

ARTÍCULO ORIGINAL

Tres grabadores santiagueros miran su ciudad

Three Santiago de Cuba engravers look at their city

Diana María Cruz Hernández

Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.

RESUMEN

La ciudad de Santiago de Cuba como espacio urbano ha sido notable como motivo dentro del grabado santiaguero de los últimos cuarenta años. Destaca la mirada poco convencional de los artistas en la recreación de este tema. Figuras destacadas de las artes visuales de la localidad, como José Julián Aguilera Vicente, Miguel Ángel Lobaina, Jorge Knight Vera o Vivian Lozano Caballero, ilustran esta zona de particular desarrollo dentro de la plástica.

PALABRAS CLAVE: artes visuales de Santiago de Cuba, José Julián Aguilera Vicente, Miguel Ángel Lobaina, Jorge Knight Vera, Vivian Lozano Caballero.

ABSTRACT

For the last forty years, the city of Santiago de Cuba, as an urban space, has been a significant pretext within its engraving art activity. The poorly conventional look of the artists in the recreation of this topic is highlighted. Outstanding visual arts personalities of this province such as José Julián Aguilera Vicente, Miguel Ángel Lobaina, Jorge Knight Vera, or Vivian Lozano Caballero, illustrate this particular development region within this plastic art.

KEYWORDS: Santiago de Cuba visual arts, José Julián Aguilera Vicente, Miguel Ángel Lobaina, Jorge Knight Vera, Vivian Lozano Caballero.

En Santiago de Cuba el tema de la ciudad ha sido recurrente tanto en la pintura como en el dibujo y en el grabado artístico. Son múltiples las interpretaciones de los artistas, observadores por antonomasia que la escudriñan, la penetran, la apresan. De esta empatía resultan géneros como el paisaje, en todas sus variantes, por medio de visiones que van desde las más edulcoradas hasta las tristísimas perspectivas de un panorama arruinado. Es así como los artífices expresan su preocupación por un espacio del que se sienten parte indisoluble y, especialmente, de una ciudad que es transformada por agentes de naturaleza diversa y a fuerza de subjetividad, pues «la ciudad no es solo un hecho objetivo, formado por el paisaje, funciones urbanas y características de población, sino que fundamentalmente es un espacio vivido, sentido, valorado y percibido de forma diferente por los individuos, a través de representaciones mentales y de impresiones individuales y colectivas». ¹ Por eso resulta inevitable la conexión que establecemos entre la visión más frecuente del espacio urbano y la ofrecida por algunos artistas de la plástica.

Al decir de Antonio Zárate Martín, «cada persona estructura y organiza el espacio de forma diferente, reflejando su propia visión», ² pero la del artista se distancia de las más comunes. Zárate refiere que los mapas cognitivos elaborados por los individuos se clasifican, de acuerdo con su precisión y tipo de elemento enfatizado, en *secuenciales* y *estructurales*. Los primeros ponderan componentes lineales como carreteras, calles, sendas destinadas a la circulación; los segundos, otorgan más valor a los espaciales, como construcciones singulares, hitos y barrios. ³ El artista

integra y desintegra ambos mapas cognitivos, desmenuza sendas y desmonta estructuras. Estamos ante un modo otro de representación mental; la ciudad legible resulta constantemente modificada en esa nueva realidad: la obra de arte.

El grabado santiaguero cuenta con piezas ejemplares en el tratamiento de este tema; podemos encontrar desde el pretendido acercamiento realista, que se detiene en la singularidad de su topografía y en los detalles de su arquitectura, reconocida por la riqueza y variedad tipológica, regodeo que a veces evade las huellas de los años, hasta porciones de ese todo, interconectadas con los elementos verdaderamente protagónicos, en función de estos y viceversa.

Es notable que la perspectiva más interesante es aquella en la cual la ciudad no constituye tema central sino telón de fondo o subtema, propuesta válida si se tiene en cuenta el criterio de Kevin Lynch de que «nuestra percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones»,⁴ de modo que aún sin pretenderlo resulta enaltecida. En este sentido *La lluvia*, obra del maestro José Julián Aguilera Vicente (Puerto Padre, 1934 - Santiago de Cuba, 2014), constituye paradigma (figura 1). En la referida xilografía, de una excelencia técnica indiscutible, la ciudad se convierte en el escenario imprescindible para que los personajes deambulen, paraguas en mano, a pesar de las inclemencias del tiempo. Se privilegia la figura femenina cuyo rostro anguloso ocupa el primer plano, seguida en el ascenso por otros personajes que parecen serle ajenos. La elección de la emblemática calle escalonada de Padre Pico como ámbito pudiera no ser casual, de modo que la locación cobra una resonancia inusitada es algo más que un simple fondo.



Figura 1. José Julián Aguilera Vicente: *La lluvia*, xilografía, 1967.

