

Raza, cultura visual y nación; la imagen de héroes negros en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba

Race, visual culture and nation: The image of Black heroes in the historic urban centre of Santiago de Cuba

Ada Lescay

Universidad Bordeaux Montaigne, Francia

Universidad de Oriente, Cuba

<https://orcid.org/0000-0003-4641-8966>

ada.lesgay-gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr

Cómo citar este artículo/Citation: Lescay, Ada (2025). Raza, cultura visual y nación; la imagen de héroes negros en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba. *Arbor*, 201(813): 2786. <https://doi.org/10.3989/arbor.2025.813.2786>

Recibido: 25 octubre 2023. Aceptado: 12 junio 2024. Publicado: 14 agosto 2025

RESUMEN: En la interpretación del origen y la estructuración de lo nacional cubano han predominado las investigaciones históricas. Los estudios sobre la construcción nacional en Cuba no han atendido suficientemente la incidencia de lo visual, de lo visible en este proceso. De ahí la relevancia de la presente investigación, que propone un acercamiento a los nexos entre las categorías raza, cultura visual y nación con el objetivo de describir y valorar cómo a partir de las imágenes se estructuran relatos visuales que respaldan o legitiman narraciones histórico-políticas nacionales. Para la realización de este trabajo se han seguido las pautas teórico-metodológicas de la disciplina de la Historia del Arte y el campo de los Estudios sobre Cultura Visual. En este caso, se realiza una aproximación al proceso de formación del relato visual de la nación cubana, tomando la imagen del héroe negro en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba como principal referente para el análisis. A partir de una muestra de 76 imágenes de héroes en el enclave señalado, se comprobó que 24 de estas imágenes representan a héroes negros. La hipótesis de la investigación es que estas imágenes resultan ser correlatos de las narraciones histórico-políticas de «trascendencia racial» y «armonía racial», recurrentes en naciones latinoamericanas, catalogadas como democracias raciales, pigmentocracias o *color blind nations*. Una traducción literal de *color blind nation*, por ejemplo, es algo así como nación ciega al color; idea que establece un diálogo planificado y conveniente entre lo visible y lo invisible, entre lo visto y lo oculto. Los bustos, las estatuas o los monumentos que se han analizado en este estudio permiten concluir que la narraciones histórico-política de una Cuba armónica, en términos raciales, tuvo su contrapartida visual, a partir de la creación de lo que podría denominarse una *raza de bronce*.

Palabras clave: raza; cultura visual; nación; héroe; Cuba

ABSTRACT: The interpretation of the origin and structuring of the Cuban nation has been made, most often, from a historical perspective. The studies concerning nation-building in Cuba have not sufficiently addressed the impact of the visual, the visible in this process. Thus the relevance of this research, which proposes an approach to the links between the categories of race, visual culture and nation with the aim of describing and assessing how images have structured visual narratives that support or legitimise national historical-political narrations. To write this article, the theoretical-methodological guidelines of Art History and Visual Culture Studies have been followed. In this case, an approach is made to the formation process of the visual narrative inherent to the Cuban nation, taking the image of the Black hero in the urban historic centre of Santiago de Cuba as the main reference for the analysis. From a sample of 76 images of heroes in the city indicated, it was found that 24 of these images represent Black heroes. The hypothesis of the research is that these images turn out to be correlates of the historical-political narrations of transcendence or racial harmony, recurrent in Latin American and Caribbean nations classified as racial democracies, pigmentocracies or colour-blind nations. The idea of a colour-blind nation establishes a planned and desirable dialogue between the visible and the invisible, between the seen and the hidden. The busts, statues and monuments that have been analysed in this study allow us to conclude that the historical-political narration of a harmonious Cuba, in racial terms, had its counterpart in the field of the visual, starting with the creation of what could be called a *bronze race*”

Keywords: race; visual culture; nation; hero; Cuba

Copyright: © 2025 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

1. INTRODUCCIÓN

Para una nación, uno de los principales desafíos es erigir su imagen, su rostro. La narración histórico-política de un estado-nación va acompañada, casi siempre, de un relato visual que fortalece su *corpus* simbólico. La identidad nacional no solo se estructura desde una historia particular de reivindicación, una premisa política o un paradigma de justicia, equidad o bienestar; también se estructura en el marco de lo visual: en el ejercicio de representar.

En las naciones iberoamericanas, una parte significativa de las narraciones histórico-políticas, y de sus relatos visuales correspondientes, se han concebido a partir de la legitimación de la idea de la participación de personas blancas, negras, indias, mestizas... en las luchas independentistas y en la posterior instauración de las repúblicas (Majluf, 1994 y 2022; Pérez Vejo y Gutiérrez Viñuales, 2009; Vanegas Carrasco, 2020 y 2022; Malosetti Costa, 2023). Por mucho tiempo, las premisas de democracia racial (Freyre, 1977; De la Fuente, 2000; Alberto y Hoffnung-Garskof, 2018) insistieron en la existencia de sociedades racialmente democráticas, en las cuales «todos son esencialmente iguales en términos de raza, o la raza es simplemente irrelevante» (Wade, 2013, p.46). Si la noción de «democracia racial», acuñada por Gilberto Freyre en 1933 (1977), evoca la armonía y la trascendencia racial en estas naciones; la noción de «pigmentocracia», enarbolada por Alejandro Lipschutz en 1944, toma en consideración las desigualdades y jerarquizaciones condicionadas por las categorías raciales en el contexto latinoamericano (Telles, 2014).

Por otro lado, Rita Segato (1998) al interpretar la incidencia de lo racial en la construcción de lo nacional americano, resalta la presencia del *color blind myth*, entendido por la autora como un campo unificado de creencias, un sistema de valores en el cual se pondera la expresión y la participación de todas las personas independientemente de su condición racial. Segato distingue el contexto de los Estados Unidos, portavoz de lo que ella califica como *color blind myth of shared effort and meritocratic reward* y el contexto de Brasil, definido como *color blind myth of an interrelating people*. Esta visión del escenario cultural brasileño (en tanto espacio de interrelación, no de separación) dialoga con la noción de «democracia racial» analizada previamente, y es esencial para interpretar las realidades de otras naciones de la región como Cuba, por ejemplo.

