proceso. Es la capacidad de creación, individual y colectiva, como planteaba Castoriadis, la que permite la emergencia constante de nuevas formas que constituyen los imaginarios. Estos se transmiten, fortalecen o modifican de generación en generación y, de este modo, sedimentan la herencia cultural. La relación que existe entre ambas categorías, imaginarios y patrimonio, es de interdependencia.

---

<sup>2</sup>Desde que se realiza la Conferencia Internacional de Atenas (1931) sobre la conservación de Monumentos de Arte e Historia, la comunidad global ha generado un amplio cuerpo legal conformado por convenciones, cartas culturales, recomendaciones, principios, convenios y memorandos bilaterales que pautan las directrices de trabajo en el ámbito del patrimonio.

<sup>3</sup> Un interesante análisis histórico que muestra las transformaciones en los contenidos del patrimonio durante la segunda mitad del s. XX lo aportan Gómez y Pérez (2011).

<sup>4</sup> Ver Instituto Nacional de Cultura del Perú (2010).

Artes plásticas holguineras. Objetivación patrimonial del imaginario.

La manera en que los imaginarios son objetivados abarca la amplitud de la producción humana, desde la lengua, lo político, lo científico-técnico, la moral, la estética, entre otras. Cada una de estas esferas va conformando su propia tradición, su patrimonio, en su conjunto, la cultura de una determinada agrupación social. Lo artístico, producción simbólica y práctica social culturalmente instituida, actúa tanto en la proyección como en la inserción de nuevos imaginarios, a través de lo poético. Deviene una de las principales formas de expresión donde los imaginarios sociales logran arraigo, concreción y enriquecimiento toda vez que conforman representaciones estéticas de estos. El arte gana para sí, la condición de campo de estudio con valor histórico en el cual aportan igual interés la ficción y lo documental.

Las obras de arte, más allá de su existencia física como bienes culturales muebles y de la interpretación inmediata que suscitan, pueden valorarse como recurso intangible en tanto archivos simbólicos, registros de procesos, sentidos y significados culturales, en lo absoluto contrapuestos a sus cualidades como signos plásticos. La singularidad de la creación plástica se refuerza si se toma en cuenta que toda percepción visual es abierta y polivalente, lo cual permite múltiples posibilidades de recorrer la imagen que operan sincrónicamente (Marín, 2002, p. 22).

La Historia del Arte posee suficientes ejemplos que dan cuenta de la presencia de lo cotidiano y lo extraordinario de la vida de cada tradición cultural como parte de los temas plasmados en imágenes a lo largo de los siglos. Es desde el examen temático que la disciplina<sup>5</sup> ha proporcionado puntos de intersección con los imaginarios pues, a través de las concepciones contenidas en los temas, el arte en cada época ha expresado los imaginarios actuantes en su contexto. En especial, el siglo XX dio muestras contundentes del interés por desdibujar las fronteras entre las artes, las ciencias y la vida cotidiana, mantenido hasta el presente, con énfasis en la significación. Son imágenes que han conformado la historia del arte universal y que permiten visibilizar los imaginarios de cada época, por más realistas, abstractas, conceptuales o efímeras que sean las obras.

El arte cubano no excluye la posibilidad de rastrear una gran zona de la sensibilidad nacional, desde los grabados del siglo XVIII, hasta las manifestaciones del presente, audaces y problematizadoras en el diálogo con su contexto inmediato. Las artes plásticas holguineras, a donde conduce esta reflexión, son una parcela de ese amplio registro al mostrar formas artísticas locales de los imaginarios como expresión del patrimonio cultural. La huella visible que dejan estas producciones también resulta una forma de salvaguardar la cultura inmaterial en un momento específico de su expresión. La obra de arte se convierte así, en una objetivación patrimonial de los imaginarios.

Imaginarios de la ciudad. Caso de estudio.

Para hacer más comprensible cuanto se propone, se toma como caso de estudio la recreación de los imaginarios que se suscitan en el espacio urbano. Esta es una de las aristas en la que los imaginarios se han estudiado con

---

<sup>5</sup> Al hablar de temas en la Historia del Arte, de acuerdo con Kagan (1984), se hace referencia a determinado problema moral, político, religioso, filosófico o estético del cual trata la obra; su concepto determina algo común y de importancia general en tanto problema espiritual planteado por la vida social. Ver Kagan (1984, pp. 402-403).

mayor énfasis en las últimas décadas al poner de relieve la dimensión simbólica de la ciudad. Implican los modos en que los centros urbanos históricos impactan en la vida cotidiana de los pobladores, es decir, el cómo se usan, experimentan e imaginan. Esta mirada permite abarcar un amplio abanico de posibilidades



que van desde la ciudad como un todo, lo urbano como modo de vida, la relación centro-periferia hasta los fragmentos, lugares de memoria, las calles, las casas (Lindón, 2007).

