

# Estética distópica en la pintura del artista cubano Vicente Hernández: el ojo de la tormenta<sup>1</sup>

Dystopian Aesthetics in the Painting of the Cuban Artist  
Vicente Hernández: The Eye of the Storm

Claire Mercier  
Universidad de Talca  
cmercier@utalca.cl

Oswaldo Hernández González  
Universidad de Talca  
oswaldo.hernandez@utalca.cl

Diana Rosales Plá  
Investigadora Independiente  
dianarosalespla@gmail.com

**Enviado:** 13 abril 2021 | **Aceptado:** 19 abril 2023

## Resumen

La narrativa distópica ha sido bastante explotada en el campo de la literatura, a diferencia de la atención recibida en el ámbito de las artes visuales. En relación con ello, el propósito de este artículo es poner de relieve, desde una perspectiva crítica de la realidad sociocultural cubana, los elementos característicos de la distopía en la obra pictórica de Vicente Hernández mediante el análisis de cuatro pinturas representativas de la estética distópica del artista cubano.

Palabras clave: Distopía, pintura, Cuba, Vicente Hernández.

## Abstract

Dystopian narrative has been widely exploited in the field of literature, in contrast to the attention received in the field of visual arts. In relation to this, the purpose of this essay is to highlight, from a critical perspective on the Cuban socio-cultural reality, the characteristic elements of dystopia in Vicente Hernández's pictorial work through the analysis of four representative paintings of Cuban artist's dystopian aesthetics.

Keywords: Dystopia, painting, Cuba, Vicente Hernández.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular n° 1220007: «Narrativa distópica latinoamericana contemporánea desde la crítica literaria feminista: hacia un poshumanismo crítico», del cual la autora principal es Investigadora Responsable y cuyos coinvestigadores son la Dra. Daniuska González de la Universidad de Playa Ancha y el Dr. Gabriel Saldías Rossel de la Universidad Católica de Temuco.

## Introducción

La vida contemporánea está caracterizada por hechos inquietantes, por ejemplo, el papel de la publicidad en la gestión por excelencia de las narrativas políticas, las características de una civilización amalgamada a intereses especulativos, la banalidad de la materialidad de los objetos y la sustitución de lo humano por relaciones cada vez más computacionales. La realidad cubana orbita sobre la base de estos problemas, inherentes a la globalización, pero perpetúa una concepción del mundo que circunscribe el pensamiento político y la libertad de expresión.

Por su parte, el arte en sentido general ha representado un renglón creativo de la sociedad donde la crítica social resulta un componente clave para darle respuesta a los embates de las problemáticas sociales. Esto ha llevado a los artistas cubanos a desenvolverse en espacios dialógicos delicados. En este escenario es muy sugerente la estética distópica del quehacer pictórico de Vicente Hernández.<sup>2</sup>

Este creador cubano nació en el municipio de Batabanó en noviembre de 1971, en la provincia de La Habana. Los primeros pasos dentro de las artes plásticas los empieza en la escuela elemental. Nada lo separará del arte y en pleno Periodo Especial se gradúa de licenciado en Educación Plástica, en el Instituto Pedagógico Enrique José Varona. El magisterio lo seduce y durante casi un lustro educa en la Universidad de Ciencias Pedagógicas en la Facultad de las Artes Plásticas. En la actualidad es miembro de la UNEAC<sup>3</sup> y recrea mediante un pincel crítico un universo visual que aborda las problemáticas sociales cubanas más relevantes.