En la mayor de las Antillas, la narración histórico-política en torno a la trascendencia o la armonía racial comenzó a estructurarse en el siglo XIX, gracias al pensamiento político de líderes independentistas como José Martí, Antonio Maceo o Juan Gualberto Gómez. Martí, por ejemplo, era partidario de la trascendencia racial. Para él, «todo lo que divide a los hombres, todo lo que los especifica, aparta o acorrala, es un pecado contra la humanidad» (Martí, 1960, p. 87). Cuando evoca la imagen del hombre cubano descarta el código racial, aseverando que «Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro» (Martí, 1960, pp. 88-89). Incluso en su ensayo *Nuestra América* niega, sabiamente, la existencia de razas biológicas: «No hay odio de razas porque no hay razas» (Martí, 1960, p.147). Antonio Maceo, tenía una línea de pensamiento similar. Consideraba que después de la independencia de Cuba se concederían iguales derechos a todos los cubanos: blancos y negros. Sostenía que el interés de raza debía subordinarse al interés de la humanidad, en tanto era este último el que debía predominar en la Patria (Monal y Miranda, 2002). Juan Gualberto Gómez era portavoz de la armonía racial, de la unidad entre blancos y negros con el propósito de alcanzar un objetivo común: la independencia. Gómez aseveraba: yo represento la política de la fraternidad de las razas (Ferrer, 1999, p.198).

El pensamiento de estos líderes independentistas corrobora que las interpretaciones en torno a la raza eran fundamentales en la construcción de una imagen de lo cubano. Naturalmente, en la presente investigación se entiende la raza no como categoría de división o jerarquización biológica de la especie humana, sino como categoría cultural de diferenciación social (Hall, 2010; Quijano, 2014; Pérez Vejo y Yankelovich, 2018). La narración histórico-política de armonía o trascendencia racial se mantuvo luego de instaurada la República en 1902, y estuvo acompañada de un relato visual en el cual la imagen del héroe (blanco y negro) devino eslabón fundamental. El presente artículo propone una reflexión sobre el relato visual de la nación cubana, tomando en consideración las representaciones de los héroes, particularmente de los héroes negros en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba. El análisis ha tomado como punto de partida el siguiente interrogante: ¿En qué medida las imágenes de los héroes, particularmente las imágenes de los héroes negros, han contribuido a estructurar un relato visual que legitima las narraciones histórico-políticas de trascendencia y armonía racial?

La ciudad de Santiago de Cuba será el lugar de enunciación a partir del cual se intenta dar respuesta a esta pregunta. Este enclave urbano ostenta, desde el 1 de enero de 1984, el título de Ciudad Héroe de la República de Cuba, un reconocimiento que corrobora la importancia de la urbe en la narración histórico-política de la nación cubana. Por supuesto, esta narración se traduce en el ambiente visual, donde vallas, carteles o luminarias reproducen, una y otra vez, mensajes de heroicidad.

Al examinar la galería de próceres, canonizada por la narración histórico-política de la nación, puede percibirse una representación de figuras negras. Al recordar las luchas independentistas del siglo XIX se menciona constantemente a Antonio Maceo Grajales, José Guillermo Moncada, Adolfo (Flor) Crombet o Quintín Bandera; mientras que, cuando se hace referencia a las gestas anti-imperialistas y de liberación nacional dirigidas por la Generación del Centenario¹ recordar a Juan Almeida Bosque resulta indispensable. Estas y otras figuras de la historia de la nación cubana tuvieron un fuerte vínculo con la ciudad de Santiago de Cuba; no solo porque fue el lugar de nacimiento de muchos de ellos, sino también porque en este escenario desarrollaron buena parte de sus acciones patrióticas. Ahora bien, ¿en qué medida la imagen de estos héroes ha formado o forma parte del relato visual de Santiago de Cuba? Una ciudad en la que, tanto su demografía² como su representación revelan una fuerte presencia de claves visuales negras.

El presente artículo tiene como principal objetivo valorar la incidencia de la imagen de héroes negros en la estructuración de un relato visual de la nación que legitima las narraciones histórico-políticas de trascendencia o armonía racial, tomando al centro histórico urbano de Santiago de Cuba como escenario para el análisis. Este conclave, declarado patrimonio nacional el 10 de octubre de 1978, ocupa un área de 3,2 km² y limita al norte con el Paseo Martí, al sur con la Avenida 24 de Febrero, al este con la Zona Monumental 26 de julio y al oeste con la Bahía de Santiago de Cuba.

El artículo consta de tres partes. En un primer momento se analizan las imágenes de los héroes negros emplazadas en la urbe a modo de busto, estatua o monumento. Luego, se toman en consideración aquellas representaciones que circulan por la ciudad de manera transitoria, como los carteles políticos o las pancartas. Para finalmente evaluar el rol de estas efigies en el relato visual de la nación cubana. Este trabajo sigue las pautas de la investigación cualitativa y se inscribe en el modelo teórico-metodológico de los estudios sobre cultura visual (Margolis y Pauwels, 2011; Rose, 2019); campo interdisciplinario que permite atender imágenes de diversa naturaleza, que coexisten en determinados espacios y tiempos. El trabajo de campo ha sido esencial para identificar las imágenes de los héroes negros que coexisten en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba. De las 76 imágenes de héroes que se identificaron, 24 se corresponden a la imagen de héroes negros. Estos 24 materiales visuales pueden clasificarse de la siguiente manera: bustos, estatuas o monumentos (14) y carteles políticos o pancartas (10). Han sido esenciales los métodos formalistas y semiológicos con el propósito de interpretar el contenido y la significación de cada imagen (Fresnault-Deruelle, 1993; Joly, 2016). Asimismo, se consultaron fuentes bibliográficas para conocer los procesos de creación o producción de los materiales visuales analizados.

2. HÉROES EN MÁRMOL Y BRONCE

El 20 de mayo de 1902 la mayor de las Antillas adquirió el nombre de República de Cuba, convirtiéndose en un estado reconocido por la comunidad internacional de naciones (Cairo Ballester, 2019). El nuevo estado-nación había comenzado a erigirse en el período de ocupación norteamericana (1898-1902); momento en que los cubanos debían afianzar una identidad nacional alejada del imaginario y la praxis de la metrópoli española,

1 La denominación Generación del Centenario hace referencia al grupo de jóvenes que, bajo la égida de Fidel Castro Ruz, reiniciaron la lucha de liberación nacional en Cuba el 26 de julio de 1953, con el asalto a los cuarteles militares Guillermo Moncada (Santiago de Cuba) y Carlos Manuel de Céspedes (Bayamo).

2 Una de las particularidades demográficas de Santiago de Cuba es la presencia de un alto índice de personas negras y mestizas. Este aspecto puede corroborarse si se consultan las estadísticas obtenidas en los Censos de Población y Vivienda realizados en el país. El último, efectuado en el año 2011, señala que en Santiago de Cuba el 14,2% de su población es negra (cifra solo superada por el 15,2% de personas negras que viven en La Habana); que el 60,2% es mulata o mestiza (cifra solo superada por el 62,8% de personas mulatas o mestizas que viven en Guantánamo) y que el 25,6% es blanca (Santiago de Cuba es la segunda provincia con menor porcentaje de personas blancas en Cuba, solo superada por Guantánamo, con un 24,4% de personas blancas).

y al mismo tiempo, debían estar alertas y lúcidos ante las puertas a la modernidad que ofrecía el modelo estadounidense (Pérez, 1983; Iglesias Utset, 2003; Cairo Ballester, 2019).