Se escogen las creaciones que se realizaron a partir de los años „90 pues este momento significó un giro cultural en tanto proceso de desestructuración de lo cotidiano que convirtió en objeto de reflexión la ruptura de las formas de producción y reproducción de la vida cotidiana en todos los órdenes de nuestra sociedad (Martín, Perera y Díaz, 1996).

El arte holguinero experimentó los replanteamientos generales de la manifestación en la isla.<sup>6</sup> El de la ciudad fue uno de los temas que ofreció mayores posibilidades de diálogo con el contexto inmediato, con una diversidad de acercamientos como referente de lo local y punto de partida para reflexiones variadas sobre el entorno social.<sup>7</sup> El espectro de autores, en su conjunto, hace comprensible esta dimensión por asumir: el espacio urbano como lugar de realización y/o frustración de utopías, el empleo de símbolos de identidad local, las dinámicas sociales en espacios públicos, la pérdida de motivación y certeza de un futuro mejor, los cambios socioeconómicos a raíz de la crisis, las prácticas culturales y el cuestionamiento a la legitimidad del proyecto político (Figura 1).

Se trae a colación el caso particular de Néstor Arenas Correa.<sup>8</sup> El artista puso de relieve una mirada subjetiva con la cual abordó la simbología del patrimonio construido para sugerir nuevas lecturas de la historia y la realidad social como parte de un repertorio más amplio de motivaciones. Estas inquietudes se plantearon en obras como *La parábola del héroe I y II* (1993)<sup>9</sup> en las que el relato visual apela al recurso literario para, desde sus características, articular significados que pusieron en duda el ideal heroico vigente. Sumergidas en un ambiente surrealista que rememora a René Magritte y sus códigos, reiteran la imagen jerárquica de La Periquera, sede del gobierno colonial y actual museo, así como elementos de los monumentos a Calixto García y Julio Grave de Peralta,<sup>10</sup> de la catedral y de la Loma de la Cruz. Estos califican como sitios de

<sup>6</sup> En el arte cubano de los '90 los discursos recurrieron a lenguajes donde la introspección, la simulación, lo irónico, metafórico y arbitrario sustituyeron la confrontación directa caracterizadora de la década anterior. Los tópicos abordados en todo el país hicieron confluir lo histórico, lo social y lo cultural a través de la asimilación de códigos postmodernos.

<sup>7</sup> En Holguín, le precede un tratamiento del paisaje urbano con las convenciones académicas propias de la etapa neocolonial, mientras la fotografía aportó vistas panorámicas de plazas, calles y comercios. No es hasta la entrada de artistas formados por la Revolución que la ciudad tiene acercamientos enriquecedores.

<sup>8</sup> Néstor Arenas Correa egresó del Instituto Superior de Arte en 1991. Este artista fue considerado revelación de la pintura holguinera, aunque se radica en España a finales de 1995.

<sup>9</sup> Estas obras se exhibieron en *El circo, la malabarista y el héroe* (1993), exposición bipersonal, realizada en el Centro Provincial de Artes Plásticas junto a la pintora Magalys Reyes. En ella se advierte la génesis del asunto de los interiores y los monumentos locales, la construcción de un sentido de trascendencia del paisaje urbano propio diluido en la cotidianidad, así como el empleo de los recursos discursivos que tributaron a estos conceptos. Ver Legón (1993).

<sup>10</sup> Se develaron el 10 de abril de 1916 los monumentos a los Mayores Generales Calixto García Iñiguez y Julio Grave de Peralta y el obelisco a los mártires fusilados en Holguín durante las Guerras de Independencia. Asistieron las máximas autoridades de la república neocolonial.

significación cultural, en la forma que los definió la Carta de Burra (ICOMOS de Australia, 1999),<sup>11</sup> que han conformado las imágenes identitarias del contexto urbano local.