Lo llamativo de Vicente Hernández en la plástica cubana, y que merece atención, puesto que lo desmarca de estilos visuales que cuentan con una sólida trayectoria en la isla, es el poder de la imaginación, situado por lo general en el molde de lo caótico y lo onírico, del ensueño que emplaza la realidad presente. En sus obras, en mayoría cuadros al óleo sobre lienzo, se manifiestan constantes anacronismos, en los marcos de una estética auténticamente posapocalíptica que se desarrolla sobre la base de una perspectiva distópica, crítica, nostálgica y contemplativa. Este último matiz podría analizarse desde la apreciación de un artista que observa el caos desenvolverse y retorcer la realidad, como si esta se manifestara en forma de burbuja errática que escapa el control de quien la crea. En efecto, si bien el arte del pintor cubano posee características netamente surrealistas como herramienta pictórica, su mensaje político radica en la distopía como instrumento de crítica social.<sup>4</sup> Es decir, las técnicas artísticas surrealis-

2 Escasos son los recursos críticos acerca de la obra de Vicente Hernández. Publicó un catálogo de su obra en el año 2016 y una entrevista realizada por Karina Durant (2014) se puede hallar en el sitio del proyecto Cuban Art News de la Fundación Farber.

3 Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

4 A la manera de la obra del polaco Zdzislaw Beksinski que ocupa las herramientas pictóricas surrealistas para dar cuenta de realidades apocalípticas. En un contexto latinoamericano, cabe referirse, por ejemplo, a la obra del colombiano Adrián Narváez Caicedo, más específicamente, su figuración de distopías tecno-aniquiladoras como crítica a nuestras sociedades actuales (véase la reseña de Mildred Durán Gamba, 2016).

tas no necesariamente vierten en un contenido distópico, pero en el caso de Vicente Hernández, se expresa un gesto distópico a la hora de representar y criticar la realidad cubana. De este modo, Vicente Hernández es una especie de hacedor que examina el desgobierno, lo presencia, lo comunica y, hasta cierto punto, se libra de sus efectos.

En este sentido, el arte de Vicente Hernández ha trascendido las paredes de su estudio-taller en La Habana, así como también las fronteras de la isla que motiva su obra, participando en prestigiosas casas de subasta como FAAM Miami, Ripley Auctions, Christie's y Sotheby's. Se está en presencia de un exponente de la pintura contemporánea cubana que ha popularizado lo real maravilloso de su país natal con obras de elevada factura, convirtiendo su tierra, cultura y gente en sus modelos permanentes, sobre la base del compromiso social y político.

En relación con ello, el propósito de este ensayo es poner de relieve, desde una perspectiva crítica de la realidad sociocultural cubana, los elementos característicos de una estética distópica –dimensión relativamente poco representada en las artes– en la obra pictórica de este creador. Las artes visuales deben estar al servicio de la crítica social, siempre vigilantes y poco permisivas con las problemáticas culturales y políticas que comprometen la justicia social. En este sentido, el análisis de las imágenes de Vicente Hernández puede contribuir al desarrollo del pensamiento ciudadano.

## Marco teórico-contextual: Cuba, entre utopía y distopía

La distopía es una forma estética en la cual prima una función crítica con respecto a la elaboración de realidades alternativas que den a conocer el potencial totalitario de una determinada ideología. Fernando Reati, en *Postales del porvenir* (2006) y en el ámbito literario –forma que acuñó los conceptos de utopía y distopía, si se piensa en *Utopía* (2008 [1516]) de Thomas More y *1984* (2014 [1949]) de George Orwell–, propone la siguiente definición:

Después de dos sucesivas guerras mundiales en el siglo xx, la *distopía* [...] reemplaza a la utopía como manifestación central de la literatura futurista y se impone casi como el único tipo creíble de anticipación. Distópica será toda aquella literatura que extrapole rasgos presentes al futuro y proponga sistemas sociales imaginarios de carácter negativo donde, al revés que en las utopías, todo aquello que podría empeorar ha empeorado (18-19, cursivas en el original).

No obstante, en varias manifestaciones distópicas latinoamericanas recientes no se extrapolan «rasgos presentes al futuro», sino que se construye una realidad posapocalíptica, consecuencia de algún tipo de catástrofe, en relación con un pasado traumático. James Berger desarrolla esta idea en *After the End. Representations of Post-Apocalypse* (1999) cuando alude a los nexos entre el trauma y el apocalipsis:

Trauma is the psychoanalytic form of apocalypse, its temporal inversion. Trauma produces symptoms in its wake, after the event, and we reconstruct trauma by interpreting its symptoms, reading back in time. Apocalypse, on the other hand, is preceded by signs and portents whose interpretation defines the event in the future. The apocalyptic sign is the mirror image of the traumatic symptom [...] Both apocalypse and trauma present the most difficult questions of what happened «before», and what is the situation «after». The apocalyptic-historical-traumatic event becomes a crux or pivot that forces a retelling and revaluing of all events that lead up to it and all that follow (20-21).