Se asiste, entonces, al tratamiento de la ciudad desde una perspectiva nada descriptiva ni superficial, sino como espacio habitado por el hombre que constantemente se debate entre sentimientos y emociones, a veces contradictorios, e interactúa con ese entorno, recinto cobijador

que puede modificarse de manera sistemática a consecuencia de sus acciones e interpretaciones, o sea, de esa subjetividad a través de la cual la realidad es tamizada.

En el grabado santiaguero, el interés por lo urbano se ha ido arraigando con una fuerza sorprendente en los últimos treinta años, elección asociada, quizás, al evidente interés ontológico distintivo de esta manifestación. Es la ciudad vista como algo más que el elemental sostén físico. Este es el pensamiento que, al parecer, rige la manera de abordarla por el grabador Miguel Ángel Lobaina (Guantánamo, 1953), quien desde la década del setenta incorpora este tema a sus indagaciones. La serie *Por mi ciudad* es una visión que galantea con la pujanza realista; sin embargo, ese aparente narrativismo, del cual la arquitectura urbana tradicional pudiera ser centro, es superado por el poder simbólico de otros elementos. No se trata del habitual tratamiento del paisaje urbano; al artista no le interesa representar la urbe en sí misma, aislada, sino a quienes la habitan, la mueven y transforman; por eso no puede prescindir de ella: la ciudad soporta, el hombre actúa (figura 2).

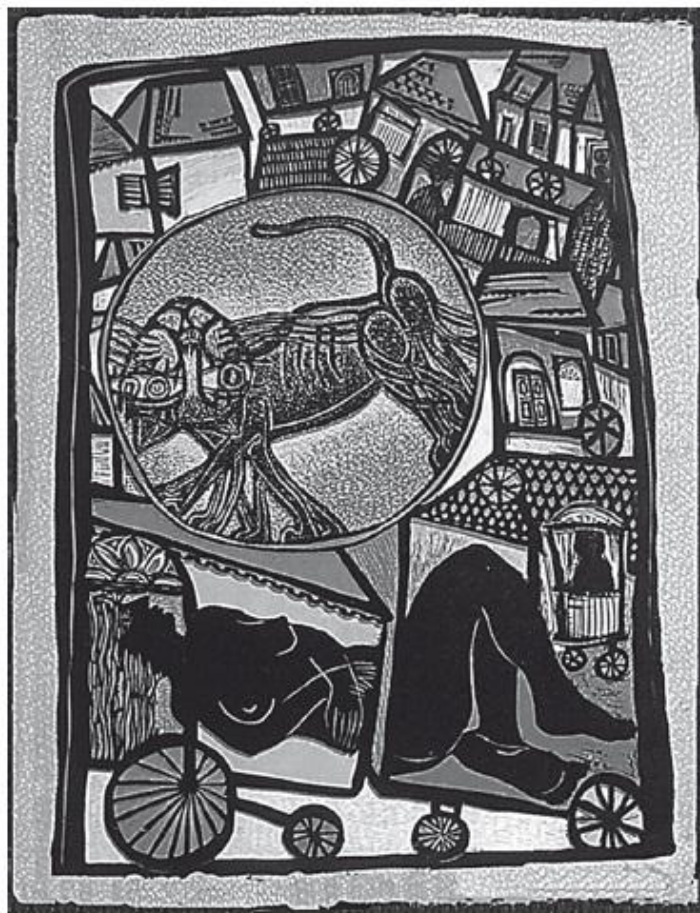


Figura 2. Miguel A. Lobaina: *Por mi ciudad*, linografía, 1979.

En esta pieza de 1979 se pondera lo arquitectónico pero supeditado a la presencia del hombre. El techo de la casa, para completarse, necesita del gato que deambula sobre él, no solo el felino, sino el otro, el que delinque en la madrugada mientras dormimos. La sinuosidad de algunas calles y recovecos cobran vida con el paso de la mujer, que también con curvas, habita la noche de naturales y visitantes, pero es además la esposa y la madre a quien el emporio le debe en gran medida su crecimiento. Lobaina aprovecha al máximo las posibilidades que le ofrece una técnica como la linografía, para la definición de las formas y el tratamiento de los detalles de un conjunto arquitectónico doméstico abreviado que, pretendido fondo, dialoga con el resto de los componentes; así deviene peculiar paisaje urbano delineado, como contemplado desde una ventana, a través de

filtros negros, ocres, amarillos y naranjas. Esta perspectiva nos conduce a una concepción de la ciudad no como cosa en sí sino a partir de la percepción de sus habitantes.⁵