La comunidad política imaginada (Anderson, 1993) de Cuba –tal como había sucedido, previamente, con las naciones latinoamericanas– se estructuró a partir de la narración histórico-política de las guerras independentistas. Esta narración estuvo acompañada de un relato visual en el que la figura del héroe (blanco y negro) tuvo un lugar primordial. El período de transición de colonia española a república *asesorada* estuvo marcado por una fuerte batalla simbólica, en la cual era indispensable despojarse de todas las imágenes que legitimaran o recordaran el poder de la metrópoli hispana. En su lugar, debían ponderarse las representaciones visuales de figuras y acontecimientos históricos que demostraran el espíritu emancipador que había convertido a miles de cubanos en mambises³.

En su libro *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*, la historiadora Marial Iglesias Utset ejemplifica muy bien este fenómeno. La autora describe como en el año 1899 se realizó, en la capital cubana, una encuesta para decidir qué imagen ocuparía el espacio que, en el Paseo del Prado, había tenido por casi medio siglo la efigie de la reina Isabel II. Los resultados de esta encuesta, publicados en el periódico *El Figaro* el 28 de mayo de 1899, revelaron el valor simbólico de la figura de José Martí: la propuesta de erigir una estatua al *Apóstol* fue la que obtuvo el mayor número de votos (Iglesias Utset, 2003).

Por otro lado, en su tesis de doctorado *The Blood of Our Heroes: Race, Memory and Iconography in Cuba, 1902-1962*, el investigador Robert C. Nathan asevera que esta estatua fue el primer monumento que tuvo la nación cubana (Nathan, 2012). Aunque este autor no se adscribe a un concepto específico, creo que, en este caso, emplea el término monumento como sinónimo de estatua o escultura antropomorfa, en la cual el héroe –en este caso José Martí– se hace visible. En Santiago de Cuba, también fueron las figuras de José Martí, y en menor medida la de Carlos Manuel de Céspedes, las primeras en querer ser inmortalizadas por la élite política e intelectual de la urbe. Emilio Bacardí Moreau –destacado político y promotor cultural– abogaba por el diseño y ejecución de un monumento que fuese digno homenaje a estos próceres. Sin embargo, este proyecto nunca pudo materializarse (Morales Tejeda, 2008).

Como bien señala Robert C. Nathan el proceso de construcción de monumentos en los primeros años de la república fue bastante inestable y desigual. La causa fundamental de la inestabilidad en la ejecución de las obras se encontraba en el escaso protagonismo del gobierno nacional en empresas de esta naturaleza. Era a partir de las suscripciones públicas y de la creación de comisiones o comités pro-monumentos que podían llevarse a buen término estos proyectos (Pereira, 2009; Nathan, 2012). Puede deducirse entonces que, el paulatino emplazamiento de obras conmemorativas en la traza urbanística no siempre guardaba relación con la jerarquía simbólica en el panteón de patriotas de la joven nación; pero sí con las circunstancias, los recursos económicos y la capacidad organizativa de las comisiones. Ello puede explicar por qué en Santiago de Cuba, para el año 1910, aunque no contaba aún con un monumento dedicado a José Martí o Carlos Manuel de Céspedes, se erigió un conjunto monumental a Francisco Vicente Aguilera Tamayo en la segunda plaza de importancia del centro histórico. Naturalmente, la encomiable labor patriótica de Aguilera Tamayo avalaba el interés por erigirle un monumento. Sin embargo, fueron las circunstancias las que condicionaron la creación de esta obra conmemorativa. Morales Tejeda (2008) sostiene que el emplazamiento de este monumento estuvo asociado a la llegada de los restos mortales del patriota al Departamento Oriental.

Sin dudas, la efigie de Francisco Vicente Aguilera debía incluirse en la galería de próceres que iba develándose en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba: había nacido en Oriente, había sido uno de los iniciadores de la Guerra de los Diez Años, obtuvo, durante la contienda bélica, altos grados militares y apoyó denodadamente la independencia desde el exterior. Empero, si de lugar de nacimiento, de méritos militares o de jerarquía simbólica se trataba, la efigie del Mayor General Antonio Maceo Grajales debía haber ocupado un lugar importante en el

3 El término mambí (o mambises) fue un nombre común para los insurgentes cubanos. De acuerdo a los criterios de la académica Ada Ferrer, varios investigadores lo definieron literalmente como descendiente de un mono y un buitre; otros, con el término indio, el cual se daba a quienes se rebelaban contra los primeros conquistadores españoles. Aunque el término pudo haberse originado como denominación peyorativa de los mambises, las fuentes coinciden en que los insurgentes acabaron por usar con orgullo el nombre entre ellos mismos (Ferrer 2011, p. 69).

ambiente visual de la ciudad oriental desde los primeros años republicanos. En Santiago de Cuba, se percibe un retraso en la incorporación de la imagen de Antonio Maceo al espacio visual. No fue hasta la década del cincuenta que un busto al héroe pudo verse en una de las avenidas más concurridas de la ciudad. De hecho, fue el prócer negro Guillermo Moncada el primero en ser representado en la traza urbana de esta localidad, cuando el 7 de mayo de 1916 se inauguró un monumento dedicado a su efigie (Figura 1).



Figura 1. Monumento a Guillermo Moncada. Fuente: fotografía de la autora

Este monumento abrió el camino de la representación visual de héroes negros en el centro histórico urbano de Santiago de Cuba. Más tarde, se incorporarían al ambiente visual de la ciudad los retratos de Jesús Rabí Sablón Moreno y José Quintino Bandera Betancourt. El primero fue emplazado en 1921 en la Loma del Intendente, mirador natural del barrio del Tivolí; el segundo en 1929 en el Paseo Martí, importante arteria –inaugurada el 20 de mayo de 1912– que limitaba el centro histórico de la ciudad al norte.

En estos años también se inaugura el primer gran monumento dedicado a un héroe negro. El 26 de junio de 1926, con la asistencia del presidente de la República Gerardo Machado, se inauguró en el Paseo Martí una obra conmemorativa a José Marcelino Maceo Grajales (Figura 2). El conjunto monumental fue concebido en mármol negro y bronce. Sobre un basamento escalonado se alza una hermosa figura femenina que, en franca alegoría a la Patria, lleva en su diestra una corona de laureles para uno de sus hijos: José Maceo. El pedestal posee cuatro lados armoniosamente decorados. En dos de ellos pueden leerse algunos datos biográficos del héroe y en los dos restantes –a partir de las posibilidades expresivas del relieve escultórico– se recrean el espíritu de lucha del *León de Oriente* y el momento de su muerte. Una estatua broncea corona la obra. José Maceo se muestra en plena acción: da la orden de seguir en combate mientras lleva en su mano derecha el machete mambí, muestra fehaciente de su valentía y liderazgo.