Como se verá a continuación, la estética posapocalíptica de Vicente Hernández establece un retrato de los traumas históricos que afectaron y siguen afectando a Cuba. De este modo, la distopía posapocalíptica vendría a significar las consecuencias del apocalipsis<sup>5</sup> o, en un registro más profano, de algún tipo de catástrofe, como lo explica Elinor Shaffer en «VI. El apocalipsis secular: profetas y apocalipsisistas a finales del siglo XVIII» (1998): «En nuestra propia época, el fin apocalíptico es, básicamente, de carácter natural, o bien predicho o explicable por la ciencia, y se le define, sencillamente, como una catástrofe o una destrucción violenta» (163). Sin embargo, si se considera etimológicamente el apocalipsis como revelación, la variante posapocalíptica de la distopía posee una doble naturaleza, como lo observa Fredric Jameson, en *Archaeologies of the Future* (2005), entre: «catastrophe [sic] and fulfillment, the end of the world and the inauguration of the reign of Christ on earth, Utopia and the extinction of the human race all at once» (199).

Justamente, la historia política de Cuba ha estado mediada por la utopía revolucionaria desde sus orígenes: las luchas por la independencia en el siglo XIX, la revolución de la década del treinta y la revolución socialista del cincuenta y nueve que propuso derrocar las arbitrariedades y la opresión de los cuerpos policiales batistianos (Bobes). En este contexto, la epopeya de la revolución empezó como un movimiento que reclamaba la dignidad del pueblo cubano haciendo cambios emancipadores en materia de educación y salud pública, pero a la manera de la *Rebelión en la granja* (2014 [1945]) de George Orwell, el régimen sustituido con narrativas y valores que exaltan, así como promueven la justicia social, fue corrompido por la naturaleza del poder (Rojas).<sup>6</sup> De esta manera, la utopía de la revolución cubana desembocó en una distopía con el control de los medios de producción, de la opinión pública, del poder policial y político. Las palabras de Fidel Castro en uno de sus discursos más emblemáticos: «Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada» empezaron a cobrar una vida que hasta hoy parece inmarcesible (López-Avalos).

5 Con respecto a la diferencia, en torno al apocalipsis, entre el fin de los tiempos y el mundo por venir, véase la obra de Giorgio Agamben *The Time that Remains* (2005).

6 Para una crítica de la revolución como concepto de la modernidad, véase: *Las ilusiones de la modernidad* de Bolívar Echeverría (1995) y *1492: el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (1992) de Enrique Dussel.

Además, la revolución desde su comienzo desplegó un control político sobre el contenido de las artes (Martínez Heredia). Se alude a los recientes hechos ocurridos en las puertas del Ministerio de Cultura de Cuba, donde más de doscientos artistas, intelectuales y ciudadanos y ciudadanas comunes se plantaron en protesta y en apoyo a un grupo de jóvenes en huelga de hambre en La Habana –el Movimiento San Isidro– pidiendo libertad de expresión.<sup>7</sup> En este sentido, en la sociedad cubana los y las artistas continúan desbordando los lineamientos ideológicos de la revolución, muchas veces de manera sutil, otras veces de manera abierta y explícita.

Así, los traumas históricos de la isla parecen ir de la mano con una estética distópica. No obstante, la distopía es también, por su naturaleza logo-crítica y autorreflexiva, un medio idóneo con el fin de dar cuenta de los claroscuros del territorio cubano, sus luchas oximorónicas entre la utopía y distopía. Un ejemplo de lo anterior es la novela del cubano Erick Mota: *Habana Underguater* (2010). De un modo ucrónico, esta obra relata la victoria de la URSS durante la Guerra Fría, al mismo tiempo que describe una Habana destruida y en gran parte sumergida por un ciclón. La narración se refiere entonces al trauma de las derivas totalitarias de la ideología comunista en Cuba, pero enlazando lo anterior con una utopía bien conocida: el Atlantis.