Un tratamiento diferente del tema lo encontramos en la serie *Los sueños*, que ocupa al artista durante la década de los ochenta (figura 3). Acude a una técnica para entonces novedosa en el grabado cubano: la colografía; «resultado de sus afanes investigativos, trabaja grandes formatos y, en algunas piezas, rompe la tradicional geometría al incorporar el diafragma recortado; para lograr obras formalmente fragmentadas, elabora matrices a partir de complejos ensamblajes»,⁶ suerte de rompecabezas que arma a conveniencia en el momento de la impresión. La elección de determinados íconos asociados a la vida urbana es un tanto sintomática de ese interés; en este caso, llama la atención la presencia de un auto antiguo que parece descender abruptamente por un terreno accidentado. Sin embargo, el artista centra su atención en el suceso, en este caso protagonizado por la pareja que es enfocada desde una mirada *chagalliana* en la parte superior derecha de la obra. En la concepción compositiva resulta esencial el uso de elementos quebrados, no solo geométricos. El carro antiguo partido en dos se asocia a la idea de ruptura; sin embargo se le contrapone el triángulo, símbolo inequívoco de estabilidad y permanencia. Se trata de un paisaje construido, no hay referencias a un espacio real ni otro elemento relativo a la urbanidad que el mencionado vehículo.

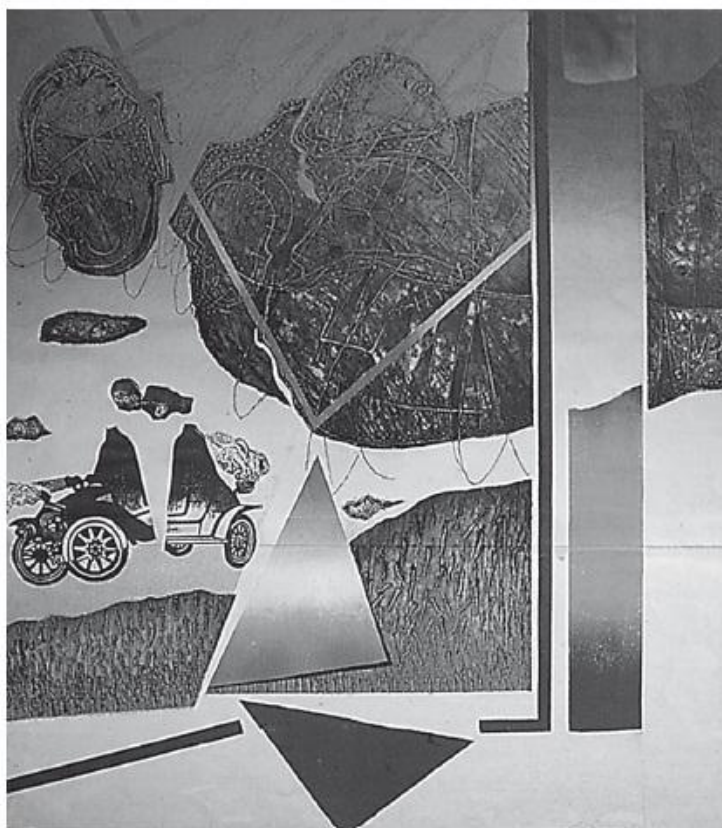


Figura 3. Miguel A. Lobaina: De la serie *Los sueños*, colografía, 1987.

La ciudad fragmentada reaparece en series posteriores, cuando ya Lobaina es un artista maduro, y lo hace a partir de conceptos contundentes nada contemplativos ni hedonistas. Para ello acude a la combinación de diversas técnicas de la gráfica en la elaboración de las matrices, de lo cual resultan impresiones de gran riqueza formal. Recurre entonces a pesados elementos arquitectónicos de fuerte geometrismo como recurso compositivo: escaleras, columnas, frontones, arcos penetrados por avenidas con destino desconocido, todos en constante conflicto y consenso con entes que

entran, salen, luchan, esperan. Son seres mutilados en medio de una nueva realidad irreconocible, enigmática, autónoma, pero posible de traspasar a cualquier espacio urbano.

En la serie *Paraíso de reyes* (figura 4), su ciudad, o mejor dicho, este fragmento, es al mismo tiempo el habitante que al fin y al cabo la sostiene. El artista logra esta dicotomía mediante la contraposición de dos planos, uno superior constituido por el sólido arco pétreo, y el inferior, dado a través de los muslos abiertos de la mujer tendida, cuyo monte de Venus se diluye bajo la gran vía de acceso a la ciudad y al hombre presto a poseerla. La masculinidad sugerida, deviene alusión casi grotesca a los innumerables bustos inmortalizadores, puntos enfáticos en parques delatores de modernidad.⁷