Las décadas del treinta y el cuarenta no fueron, particularmente, representativas en la concepción y materialización de obras conmemorativas. De manera que la incorporación de la efigie de héroes negros al ambiente visual fue nula. Muy diferente resultó ser el contexto de los años cincuenta, en el que se erigieron

importantes monumentos, que –a la luz de hoy– siguen formando parte del relato visual de la nación cubana. El 20 de mayo de 1950, por ejemplo, se develó en el céntrico y popularmente conocido parque Serrano un monumento a tres importantes líderes, que en el siglo XIX habían condenado, denodadamente, la esclavitud: Rafael María de Labra Cadrana, Miguel Figueroa y García y Juan Gualberto Gómez (Figura 3). La presencia de estas tres figuras en un mismo conjunto monumental resalta el principio de unidad que ha acompañado la narración histórico-política de la nación desde el momento en que –en la manigua– se disputaba la existencia de la República. Rafael María de Labra (hombre blanco, español, autonomista), Miguel Figueroa García (hombre blanco, cubano, autonomista) y Juan Gualberto Gómez (hombre negro, cubano, independentista) habían abrazado una causa común: la lucha por la abolición de la esclavitud. Más allá de fenotipos, origen, clase social o filiación política, estos tres intelectuales compartían la misma aversión por el sistema esclavista.



Figura 2. Monumento a José Marcelino Maceo Grajales. Fuente: fotografía de la autora

Este monumento deviene digno homenaje a estas figuras, en tanto insignes representantes de las premisas antiesclavistas. No obstante, vale la pena resaltar la riqueza que aporta al relato visual de la nación, en la medida en que pondera a los tres próceres –sin jerarquías en la composición–. La unidad, la armonía racial y el esfuerzo común son premisas de lo nacional cubano que comienzan a delinearse con mayor fuerza en el ambiente visual de Santiago de Cuba en estos años.

El emplazamiento de una estatua al controvertido patriota Martín Morúa Delgado revela también el interés nacional por evocar –desde la visualidad– a héroes e intelectuales defensores de la armonía racial y la confraternidad ciudadana. El 18 de junio de 1956 se publicó, en *La Gaceta Oficial de la República de Cuba*, la Ley No.6 que disponía todos los aspectos concernientes a la celebración por el centenario de Morúa Delgado. En varios lugares del país se develaron monumentos al prócer: en los jardines del Capitolio, en La Habana y en un parque de Palmira, en Cienfuegos pueden verse hoy bustos que fueron concebidos en este marco de celebraciones. De acuerdo a las investigaciones de Morales Tejeda (2008), en Santiago de Cuba, desde la década del cuarenta el Centro Cultural Martín Morúa Delgado había solicitado la colaboración gubernamental para erigirle un monumento. De modo que, el año del centenario resultó ser un marco propicio para materializar el proyecto. La obra estuvo a cargo del eminente escultor cubano Mario Santi, quien concibió –a partir del bronce– una escultura exenta.



Figura 3. Monumento a Rafael María de Labra, Miguel Figueroa y Juan Gualberto Gómez. Fuente: fotografía de la autora

En este mismo contexto, se materializó la propuesta del alcalde municipal Luis Casero Guillén, quien había sugerido, a inicios de la década, que se realizaran monumentos conmemorativos a los generales de la guerra de independencia nacidos en Santiago de Cuba (Morales Tejeda, 2008). En la Carretera Central, entre el Paseo Martí y la Avenida Victoriano Garzón, el 24 de febrero de 1957 se inauguraron 25 bustos en bronce que hacían honores a los libertadores. De estas imágenes solo tres corresponden a héroes negros: Guillermo Moncada, Quintín Bandera y Antonio Maceo.

La imagen de Moncada y Bandera ya formaba parte del ambiente visual del centro histórico urbano de Santiago de Cuba; así lo confirman los monumentos de ambos próceres emplazados en 1916 y 1929, respectivamente. Resulta paradójico que la efigie de Antonio Maceo, el héroe santiaguero más reconocido y ovacionado por la narración histórico-política de la nación cubana, no tenía en su tierra natal —a cincuenta y cinco años de proclamarse la República— un monumento digno de su legado. Todo parece indicar que este busto de 1957, en la también denominada Avenida de los Libertadores, fue la primera obra conmemorativa dedicada al prócer en la traza urbanística de Santiago de Cuba (Figura 4). Al igual que el Monumento a Rafael María de Labra, Miguel Figueroa y Juan Gualberto Gómez, la galería de héroes en bronce —concebida por los escultores cubanos Teresa Sagaró y Jaime Soteras para la Avenida de los Libertadores— contribuía desde la visualidad a exacerbar la narración histórico-política de la trascendencia o armonía racial.



Figura 4. Busto a Antonio Maceo Grajales. Fuente: fotografía de la autora

Luego del triunfo de la Revolución Cubana, pocos monumentos dedicados a héroes negros se han incorporado al ambiente visual del centro histórico urbano de Santiago de Cuba. Empero, debe reconocerse que esas pocas imágenes han contribuido a saldar deudas que tenía la ciudad con algunos de sus próceres. La efigie del Mayor General Francisco Adolfo (Flor) Crombet Tejera, por ejemplo, tuvo mayor visibilidad en las décadas del ochenta y el noventa. La investigadora Rodríguez Joa (2009) explica como en 1984, la Oficina de Restauración y Conservación de Monumentos llevó a cabo un proceso de remodelación del parque Crombet, conocido popularmente como la Placita de Santo Tomás. En esta ocasión, se descartó la visualidad que tenía el parque, luego de una restauración realizada en 1960 y se restituyó el obelisco a Flor Crombet que decoraba este lugar a inicios del siglo XX.

Por otro lado, en el marco de las celebraciones por el centenario de la Guerra Necesaria (1895-1898), la Comisión Provincial de Monumentos no solo abogó por la restitución de los bustos de la Avenida de los Libertadores – retirados con el propósito de velar por su protección—; sino que además sugirió la incorporación de la imágenes de Flor Crombet y José Maceo Grajales. Curiosamente, estos dos héroes negros, mayores generales de las guerras de independencia, nacidos en Santiago de Cuba, no fueron incluidos en la galería de próceres que realizara Teresa Sagaró y Jaime Soteras en 1957. El 5 de abril de 1995, a cien años de la muerte de Guillermo Moncada, se restituyeron veintidós de los bustos de la Avenida de los Libertadores. Al año siguiente, se incorporó el busto de José Maceo, realizado por el escultor Luis Mariano Frómata. Por último, en 1998 se emplazó el busto a Flor Crombet, esculpido por el artista Alberto Lescay Merencio.