En efecto, y la historia política de Cuba lo atestiguan, tanto la utopía como la distopía se definen por la crítica que realizan hacia nuestra sociabilidad, debido a su relación con, según la fórmula de Terry Eagleton en *Esperanza sin optimismo* (2016), una «esperanza desesperada» que nos hace justamente transitar de la distopía a una posible utopía. De esta manera, la distopía no sería lo opuesto de la utopía, sino que su fundamento: extrapolar los rasgos negativos presentes de la sociedad con el fin de elaborar imaginarios alternativos acerca del futuro. El concepto de «critical dystopia» de Tom Moylan, en *Scraps of the Untainted Sky* (2000), resume el doble posicionamiento de la distopía, entre crítica de la realidad presente y facultad utópica de transformarla.

Sin embargo, a pesar de su realismo político y de su potencial imaginativo, la distopía no ha sido históricamente una noción valorada por las artes visuales. Cabe recordar que los géneros prospectivos (Moreno) también han sido en la tradición literaria categorías subdelegadas.<sup>8</sup> Pese a lo anterior, la pintura de Vicente Hernández, mediante una representación posapocalíptica de la realidad cubana, constituye uno de los depósitos estéticos de los traumas de Cuba, pero con la originalidad de situarse, en relación con la propia historia de la isla, a medio camino entre la utopía y la distopía. De esta manera, la obra del pintor de Batabanó invita a una reflexión crítica frente al eclipse de la razón.

---

7 Véase la columna de Ileana Diéguez, «¿Qué cuerpos importan?» (2020), en *Rialta Magazine*.

8 Por ejemplo, los *pulps* norteamericanos. Véase el ensayo de Rinaldo Acosta, de nuevo en *Rialta Magazine* (2019), acerca de la ciencia-ficción cubana de los años sesenta.

## Análisis: el ojo distópico de Vicente Hernández

La pintura cubana, en tanto manifestación artística que se desarrolla en los marcos de regímenes de identificación específica, sostiene vínculos con lo político en una especie de simbiosis que deviene el *locus communis* del proceso de creación. Sin embargo, el par arte-política en la isla ha estado marcado por complejas dinámicas de poder, a partir del abierto reconocimiento del carácter liberador y subversivo del primero. La acción artística participa en la reconfiguración de lo común sobre la idea de que «la estética ha estado siempre en la base de lo político» (Ibarra Cáceres 117), razón por la cual es difícil negar la interseccionalidad entre una obra de arte y el entorno sociopolítico en el cual ha sido elaborada.

En este sentido, la complejidad social de la isla ha sido representada en la escuela pictórica cubana en una amplia variedad de estilos, pero los discursos distópicos no son habituales, y por eso la obra de Vicente Hernández llama la atención. Su discurso visual se manifiesta desde el pincel del espectador distante, pero comprometido; una suerte de demiurgo que insiste en comunicar, mediante un formalismo onírico, las debacles distópicas de la isla. Desde esta perspectiva, destaca el empleo intencional de planos generales, en ocasiones aéreos, que muestran el caos y advierten de este, una representación del entorno que invita a observar la *big picture*.

En la obra del artista cubano la estética distópica se entretreje de manera singular, utilizando como salvoconducto sus características. Es en este cuerpo cultural donde las representaciones cobran sentido, en tanto el espacio distópico materializa la «universalización del ser humano absoluto» (Saldías Rossel 145), una manifestación de la naturaleza de la especie y su deseo de autodestrucción. De esta forma, el lenguaje pictórico de Vicente Hernández presenta la acción en un no-lugar de carácter esencialmente crítico, que ha surgido como consecuencia de la irresponsabilidad humana, de su negligencia política y su inconsecuencia con respecto a la realidad.