Cabe recordar la significación del museo y el monumento como entes a través de los cuales se perpetúa y conserva la identidad. Son espacios que se vuelven ceremoniales al aludir a los orígenes y a la esencia de toda organización social (García Canclini, 1989, p. 178). Néstor se vale de estos sentidos para interpelar la permanencia de los valores patrióticos en un nuevo contexto de peligro e incertidumbre. El carácter moralizante de tales parábolas queda sumergido en el cambio de paradigmas en un entramado social complejo (Figura 2).

A pesar de que otros autores se valieron del mismo escenario (el de los parques) para evocar las angustias colectivas en medio de situaciones de conflicto o recrear desde un sentido identitario los monumentos, se comparte el criterio de Garrido y Peña (2017, p. 92) al afirmar que las obras de Néstor Arenas han quedado

como la apropiación más seria y profunda que se haya realizado de los monumentos emplazados en los parques Calixto García y Julio Grave de Peralta. En su discurso, que tuvo otras variantes, el gusto por el fragmento, el uso de la perspectiva y el claroscuro, no solo para lograr determinada composición sino también para sugerir efectos psicológicos, la cuidada selección de motivos, la contraposición entre lo monumental y lo común cotidiano favorecida por el formato de las obras, asisten la rearticulación simbólica del entramado urbano. Los valores de la ciudad tradicional se funden con elementos del presente que dan acceso a imaginarios de incertidumbre, desesperanza y en conflicto con la pertenencia a una identidad local definida.

Este ejemplo muestra cómo las obras de los artistas que han trabajado los imaginarios de la ciudad enriquecen la visión sobre esta, pues no solo parten de la reapropiación de sus símbolos patrimoniales tangibles, sino que problematizan el espacio a través de las experiencias que se generan en sus sitios. Supera la imagen vitrina que estereotipa a la ciudad como zona a la que se le ha sustraído su componente espiritual (Lacarrieu, 2007, p. 52). Son obras en las que dialogan lo material, lo físico-natural y lo intangible de un momento particular de la historia de la nación como no ocurrió en otras formas del discurso social. Por tanto, la objetivación de estos imaginarios a través de las artes plásticas deviene contribución a la salvaguardia de la cultura inmaterial que enriquece las expresiones del patrimonio en la localidad.

## CONCLUSIONES

La reflexión en torno a los imaginarios sociales y su relación con el patrimonio cultural es reciente, lo cual imprime actualidad a las ideas propuestas. En correspondencia con la perspectiva socio-antropológica que la signa, el

---

Desde entonces los tres monumentos formaron parte indispensable de la imagen de la ciudad. Ver Garrido y Peña (2017).

<sup>11</sup> En este documento el sitio es entendido de manera amplia e incluye desde monumentos, árboles, jardines, parques, plazas donde hayan tenido lugar acontecimientos históricos, áreas urbanas, ciudades, sitios industriales hasta sitios arqueológicos, espirituales y religiosos. Puede incluir componentes, contenidos, espacios y visuales. Ver Instituto Nacional de Cultura del Perú (2010, pp. 169-176).

presente artículo ponderó la indivisibilidad de las expresiones materiales e inmateriales de la cultura. Con ello aporta una mirada que permite ubicar a los imaginarios sociales dentro de las expresiones de la cultura inmaterial pues devienen condensado de cada época que sedimenta la herencia cultural y la enriquece de manera dinámica de acuerdo a su contexto.

La principal contribución de este análisis reside en situar las artes plásticas como eje articulador de ambas categorías. A través de estas los imaginarios logran una objetivación patrimonial, toda vez que las creaciones, más allá de su valor artístico y al margen de la distancia temporal desde la cual se observen, apresan las imágenes, símbolos, valores que la colectividad comparte y legitima en sus prácticas sociales. Al aplicar esta lógica a una experiencia local se visibilizó la capacidad de las obras como testimonio elocuente tanto de las estrategias discursivas que adoptó la plástica local como de las angustias, expectativas y replanteamientos existenciales reconstruidos por el artista, parte del imaginario de entonces. Si bien no fue un fenómeno exclusivo de la creación artística holguinera, sí aportó actualidad, diversidad y calado profundo en relación con etapas precedentes de su devenir. De este modo, puede decirse que las artes plásticas se anticiparon a otras formas del discurso social sobre los imaginarios de un contexto escabroso que es hoy, pasado reciente. Los valores artísticos, históricos y sociales que poseen las legitiman como texto cultural susceptible a la patrimonialización.