En otro orden, es preciso resaltar que la mayor deuda que tenía la ciudad de Santiago de Cuba con el más reconocido de sus próceres fue saldada el 14 de octubre de 1991, cuando se inaugura la Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo Grajales. Si bien es cierto que esta plaza cívica se encuentra fuera de los márgenes del centro histórico urbano, es necesario incluirla en la reflexión en torno a la imagen del héroe negro en el relato visual de la nación cubana. Una figura ecuestre de más de 16 metros de altura revela la imagen del Titán de Bronce en la intersección de la Carretera Central y la Avenida de las Américas (Figura 5). La escultura muestra al Maceo, joven y maduro, que se negó a aceptar, en la Protesta de Baraguá, una paz sin independencia y sin abolición. La obra logra recrear muy bien la firmeza y el liderazgo de un hombre que dedicó pensamiento y acción al proyecto cubano de emancipación.



Figura 5. Escultura ecuestre a Antonio Maceo Grajales. Fuente: fotografía de la autora

Hasta este momento, se han descrito imágenes de héroes negros inherentes a bustos, estatuas o monumentos que han formado parte del ambiente visual de la ciudad de Santiago de Cuba hasta hoy. Estas imágenes, concebidas en bronce en la mayoría de los casos, se caracterizan por su estatismo y permanencia. Cada una

de ellas sigue en el mismo lugar desde el día en que fue emplazada hasta hoy. Ellas contienen el espíritu de lo imperecedero, de lo inmortal, de lo eterno. Sin embargo, no son las únicas imágenes a los héroes negros que estructuran el ambiente visual del centro histórico urbano de Santiago de Cuba. Junto a ellas pueden encontrarse otros materiales visuales: perecederos, mortales, efímeros; pero de notable importancia para comprender las dinámicas de representación del héroe negro en la traza urbana.

3. IMAGEN DE LOS HÉROES EN LAS CAMPAÑAS DE COMUNICACIÓN POLÍTICA

Desde el triunfo de la Revolución Cubana, el 1 de enero de 1959, el día internacional de los trabajadores se convirtió, en la mayor de las Antillas, en una jornada de fiesta, de celebración. La masiva participación de los cubanos en los desfiles convocados por la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) denotaba el apoyo de la mayoría de los ciudadanos al proyecto revolucionario cubano⁴. Las jornadas de celebración por el 1 de mayo condicionaron la paulatina estructuración de una visualidad, en la que la imagen de los héroes era esencial. Al examinar los carteles políticos que se exhiben y circulan por la ciudad casi todo el año, puede corroborarse que los mismos se corresponden a campañas de comunicación política asociadas a las jornadas por el primero de mayo. La minuciosa e intencionada observación del centro histórico urbano ha permitido la identificación de carteles, relacionados con estas campañas, en los que los héroes negros son visibles.

Bajo el eslogan *Unidad, Compromiso y Victoria* se diseñó la campaña de comunicación política de la jornada del 1 de mayo de 2019. Dos o tres años después podían verse en las fachadas de entidades estatales o centros de enseñanza carteles correspondientes a esta campaña, con la efigie de líderes sindicales como Jesús Menéndez o Lázaro Peña. El 4 de mayo de 2021, por ejemplo, en la fachada de la panadería-dulcería La Vía Central podía verse un cartel con la imagen de Jesús Menéndez correspondiente a esta campaña. Una sencilla composición en la que, sobre fondo blanco, se reproduce la fotografía más conocida del *General de las Cañas*⁵. En la parte inferior del cartel puede leerse el slogan, acompañado de los logos representativos de la Jornada 1 de mayo y de la Central de Trabajadores de Cuba (Figura 6). De igual manera, el 3 de marzo de 2022, podía verse en una de las puertas principales de la escuela primaria Ignacio Agramonte –ubicada en la calle Santo Tomás, a unos pocos pasos del Parque Crombet– un cartel con la imagen de Jesús Menéndez.

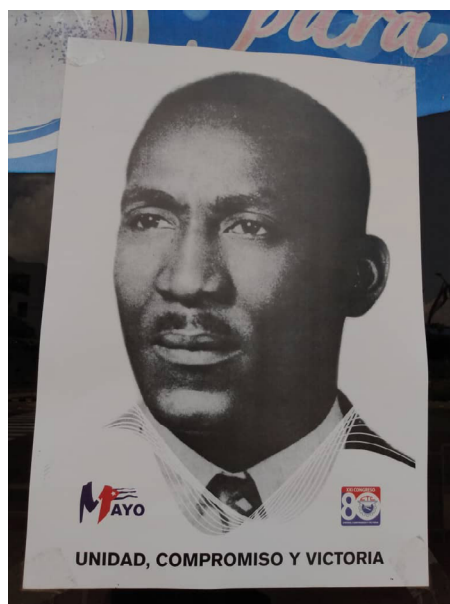


Figura 6. Cartel político de Jesús Menéndez. Fuente: fotografía de la autora

⁴ La Central de Trabajadores de Cuba (CTC) es una organización política reconstituida en 1961, después del triunfo de la Revolución Cubana. Tiene como principal antecedente la Confederación de Trabajadores de Cuba, fundada por Lázaro Peña y otros dirigentes sindicales el 28 de enero de 1939. Su misión es la de unir y representar a los trabajadores cubanos.

⁵ Epíteto con el que el poeta nacional Nicolás Guillén calificó a Jesús Menéndez.

Lázaro Peña, es otro de los líderes sindicalistas más representados en las campañas de comunicación política consagradas al día internacional de los trabajadores. El *Capitán de la Clase Obrera* cubana había fundado en 1939, junto a Jesús Menéndez y otros dirigentes, la Confederación de los Trabajadores de Cuba. Una organización política que tenía el propósito de unificar al sector obrero-campesino de la isla: aunar esfuerzos era fundamental para emprender el camino de reivindicación política, económica y social. El 27 de mayo de 2021 podía verse en la céntrica calle Enramadas, entre Santo Tomás y Corona un cartel correspondiente a la campaña «Unidad, compromiso y victoria» en la que se muestra el rostro de Lázaro Peña (Figura 7). La fotografía escogida para el cartel tiene el mérito de transmitir la madurez y el liderazgo de Peña. Su gesto —con la mano derecha levantada— coloca al espectador ante la efigie de un político que expone sus argumentos con serenidad y precisión. La imagen se hace eco del relato biográfico sobre Peña, en que se señala las habilidades de este para comunicar, para convocar, para convencer (Peña y Fernández, 1984). Por su parte, la presencia del micrófono en la composición convida a la reflexión en torno al alcance de las alocuciones del líder, quien al igual que otros dirigentes políticos de estas décadas se auxilia de las emisoras de radio para compartir los principios y objetivos de su lucha.