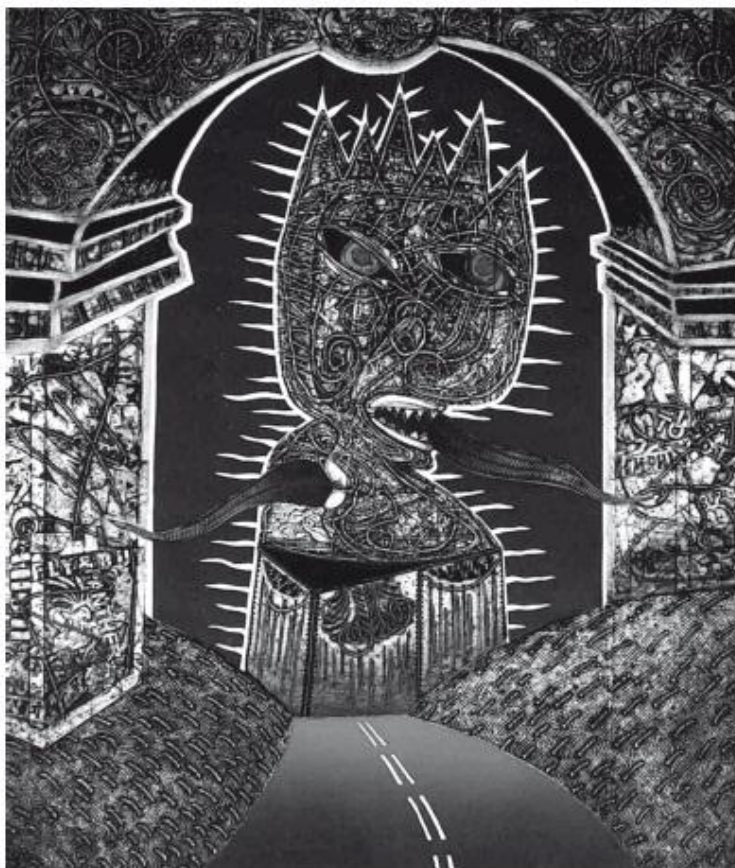


Figura 4. Miguel A. Lobaina: De la serie *Paraíso de reyes*, técnica combinada, 2003.

En su última serie, *Retablo de inútiles* (figura 5), Lobaina retoma el tema de la ciudad; recurre a un dibujo y elaboración de formas cada vez menos habitual y el poder de síntesis alcanza una fuerza mayor. Presenta hechos o episodios protagonizados por criaturas irreconocibles en su androginia, no registradas en la memoria; seres que se nutren y multiplican en una atmósfera enrarecida, manipulables y, sobre todo, sufridos. Ese despliegue convoca a adentrarnos en su universo, aventura en la que se involucran entes de naturaleza diversa, «complicada fauna» que ya forma parte de nuestro entorno más cercano. Pone especial énfasis en ese escenario donde, simplemente, todo sucede en el común discurrir de la vida y, para ilustrarlo, nada mejor que el barrio. Lo que resulta verdaderamente interesante es el punto de mira; se trata de un sector que el artista observa desde arriba, reducido a una planimetría que se va enriqueciendo de a poco con los elementos que le son característicos, e inmediatamente nos sentimos remitidos a la amplia carpeta cartográfica con que cuenta la ciudad de Santiago de Cuba.



Figura 5. Miguel A. Lobaina: De la serie *Retablo de Inútiles*, técnica combinada, 2013.

En esta serie hay un evidente interés por el tratamiento del espacio. La figura humana es exaltada desde una perspectiva novedosa y atrevida en la cual hay una búsqueda del volumen. Y es que en Lobaina tiene lugar un interesante proceso que pudiéramos llamar «la misión escultórica en la visión fragmentada». Se conforma con el soporte bidimensional y esto tiene que ver con una suerte de recorrido a la inversa. Algunos de sus grabados están concebidos desde la mirada del escultor, de ahí su obsesión por el espacio y por el marco arquitectónico como sostén material de sus propuestas. No es el grabador que intenta romper lo plano para proyectarse hacia el espacio, es el escultor que pretende llevar al plano su mundo interior plagado de volúmenes. Es por eso que en ocasiones sus matrices, de texturas exageradamente exaltadas parecen «relieves escultóricos» impresos.

Es de esa ciudad, ya fragmentada, que Jorge Knight Vera (Santiago de Cuba, 1959) elige un elemento específico para sostener su propuesta gráfica: la columna. Series como *El tiempo lo guarda todo* (1995) e *Interiores* (2001) son ya un atisbo del interés por el tratamiento del tema urbano. Sin duda, la serie *Rincones del hombre* (2002), erigida sobre la idea del carácter inerte de una habitación vacía en contraposición con la vitalidad otorgada por sus moradores, marcó un hito en la manera de abordar el tema de la ciudad. En este caso, muestra preferencia por el marco arquitectónico doméstico, reducido a sus aspectos esenciales. Pero es en la serie *Equilibristas* (2006) donde se dignifica el espacio urbano. Le preocupa el habitante y se permite cuestionamientos a propósito del estado material del escenario a partir del manejo de la columna como elemento, en este caso de estirpe clásica. Knight alude al desmembramiento de la integridad física a propósito de un área sembrada de edificaciones. La columna, prolongada en extremidades