Anexos



FIGURA 1  
Pinta mi amigo el pintor (1997)  
Óleo/tela. 80 x 120 cm  
Javier E. Díaz Zaldívar



FIGURA 2  
La parábola del héroe II (1993)  
Óleo/lienzo. 140 x 100 cm  
Néstor Arenas Correa

## BIBLIOGRAFÍA

1. Almaguer Cárdenas, Y. (2016). Lo tragicómico, expresión axiológica- estética en obras de las artes visuales holguineras durante el periodo finisecular (Tesis de maestría). Universidad de Holguín. Holguín.
2. Arévalo, J. M. (2010). El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de Antropología*, 26 (1). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/6799>



3. Arizpe, L. (2004). El patrimonio cultural inmaterial, la diversidad y la coherencia. *Museum internacional*, (221/222), 133-139. Recuperado de <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museum221.pdf>
4. Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del Fuego*. Madrid: Alianza.
5. \_\_\_\_\_. (1997). *El aire y los sueños*. México: Fondo de la Cultura Económica.
6. Baczko, B. (1999). *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
7. Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
8. Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores.
9. \_\_\_\_\_. (1996). Imaginario e imaginación en la encrucijada. En *El pensamiento de Cornelius Castoridis V. II*. (pp. 152-161). Argentina: Proyecto Revolucionario. Recuperado de <http://www.scribd.com/Insurgencia>
10. Díaz Cabeza, M. (2010). Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el siglo XXI. UBP. Serie de Materiales de Enseñanza. 1 (1). Recuperado de: <https://www.ubp.edu.ar%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F12%2F112010ME-Criterios-y-Conceptos-sobre-el-Patrimonio-Cultural-en-el-Siglo-XXI.pdf>
11. Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
12. \_\_\_\_\_. (2005). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. España: Fondo de Cultura Económica.
13. Estrada, M. (2019). *El imaginario social de la cultura holguinera en la década de 1990-2000 a través de la creación plástica. (Tesis de diploma)*. Universidad de Holguín. Holguín.
14. García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
15. Garrido, M. y A. Peña. (2017). *Holguín: Capital por un día*. Holguín: Holguín.
16. Gómez, L. y Pérez, K. (2011). Reflexiones sobre patrimonio cultural. Lo inmaterial del centro histórico de Camagüey, patrimonio mundial. En *Apuntes* 24(2), 260-275. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v24n2/v24n2a10.pdf>
17. Instituto Nacional de Cultura del Perú. (2007). *Documentos fundamentales para el patrimonio cultural. Textos internacionales para su conservación, protección, difusión y repatriación*. Perú. Recuperado de [https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2013/05/iiido\\_cumentosfundamental\\_es.pdf](https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2013/05/iiido_cumentosfundamental_es.pdf)
18. Kagan, M. (1984). *Lecciones de estética marxista leninista*. La Habana: Arte y Literatura.
19. Kurin, R. (2004). La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica. *Museum internacional*, (221/222), 68-81. Recuperado de <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/museum221.pdf>
20. Lacarrieu, M. (2007). La “insoponible levedad” de lo urbano. *eure XXXIII* (99), 47-64. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6032386>
21. Legón Pino, R. (1993). *Palabras al catálogo. El circo, la malabarista y el héroe*. Holguín: Centro de Arte.
22. Lindón, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. *eure XXXIII* (99), 7-16. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609903>
23. Malavassi Aguilar, R. (2017). El patrimonio como construcción social. una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales. *Diálogos*, 18 (1), 247-262. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43952199009>
24. Marin, L. (2002). Elementos para una semiología pictórica. En D. Navarro (Comp. y trad.), *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico* (pp. 17-50). La Habana: UNEAC y Casa de las Américas.
25. Martín Fernández, C., Perera Pérez, M. y Díaz Pérez, M. (1996). La vida cotidiana en Cuba. Una mirada psicosocial. *Temas*, (7), 92-98.
26. Moreno Zaldívar, Y. (2009). *Presencia de elementos del imaginario popular en la obra de artistas plásticos holguineros contemporáneos. Estudio crítico (1990-2000)*. (Tesis de maestría). Filial del ISA, Camagüey.

27. \_\_\_\_\_. (2017). Imaginario campesino: proposiciones desde la visualidad plástica holguinera. Santiago, (143), 317-333.
28. Pantaglean, E. (2002). La historia de lo imaginario. En Colectivo de autores franceses y cubanos, La Historia y el oficio de historiador (pp. 283- 307). La Habana: Imagen Contemporánea.
29. Velasco Gutiérrez, M. (2012). Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España. Recuperado de <https://www.ucm.es/disenio-e-imagen/tesis>