Figura 7. Cartel político con la imagen de Lázaro Peña. Fuente: fotografía de la autora

Tanto la imagen de Jesús Menéndez como la de Lázaro Peña están presentes en la campaña de comunicación política por la jornada del 1 de mayo en el 2021. Al examinar la visualidad de los carteles diseñados en el marco de esta campaña —denominada «Unidos, Hacemos Cuba»— se corrobora la fidelidad a la tradicional iconografía de los héroes. Las variaciones en la composición vienen dadas por el mensaje verbal que acompaña al ícono o por la manera diferente de concebir el fondo.

En el centro histórico urbano de Santiago de Cuba se han localizado varios carteles correspondientes a esta campaña. La mayor presencia de materiales visuales de «Unidos, Hacemos Cuba» en la ciudad puede explicarse por la cercana fecha de su realización; aunque también pueden considerarse otros factores como la concepción o el diseño de un mayor número de carteles y el incremento de la capacidad de impresión. No debe olvidarse que el 2021 fue el segundo año, consecutivo, en el cual fue imposible realizar el tradicional desfile por el primero de mayo, debido a la pandemia de la COVID-19. En este contexto, la imagen —virtual y física— se convirtió en un eslabón fundamental de las celebraciones por la histórica fecha. Además de la efigie de los más conocidos líderes sindicalistas —Jesús Menéndez o Lázaro Peña—, se imprimieron también carteles con los rostros de dirigentes obreros-campesinos como Aracelio Iglesias o José María Pérez Capote. De igual manera, las imágenes de José Martí y Antonio Maceo fueron reproducidas bajo el mismo rubro «Unidos, Hacemos Cuba».

Asimismo, debe apuntarse que la imagen de los líderes de la Revolución Cubana también forma parte de la visualidad de estas campañas. Las efigies de Fidel Castro Ruz, Raúl Castro Ruz y Juan Almeida Bosque son las más recurrentes. Al examinar la fachada de la sede del Comité Municipal de la CTC en Santiago de Cuba, ubicada en la céntrica calle Enramadas, podrá corroborarse como los carteles correspondientes a campañas diferentes se entrecruzan y dialogan, enriqueciendo el relato visual de la nación a partir de las potencialidades expresivas de la serigrafía.

El 22 de octubre de 2021, por ejemplo, podían verse en las ventanas y puertas de esta entidad carteles correspondientes a las campañas «Unidad, Compromiso y Victoria» (2019) y «Unidos, Hacemos Cuba» (2021). En el primer cartel, se reproduce la icónica fotografía de Camilo Cienfuegos y Fidel Castro tomada el 8 de enero de 1959, cuando la Caravana de la Libertad llegaba a la capital cubana (Báez y de la Hoz, 2006). El segundo, muestra al líder de la Revolución Raúl Castro Ruz junto al actual presidente de la República, Miguel Díaz-Canel Bermúdez; en tanto evocación de la continuidad del proceso revolucionario cubano. El tercero representa al comandante Juan Almeida Bosque, el líder negro más reconocido y ovacionado de la Generación del Centenario. Finalmente, el cuarto cartel remite a la imagen del dirigente obrero Lázaro Peña.

Unos cuatro meses después, el 3 de marzo de 2022, la gráfica que acompañaba la fachada de la sede del Comité Municipal de la CTC no había variado mucho. El primer cartel, se encontraba más abajo; hecho que, a mi modo de ver, no tiene ninguna connotación simbólica y sí una explicación circunstancial. No debe olvidarse que el proceso de distribución y exhibición de los carteles, de manera general y de los carteles políticos, de modo particular está marcado por la premura y la inmediatez. Por tanto, los materiales que se utilizan para colocarlos en muros, ventanas o puertas suelen tener un tiempo de efectividad relativamente corto. En la mayoría de los casos se utilizan cintas adhesivas que deben ser sustituidas muy pronto (Fresnault-Deruelle, 1997). Eso debe haber pasado en este caso. Aunque también es preciso reconocer que hubo descuidos en la reincorporación de la imagen, ya que dejó de estar alineada con el resto de las composiciones.

La otra variación en la gráfica está relacionada con la sustitución del cartel de Lázaro Peña por el de Aracelio Iglesias. Este cambio sí puede obedecer a una intencionalidad desde el punto de vista simbólico. Por ejemplo, el interés por visibilizar próceres que han sido insuficientemente tratados en la narración histórico-política nacional. Naturalmente, no debe descartarse la posible sustitución del cartel con la imagen de Lázaro Peña por el deterioro de esta. No obstante, si se toma en consideración que esta imagen se corresponde a «Unidos, Hacemos Cuba», una campaña tan reciente, es poco probable que la variable deterioro haya condicionado las dinámicas concernientes al remplazo del cartel.

El ejemplo descrito confirma que los carteles correspondientes a las campañas de comunicación política por las jornadas del 1 de mayo pueden permanecer en la traza urbana por varios meses. Incluso las visualidades de las campañas pueden entrecruzarse, poniendo a dialogar imágenes de los héroes y de la heroicidad, a fin de enriquecer el relato visual nacional. La galería de próceres concebida por estas campañas respalda la narración histórico-política de unidad y armonía o trascendencia racial que ha acompañado a la nación cubana desde el momento en que comenzó la lucha por su existencia. Pero en este relato visual —a diferencia de los bustos, estatuas y monumentos analizados con anterioridad— lo racial no pasa desapercibido. Contrariamente, a la ceguera racial que provoca el trabajo con el bronce, la serigrafía pone en evidencia el color, los matices. De manera que la imagen de los héroes negros incluidos en estas campañas es más visible a los ojos de los transeúntes que aquella reproducida en bustos y monumentos conmemorativos.

Por otro lado, debe apuntarse que estos carteles han incorporado al relato visual la efigie de héroes negros que desarrollaron una intensa labor patriótica en el siglo XX (a diferencia de los bustos, estatuas y monumentos en los que predomina la imagen de héroes negros que, en el siglo XIX, participaron en las guerras de independencia). Ya se ha mencionado la representación de figuras como Jesús Menéndez, Lázaro Peña, Aracelio Iglesias o Juan Almeida Bosque. En la imagen de este último es preciso detenerse, porque es la más recurrente de un héroe negro, protagonista en la gesta revolucionaria de los años cincuenta y en el proceso de transformación social que tuvo lugar en la isla a partir del 1 de enero de 1959.