humanas, adquiere una fuerte connotación simbólica; es sostén, abrigo y destrucción al mismo tiempo, de modo que la nueva propuesta se yergue sobre una imposibilidad manifiesta en la poética serie *Rincones del hombre*, y lo consigue mediante un poder de síntesis impresionante, en una técnica como la colografía. *Equilibristas* delata a un espíritu *minimal* en el intento de retornar la forma a su estructura primaria y buscar su esencia despojándola de todo elemento decorativo superfluo. La columna prolongada –por demás, antropomórfica– aparece como elemento hegemónico en toda la serie (figuras 6, 7 y 8).

En la pieza *Equilibrista del sistema*, se intenta encontrar la estabilidad sobre una cuerda cuya presencia podemos sentir, a pesar de su invisibilidad; la ausencia de referencias temporales y espaciales que cierren la obra quiebra límites y nos libera. Ante este grabado, la potencia de lo global nos conduce hacia la constante preocupación por el hombre en su relación con el medio, con esa naturaleza puesta en crisis, desazón para nada localista.

Retorna la inquietud por las edificaciones amenazadas, la invariable incertidumbre ante eso que se tambalea. La textura invasora asciende por el pétreo fuste y lo dota de energía y vitalidad, cual si pretendiera humanizarlo. Ningún otro elemento suple la fuerza de esta cualidad táctil a propósito de las urgencias del artista, rasgo formal distintivo de la serie toda. Se alude, enfáticamente, a esa amenaza constante, pero a ella se contraponen el posible logro de estabilidad a través de una mirada introspectiva, simbolizada por la figura del mismo equilibrista en plena práctica meditativa, para ello el artista retoma la socorrida posición de loto. Se aboga, entonces, por el autoperfeccionamiento desde una espiritualidad fortalecida, como vía para superar las tribulaciones de una realidad laberíntica.



Figura 6. Jorge Knight Vera: *Equilibrista del sistema*, colografía, 2006.



Figura 7. Jorge Knight Vera: *Meditación*, colografía, 2006.

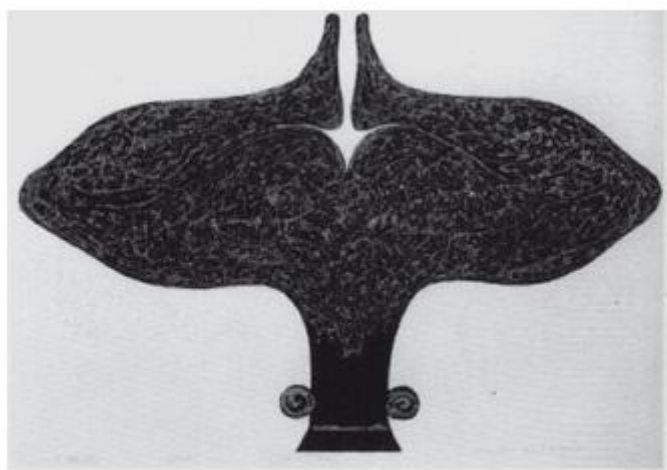


Figura 8. Jorge Knight Vera: *Equilibrista*, colografía, 2006.

Resulta particularmente interesante cómo, si bien en otras piezas de la serie se asocia la potencia a la masculinidad, en este caso estamos ante la sublimación de lo femenino. Se reemplaza al hombre-columna por la mujer-columna, sugerida no solo por los aspectos formales –digamos, la suavidad de la línea otorgadora de esa sensualidad distintiva del cuerpo femenino, la amplitud de las caderas y la presencia de un vientre que se abulta ligeramente–, sino porque la mujer es la naturaleza en sí misma, la reunión de todas sus fuerzas y sus dones, especialmente el de la maternidad, que es decir reproducción, supervivencia fundamental ante un mundo amenazado, para una humanidad que está en riesgo. Es en la estructuración a partir del triángulo, y no por medio de una posición vertical, donde descansa la idea de estabilidad, permanencia y eternidad que propone la obra: la mirada introspectiva, el autoconocimiento es el camino que conduce a la sabiduría.

Finalmente, este otro equilibrista pudiera ser un pedazo de tierra de entrantes, salientes y enmarañada vegetación, que parece sumergirse en el de fondo ¿del mar? donde, hasta ahora, había flotado. Figura nítidamente definida, como recortada sobre el soporte, parece decirnos que «el mundo está patas parriba», realidad que nos resistimos a aceptar, de ahí que juguemos a que todo está en orden, o sea, «perfectamente equilibrado». Ese cuerpo es una isla, poblada y construida.