Si se retoman los criterios de Gabriel Saldías Rossel evocados anteriormente, este terreno de disputa es el núcleo de la confrontación entre el espacio social y la voluntad individual, entre las herramientas de ordenamiento del Estado y el propio individuo. Desde esta perspectiva, Vicente Hernández elabora entonces un universo distópico impregnado de un barroquismo conceptual que rememora el *horror vacui* (Vacca) propio de este movimiento artístico-cultural, donde confluyen el dinamismo, el desdén a la imagen estática, la tensión dramática constante y un pesimismo lamentable. Sin embargo, la influencia barroca llega a sus límites en el momento justo en que el artista cede el lugar de lo absoluto a la relatividad del caos, como puede observarse en la pieza *Naturaleza muerta* [Figura 1].

En este caso, se puede apreciar, por un lado, la excelente factura de una representación de elementos inanimados, una composición a base de un navío errante que carga consigo los atavíos de una cultura. Desde el punto de vista iconográfico, resulta de especial interés la superposición de símbolos como las construcciones características

del pueblo natal del artista, un fragmento de tierra convertido en bote de medidas desproporcionadas que naufraga y muere. Por otro lado, la imagen del Capitolio se erige en medio del desastre, quizás como elemento distintivo de la capital y el país, o como parte esencial de la imagen comercial de Cuba ante el mundo, legitimada y popularizada en gran medida por la industria cultural cubana. Coexiste con esta mirada contemporánea una reinterpretación de los códigos artísticos legados por la producción pictórica europea de los siglos XVII y XVIII, reintentando así la tradicional idea del bodegón.

Adicionalmente, resulta interesante destacar la dimensión psicológica de los colores presentes en la obra. De acuerdo con la socióloga Eva Heller, en *Psicología del color* (2004), el color es un elemento de percepción visual que posee un significado subjetivo asociado a características positivas o negativas, en tanto produce sensaciones en el receptor. En *Naturaleza muerta* predominan los ocres y marrones. Según las distinciones que realiza la autora, estos transmiten en la obra calidez, remiten a la estación otoñal y a situaciones pasionales, a la vez que aluden al pasado en una suerte de elegía nostálgica, de añoranza personal por una isla naufragante y errática.



**FIGURA 1**

Vicente Hernández, *Naturaleza muerta*, óleo sobre lienzo, 2013.

Fuente: Cernuda Arte. [https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/fullsize.cgi?pid=6306\\_1&id=6306&status=1](https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/fullsize.cgi?pid=6306_1&id=6306&status=1)

Por su parte, el espacio en la obra deviene resultado de la acción continuada de un elemento esencial en la narrativa visual: el no-tiempo o tiempo distópico. Este actúa como un principio especulativo que conlleva el nacimiento de la distopía y constituye una dimensión alternativa en el que convergen el mundo posible y el propio orden de la realidad o «doble marco temporal» (Domingo). Esta superposición de carácter hipotético actúa sobre el no-lugar y determina el desarrollo de la imagen distópica. Sin embargo, en la pintura se manifiesta distinto a la literatura; en esta última, el no-tiempo se construye a través de una narrativa que emplea descripciones de múltiples eventos, a partir de los cuales es posible recrear un entorno espaciotemporal pormenorizado, una construcción gradual de los hechos.

En lo que respecta al tiempo en la pintura de Vicente Hernández, este se construye en el instante del contacto visual, momento en el que el público espectador decodifica sensorialmente e intuye –articula según sus códigos culturales– los mensajes. Así, mientras transcurre el tiempo real de quien observa –y solo durante su paso– surge la ucronía del *milieu* distópico, por medio de un ejercicio mental que conecta en una narración única el sentido pesimista de la obra.