La efigie del Comandante de la Revolución Juan Almeida Bosque es constante en el ambiente visual de la ciudad de Santiago de Cuba. Ya se ha visto la presencia de un cartel con su imagen en la sede del Comité Municipal de

la CTC. Pero, este mismo cartel podía ser visto el 11 de marzo de 2022 en una de las puertas de la panadería-dulcería El Sol, a un costado de la Plaza de Marte. Varias entidades estatales de la ciudad poseen, como parte de la decoración de sus fachadas, pancartas en las que la figura de Almeida Bosque resulta visible. En la entrada del edificio donde radica la Oficina de Arquitectos de la Comunidad –calle Bayamo entre Barnada y Reloj– puede verse una pancarta con los rostros de los tres líderes de la Revolución Cubana más beneficiados por el poder de la imagen: Fidel Castro Ruz, Raúl Castro Ruz y Juan Almeida Bosque. Esta misma tríada iconográfica puede apreciarse en la fachada de la sede del Comité Provincial del Partido Comunista de Cuba.

Las efigies descritas hasta este momento muestran a Juan Almeida como un hombre mayor, experimentado, que ha dedicado toda su vida al proyecto revolucionario cubano. No obstante, debe resaltarse que en el ambiente visual de la ciudad también se han incorporado imágenes que muestran al joven Almeida: barbudo y rebelde. En la propia fachada del Comité Provincial del Partido Comunista, puede verse una pancarta que toma como referente para su composición la icónica fotografía del héroe en la Sierra Maestra. El fondo de la composición se estructura a partir de la sucesión de cuatro franjas horizontales en las cuales se intercalan el blanco, el rojo y el negro, en franca alusión a los colores que representan el Movimiento 26 de julio⁶. En el lado izquierdo se muestra una sucinta y efectiva alegoría de la Sierra Maestra⁷. En el derecho, puede verse a Almeida, vestido de verde olivo y mostrando el brazalete que lo acredita como joven rebelde.

Esta imagen sería recreada, en grandes dimensiones, por el escultor cubano Enrique Ávila González; quién en el 2013 incorporaría a la fachada del Teatro Heredia un relieve escultórico en el que se revela la fisonomía del Comandante de la Revolución (Figura 8). Aunque el lugar de exhibición de esta obra se encuentra fuera de los límites del centro histórico urbano de Santiago de Cuba, es preciso tomarla en consideración para enriquecer las próximas observaciones.

Se han realizado, con bastante frecuencia, analogías entre el Comandante Juan Almeida Bosque y el Mayor General Antonio Maceo Grajales. El líder de la Revolución Raúl Castro Ruz definió a Almeida como el combatiente que más se parecía al Titán de Bronce (Ríos López-Trigo, 2020). Esta similitud está asociada, naturalmente, a la valentía, el arrojo y el liderazgo del héroe de la Generación del Centenario. Sin embargo, el código racial no deja de estar presente en esta conexión. Antonio Maceo es el héroe negro más venerado en el panteón de próceres de las guerras independentistas. Juan Almeida Bosque, por su parte, es el héroe negro más aclamado de la Generación del Centenario. El segundo, era miembro de un grupo de jóvenes que, en los años cincuenta del pasado siglo, continuó el camino de lucha por la justicia y la equidad que había comenzado el primero –junto a otros patriotas– en el siglo XIX. El joven rebelde era la reencarnación del espíritu libertario del *Titán de Bronce*.

Estas ideas se han mantenido en el imaginario patriótico de la nación cubana y han incidido en su relato visual. No es una coincidencia que la imagen de Almeida concebida por el escultor Enrique Ávila González haya sido emplazada en uno de los flancos de la Plaza de la Revolución. De hecho, el propio artista ha reconocido que la mirada de la efigie de Almeida se dirige a la estatua ecuestre de Maceo (Pinto, 2013), erigida por Alberto Lescay Merencio treinta y dos años antes. De manera que, la analogía que se ha establecido entre los dos héroes, desde la narración histórico-política encuentra en el ambiente visual de la ciudad de Santiago de Cuba un valioso exponente.

Por último, resulta de vital importancia apuntar que la escultura en acero de Ávila, es fiel a la fisonomía de Almeida, pero ciega ante su melanina. Al igual que en los monumentos que se han analizado en la primera parte del artículo, se percibe en esta obra dedicada al líder de la Revolución un interés absoluto por su humanidad y una total indiferencia ante el código racial.

6 El Movimiento 26 de julio fue una organización política y militar creada por un grupo de jóvenes bajo la égida de Fidel Castro Ruz en 1955. Tenía una ideología nacionalista, anti-imperialista y democrática fundada en las ideas de José Martí. Sus miembros también eran conocidos como los jóvenes de la Generación del Centenario.

7 La Sierra Maestra es el macizo montañoso más importante de la mayor de las Antillas, ubicado en la región suroriental de la Isla. Fue el principal escenario de confrontación del Ejército Rebelde y la dictadura de Fulgencio Batista en los años cincuenta del siglo XX.



Figura 8. Relieve escultórico a Juan Almeida Bosque. Fuente: fotografía de la autora

4. CONCLUSIONES

Las imágenes de los héroes, particularmente las imágenes de los héroes negros, han contribuido a la estructuración de un relato visual de la nación cubana que legitima las narraciones histórico-políticas de trascendencia y armonía racial. Las representaciones visuales de estos próceres han respaldado y fortalecido las premisas de democracia racial o *color blind nation*. Al valorar la imagen visual de naciones latinoamericanas como la cubana, puede resultar interesante acudir a las denominaciones anglosajonas de *color blind myth* o *color blind nation*. A diferencia de la noción de «democracia racial» que alude a la participación política; la noción de «*color blind nation*» conecta, directamente, con lo visual.

Ya se ha apuntado que la traducción literal de *color blind nation* es algo así como nación ciega al color. Nótese que no es una nación completamente ciega: no es una nación que se niega a ver, es una nación que se niega a ver en color. Los bustos, las estatuas o los monumentos que se han analizado con anterioridad revelan que la narraciones histórico-política de una Cuba armónica o fraterna, en términos raciales, tuvo su contrapartida en el ámbito de lo visual, a partir de la creación de una especie de *raza de bronce*.

Si Cuba fue considerada una nación racialmente armónica, en la que la alusión a los colores de piel era insignificante, y por tanto prescindible; resultaba necesario construir un relato visual en que la ausencia de colores, de códigos raciales, de razas visibles fuese evidente. En este proceso, el bronce fue un magnífico aliado. Concebir monumentos a partir de este material descartaba toda distinción de color entre los próceres, concibiendo a partir de estas imágenes un panteón nacional homogéneo. Tanto el monumento dedicado a Rafael María de Labra, Miguel Figueroa y Juan Gualberto Gómez, como la galería de próceres que conforma la Avenida de los Libertadores son buenos ejemplos de cómo el relato visual se construyó a partir de una *raza de bronce* que visibilizó e invisibilizó el color de sus pieles. Los héroes serían visibles en su fisonomía, pero invisibles en su melanina.