El vínculo con la naturaleza nos conduce necesariamente a la indagación ecologista, recurrente en la producción de Knight. A diferencia de otras visiones enfáticamente descriptivas, aparece una potente figura aglutinadora. La persistencia de la columna tiene que ver con la intervención en el entorno y su consecuente transformación; de esta manera, no rompe con la línea de pensamiento que unifica toda la serie. La simetría total es la solución formal ideal y a ella recurre el artista desde la más sencilla de las figuraciones.

El grabado, tradicionalmente concebido como una manifestación bidimensional, ha debido evolucionar hacia nuevas formas expresivas en las que el diálogo o relación entre la matriz y la obra impresa y, en consecuencia, entre estas y el público alcanza un nuevo cariz.

A diferencia de Lobaina y de Knight, la grabadora Vivian Lozano Caballero (Santiago de Cuba, 1974) se empeña en incorporar en sus obras el espacio real, de ahí la asunción de la instalación como una opción lícita, lo cual «implica dirigir la atención desde los objetos singulares a los complejos y relaciones estructurados dentro del espacio visual, tomando ese espacio más como un contexto físico que como un fondo neutro para la obra». ⁸ Edificaciones, plazas y vías han sido incisadas o elaboradas en relieve sobre disímiles soportes resistentes a la presión, sin embargo, era preciso superar la pretensión de representar el espacio real a través del figurado.

Las propuestas más interesantes de Vivian son aquellas en las que el espacio real es incorporado como si intentara superar un equívoco; la obra no tiene verdadero sentido si la espacialidad por la que se aboga es cercenada al ser enclaustrada en un soporte bidimensional. Es por ello que la serie *Animales en la vía* (figura 9) significó «comenzar a escapar de la convención de la planimetría y el papel rectangular [...] tratando de volumizar la propuesta [...] la artista se convierte en artesana, torneando y recortando cartones que después recubre con sus estampas». ⁹ Se ha ponderado la labor de Vivian por el hecho de haber conquistado el espacio mediante el recurso de la *instalación*: sin embargo, lo verdaderamente interesante radica en cómo lo ha hecho. Es el proceso en sí mismo lo notable: el haber aprovechado las estampas para articularlas, no ya con las matrices, sino con objetos de otra índole previamente elaborados. Aquí las incisiones no cuentan, sí las estampas, pero no por sí mismas; son ellas en función de otros soportes o de áreas compositivas. Ejemplo de esto último es la serie *Reflejos in-condicionados*, presentada en el año 2005.

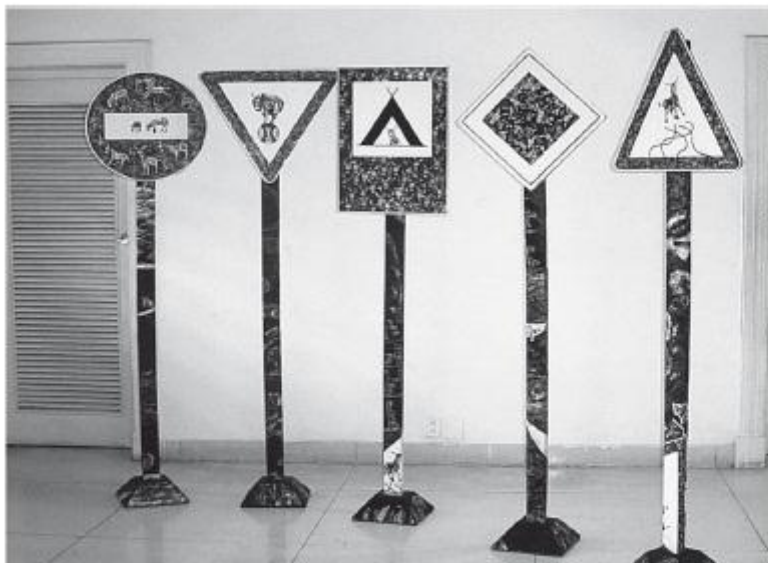


Figura 9. Vivian Lozano: De la serie *Animales en la vía*, colografía/instalación, 2004.