En el contexto del artista cubano, el tiempo, la acción y los personajes se coagulan en la imagen sobre la base de lo que Gilles Deleuze, en *Diálogos* (1997), junto con Claire Parnet, denominó «agenciamiento»: «que siempre es colectivo, y que pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos y acontecimientos... El agenciamiento es el co-funcionamiento, la simpatía, la simbiosis» (61). Es decir, una multiplicidad de elementos heterogéneos que comparten, sin embargo, un territorio. En este caso, se está en presencia de una escena posapocalíptica que encarna la frustración colectiva, la álgida representación del desastre, una naturaleza muerta humana, antropomorfizada en tanto parece la obra de lo humano, su cultura y su ciudad. Los agentes portadores de la acción son, a la vez, víctimas de esta en una especie de batalla imposible contra el curso natural de la realidad. Puede inferirse un intento de regresión al punto cero como condición esencial para el progreso, un ciclo de final nefasto e inevitable que abre paso a una nueva sociedad, sobre la base de la naturaleza muerta que constituye Cuba en la obra.

En la pintura *Acordeón unánime* [Figura 2], el artista presenta a los y las espectadores una serie de personajes variopintos que ejercen su acción en calidad de agentes, pero de una tipología distinta. Si bien la imagen distópica personifica los miedos, frustraciones y rechazos de las generaciones respecto a sus contextos sociohistóricos, usualmente los protagonistas –a la manera de Winston Smith en *1984*– de este género encarnan la resistencia. He aquí la particularidad del artista cubano, en tanto este no reconoce en su obra visual a los exponentes de la contracultura en la lucha del sujeto contra el espacio social.



**FIGURA 2**

Vicente Hernández, *Acordeón unánime*, óleo sobre lienzo, 2018. Fuente: Cernuda Arte.  
[https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/fullsize.cgi?pid=6298\\_1&id=6298&status=1](https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/fullsize.cgi?pid=6298_1&id=6298&status=1)

Desde el punto de vista formal, se aprecia una recreación burlesca y teatral desde la policromía, aprovechando al máximo las bondades y tonos del óleo, que le confieren al lienzo teñido mayor intensidad y color. Tal empleo de la paleta demuestra una maestría adquirida a lo largo de su carrera artística en la que el matiz y la idea nacen y se modelan juntos para dar forma y significado al discurso visual.

En la obra coexisten disímiles referencias a la realidad cubana, por ejemplo, el pueblo natal de Vicente Hernández –Batabanó– y los símbolos –las siglas S. A. de Sociedad Anónima– que representan las empresas estatales –ETECSA, Habanos S. A., Havana Club Internacional S. A., etc.– y su jerarquía en la sociedad. Todo ello ocurre sobre la base de lo real maravilloso, estrategia artística propuesta por el emblemático escritor cubano Alejo Carpentier que propone, en el prólogo a *El reino de este mundo* (2012 [1949]),

la sustitución de la «utilería escalofriante» europea por la revalorización estilística del continente americano. Sin embargo, cada pincelada sugiere el sórdido advenimiento de una realidad catastrofista: lo real maravilloso se vuelve horroroso.

En este sentido, se hace referencia a la figura del acordeón como metáfora al fallido progreso de la isla desde la ironía y el humor, una suerte de fuelle que se estira y encoge de acuerdo con el par prosperidad/barbarie. Una clara alusión al poder político donde los personajes, peones de la burocracia, escenifican una expresa sátira política. Asimismo, la obra resulta más un intento de provocación a las y los espectadores que un exponente del género en sí, no obstante, la idea que se infiere, a partir del conocimiento de las particularidades de la isla, sugiere la debacle distópica.

Adicionalmente, en este acordeón humano que se erige por encima de la sociedad, se distingue el empleo de colores complementarios, utilizados para realzar la belleza del imaginario distópico. Los azules se asocian a la hondura inmaterial, al silencio, la reflexión y los sueños (García Navas), mezclado con tonos verdes que incitan al desequilibrio y trasladan a la naturaleza, en contraste con un rojo caluroso, enérgico y vibrante que remite a las y los espectadores a la figura de la revolución. Esta turbulencia de colores señala la naturaleza conflictiva de la convivencia sociopolítica en la imagen. Esto pudiera ser analizado nuevamente desde los criterios de Gabriel Saldías Rossel (2015), puesto que el académico chileno propone refinar la noción de conflicto distópico, partiendo de que este siempre implica una confrontación –violenta o no– entre dos o más fuerzas opuestas, una de las cuales es hegemónica y las demás marginales.