La gráfica es la expresión visual que trastoca constantemente a esa *raza de bronce*. Los carteles políticos y las pancartas distribuidos y exhibidos en el espacio visual de la ciudad sacan la imagen de los héroes de esa invisibilidad racial. El carácter ubicuo de los carteles (Fresnault-Deruelle, 1997, 2017; Vergara-Leyton, Garrido-

Peña y Undurraga-Puelma, 2014) permite que una parte del panteón de los héroes de la nación cubana sea visible en cualquier parte del centro histórico urbano; mostrando la variedad fenotípica de estos próceres. Empero, el tiempo de exhibición de estos materiales visuales en el espacio es breve, efímero. Las imágenes inherentes a los carteles o pancartas pierden la batalla contra el tiempo: son mortales, perecederas. Y la *raza de bronce* permanece inalterable y sigue siendo parte de un relato visual que legitima la narración histórica-política de trascendencia o armonía racial.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco mucho a los revisores del presente artículo. Sus observaciones y sugerencias bibliográficas enriquecieron mucho la versión final del texto.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Ada Lescay: Concepción, realización y desarrollo; obtención de datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión.

REFERENCIAS

- Alberto, Paulina y Hoffnung-Garskof, Jesse (2018). Democracia racial e inclusión racial. Historias hemisféricas. En Estudios afrolatinoamericanos. Una introducción. Afro-Latin American Research Institute at the Hutchins Center, Harvard University, CLACSO, 317-378.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas; Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Báez, Luis y de la Hoz, Pedro (2006). *Caravana de la Libertad*. Ciudad de La Habana. Casa Editora Abril.
- Cairo Ballester, Ana (2019). *20 de mayo ¿fecha gloriosa?* La Habana. Editorial de Ciencias Sociales.
- De la Fuente, Alejandro (2000). *Una nación para todos; Raza, desigualdad y política en Cuba (1900-2000)*. España. Editorial Colibrí.
- Ferrer, Ada (1999). *Insurgent Cuba; Race, Nation and Revolution, 1868-1898*. Estados Unidos. University of North Carolina Press.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1993). *L'éloquence des images, Images fixes III*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1997). *L'image placardée ; Pragmatique et rhétorique de l'affiche*. Francia. Edición Nathan.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (2017). *Images politiques; Acclamer, réclamer, proclamer*. Francia. Collection Iconotextes. Presses universitaires François-Rabelais.
- Freyre, Gilberto (1977). *Casa-Grande y Senzala*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Instituto de estudios sociales y culturales, Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Envión Editores.
- Iglesias Utset, Marial (2003). *Las metáforas del cambio; Cuba 1898-1902*. La Habana. Ediciones Unión.
- Joly, Martine (2016). *L'image et les signes*. Francia. Armand Colin.
- Lipschutz, Alejandro (1944). *El indoamericanismo y el problema racial en las Américas*. Santiago de Chile. Editorial Nascimento.
- Majluf, Natalia (1994). *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP (Documento de Trabajo 67. Serie Historia del Arte, 2).
- Majluf, Natalia (2022). *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.
- Malosetti Costa, Laura (2023). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Argentina. Fondo de Cultura Económica.
- Margolis, Eric y Pauwels, Luc (2011). *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC. SAGE.

- Martí, José (1960). *Ideas políticas y sociales* (Tomo I y II). La Habana. Ediciones Nuevo Mundo.
- Monal, Isabel y Miranda, Olivia (2002). "Comentarios a la carta que dirigió Antonio Maceo al General Polavieja" en *Pensamiento cubano*, t.2. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales, pp.53-58.
- Morales Tejeda, Aida Liliana (2008). *La escultura conmemorativa en Santiago de Cuba: 1900-1958*. Santiago de Cuba. Ediciones Santiago.
- Peña, Lázaro y Fernández, Lucinda Miranda (1984). *Lázaro Peña, capitán de la clase obrera*. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales.
- Pereira, María de los Ángeles (2009). La Habana escultórica: de la Giralda a Lennon. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 740: noviembre-diciembre 1211-1230. doi: 10.3989/arbor.2009.740n1086
- Pérez Jr., Louis A. (1983). *Cuba between empires (1878-1902)*. Estados Unidos. University of Pittsburgh Press.
- Pérez Vejo, Tomás y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2009). Representaciones icónicas de la nación en Iberoamérica y España. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 740 noviembre-diciembre 1137-1146. doi: 10.3989/arbor.2009.740n1081
- Pérez Vejo, Tomás y Yankelevich, Pablo (2018). *Raza y política en Hispanoamérica*. Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores, El Colegio de México, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Pinto, Eduardo (2013). No concibo un Almeida Pequeño. 16 de julio. <http://enriqueavilacuba.com/articulos/no-concibo-a-un-almeida-pequeno/>
- Quijano, Anibal (2014). "¡Qué tal raza!" en *Textos de Fundación*. Zulma Palermo y Pablo Quintero (compiladores). Argentina, Ediciones del Signo, pp.100-108.
- Ríosco López-Trigo, Pedro (2020). El combatiente que más se parecía al Titán de Bronce. *Granma*. 10 de septiembre. <https://www.granma.cu/cuba/2020-09-10/el-combatiente-que-mas-se-parecia-al-titan-de-bronce-10-09-2020-23-09-54>
- Rodríguez Joa, Mariela (2009). *La escultura conmemorativa en Santiago de Cuba: 1959-2000*. Santiago de Cuba. Ediciones Santiago.
- Rose, Gillian (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. España. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Segato, Rita (1998). The Color-Blind Subject of Myth; Or, Where to Find Africa in the Nation. *Annual Review of Anthropology*, vol.27, pp.129-151. <https://www.jstor.org/stable/223366?seq=1&cid=pdf->
- Telles, Edward (2014). *Pigmentocracies; Ethnicity, Race, and Color in Latin America*. Estados Unidos. University of North Carolina Press.
- Vanegas Carrasco, Carolina (2020). "Estatuomanía" en América Latina. Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Arquitextos*, ISSN 1819-2939 / ISSN 2706-8099 Año 27, Nº 35, enero-diciembre, pp. 67-82.
- Vanegas Carrasco, Carolina (2022). La construcción de la imagen del indígena en la *monumenta* latinoamericana del siglo XIX. En *Culturas Visuales desde América Latina*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.163-183.
- Vergara-Leyton, Enrique; Garrido-Peña, Claudio y Undurraga-Puelma, Camila (2014). La gráfica como artefacto cultural. Una aproximación semiótica al cartel social en Chile. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2): 271-285. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41469
- Wade, Peter (2013). Racismo, democracia racial, *mestizaje* y relaciones de sexo/género. *Tabula Rasa*, no.18, enero-junio, pp.45-74.