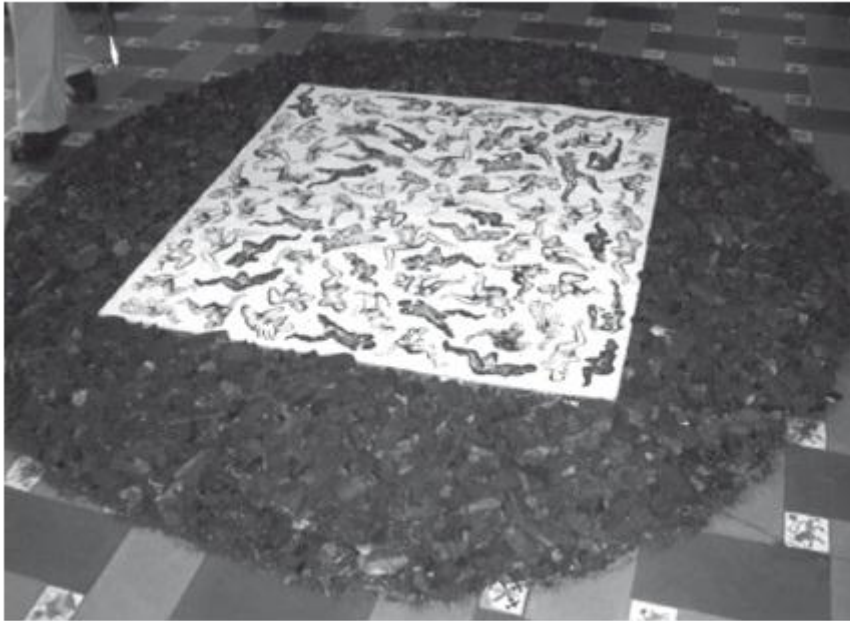


Figura 10. Vivian Lozano: *Redonda con cara cuadrada*, técnica combinada/instalación, 2005.

En la obra *Redonda con cara cuadrada* (figura 10), la elección del carbón vegetal no es casual; su presencia se impone en el espacio –piso– pero además invade las estampas para armonizar el conjunto instalativo. El empleo de este producto natural coloca al discurso en una cuerda antropológica distintiva del grabado santiaguero. Los cuerpos mutilados, retorcidos y deformes son un cuestionamiento a la existencia humana, la degradación sufrida a medida en que se aleja de sus ancestros; el carbón es el principio pero también es el fin de todas las cosas. En este mismo sentido, el trabajo con el yeso y la arena para la realización de *Asedio*, en 2006, habla de esa preocupación por el elemento la natural (figura 11).



Figura 11. Vivian Lozano: *Asedio*, colografía/yeso/instalación, 2006.

Llama la atención que tanto en estas dos últimas series como en *Animales en la vía* la artista asume como pretexto para elaborar su discurso espacios de circulación urbana: la vía pública, elementos específicos de esta como el semáforo, la cebra (¿peregrina?), los mojones y otras señales de tránsito, no ya las edificaciones como ha sido común en la propuesta de otros artistas.

Vivian Lozano va más allá del manejo de un concepto transgresor de «matriz», de manera que esta supere la noción de superficie previamente elaborada para ser impresa. No se trata de otorgarle dimensión escultórica a la matriz sino de construir objetos que son complementados, mediante el uso de estampas, en esa suerte de ensamblaje que se despliega e instala en la galería.

El tratamiento del espacio en la obra de Vivian alcanza otra dimensión al afectar las composiciones, no ya de la obra en sí misma sino a propósito de su proyección en términos de montaje. No se trata entonces del espacio inherente a la pieza sino de aquel dentro del cual ella es desplegada para ponerla a disposición del gran público, verdadera estrategia curatorial. En este sentido resulta ejemplar el trabajo *Acróstico*, de 2008 (figura 12). Se trata de una historia contada a partir de la sucesión, en verticales y horizontales, de pequeñas estampas (95 impresiones de 21 matrices de 16 x 11 cm cada una). Asimismo, el interés de la artista por «invadir» la galería y la mirada apreciativa de los espectadores puede manifestarse en la asunción de un nuevo soporte: el látex de globos y condones impresos e inflados, que lógicamente también requieren del espacio para proyectarse (figura 13).

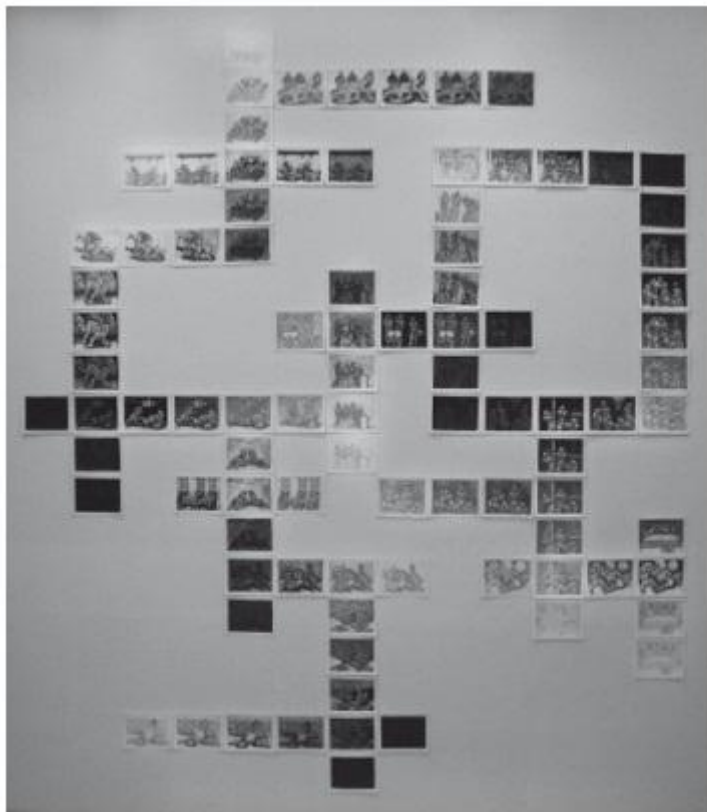


Figura 12. Vivian Lozano: *Acróstico*, colografía/instalación, 2008.



Figura 13. Vivian Lozano: *Hasta que exploten*, técnica combinada/instalación, 2010.

En este caso vuelve a ponderarse el poder de la estampa como resultado pero a través de otras alternativas de soporte: ya no es el papel el único lícito. Pero además esta propuesta cuestiona el carácter imperecedero de la obra, pues la máxima aspiración de la artista es justamente que exploten. Ese carácter efímero por el que aboga Vivian se articula con la intención lúdica que ha distinguido su quehacer desde la ya paradigmática serie *Animales en la vía*.

Como se habrá podido apreciar, el acercamiento de Lobaina al paisaje urbano ha sido nada convencional, no le interesa el género en su sentido tradicional. La suya es siempre una visión fragmentada de una ciudad que constantemente interactúa con el elemento humano, en esa suerte de simbiosis, imprescindible. Knight emerge con una propuesta diferente. Si bien en un primer momento se interesa por la relación establecida entre el individuo y su hábitat, para lo cual se centra en el marco arquitectónico cobijador de su vida diaria, luego rompe con el espacio cerrado para referirse a una ciudad que se desarticula y desarma; se aferra a un solo elemento y, a partir de este, sugiere la reinención de una más ligada al hombre, como si este fuese una extensión de ella y juntos corrieran los mismos riesgos; se trata de una urbe vulnerada en espera de resguardo. Finalmente, la constante búsqueda ha conducido Vivian Lozano hacia la creación de una obra que sin desdeñar la factura y el evidente dominio técnico, condición inseparable del buen grabado, le ha permitido proyectarse hacia nuevas formas de hacer que quebrantan los límites de la concepción más convencional. Su principal aporte pudiera estar directamente asociado a la noción del arte como un proceso y especialmente al dominio y amplio manejo del espacio para lograrlo.

Como ha sido posible apreciar, el tratamiento de la ciudad en el grabado santiaguero de los últimos cuarenta años ha sido nada convencional. Dueño del oficio, cada artista lo asume desde una perspectiva diferente pero siempre a partir de una premisa: defender y salvaguardar el patrimonio construido de una urbe que celebra quinientos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPLEYARD, DONALD: «Styles and methods of structuring a city», *Environment and Behavior*, vol. 2, n.º 1, June, 1970, pp. 100-117.

CRUZ HERNÁNDEZ, DIANA MARÍA: «Las razones de Miguel Ángel Lobaina», *Caserón*, n.º 3, Santiago de Cuba, 2008, p. 5.

LAZO PASTÓ, ORLANDO: «La producción gráfica de Miguel Ángel Lobaina Borges. Un acercamiento a la serie *Paraíso de reyes*», *Mar Desnudo*, n.º 33, Matanzas, junio, 2012, <http://mardesnudo.atenas.cult.cu/?q=un_acercamiento_a_la_serie_paraíso_de_reyes> [3/8/2014].

LYNCH, KEVIN: *La imagen de la ciudad*, Ediciones de Ciencia y Técnica, La Habana, 1970.

TAYLOR, BRANDON: *Arte hoy*, Ediciones Akal S. A., Madrid, 2000.

ZÁRATE MARTÍN, ANTONIO: *El espacio interior de la ciudad*, Editorial Síntesis, Madrid, 1999.

RECIBIDO: 16/3/2015

ACEPTADO: 6/5/2015

Diana María Cruz Hernández. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba. Correo electrónico: diana@fch.uo.edu.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Antonio Zárate Martín: *El espacio interior de la ciudad*, p. 175.
2. *Ibídem*, p. 180.
3. Cfr. *ibídem*; Donald Appleyard: «Styles and methods of structuring a city».
4. Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad*, p. 9.
5. Cfr. *Ibídem*, p. 11.
6. Diana María Cruz Hernández: «Las razones de Miguel Ángel Lobaina».
7. Otra interesante lectura de esta pieza evidencia del carácter polisémico de la obra de arte, en Orlando Lazo Pastó: «La producción gráfica de Miguel Ángel Lobaina Borges. Un acercamiento a la serie *Paraíso de reyes*».
8. Brandon Taylor: *Arte hoy*, p. 151.
9. *Ibídem*, p. 4.