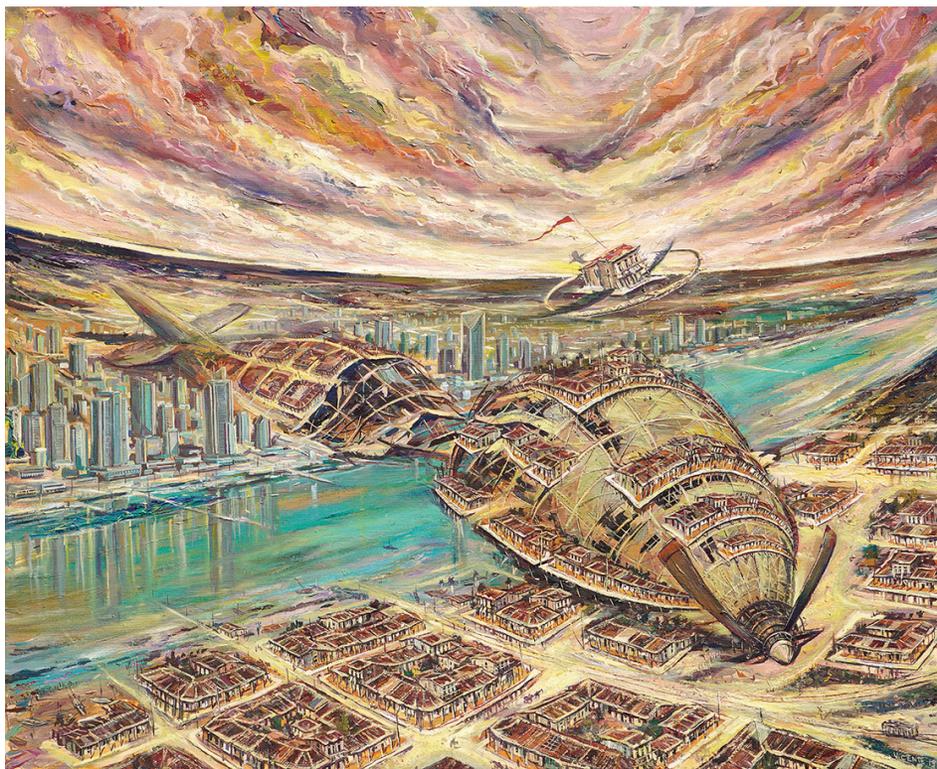
En la pintura de Vicente Hernández, se ponen en escena otros fenómenos sociales como la diáspora cubana y la pobreza del ciudadano común. En los marcos de la debacle, las vicisitudes económicas de los y las habitantes del pequeño Batabanó y sus empeños fallidos de emigrar fuera de las fronteras nacionales se conjugan en la obra *La caída de Icaro* [Figura 3].

En esta obra toma forma un anhelo histórico de las y los cubanos que viven dentro y fuera de la isla, una especie de puente simbólico que conecta a familiares y amistades, un globo aerostático habitado en representación de quienes se van y quienes desean regresar. Desde un plano panorámico en el que se distorsiona incluso la noción de perspectiva visual, aparecen de manera casi hiperrealista las formas y tonos en óleo más recurrentes de su técnica: rojos, marrones, el pálido amarillo y algunos rastros de expresividad azul. Estos últimos emergen como únicos vestigios de vitalidad en una charca de insignificante caudal que divide a un mismo pueblo, una misma emocionalidad.

El contraste es la piedra angular de esta obra, una ocre representación de dos mundos cercanos geográficamente y subjetivamente, pero sujetos a un aislamiento perpetuo. La figura del globo aerostático como puente antinómico es recurrente en la obra del pintor cubano y sugiere un referente iconográfico en el *steampunk*: un retrofuturismo que, tomando como escenario la Revolución Industrial desde una sensibilidad neovictoriana, intenta elaborar una nueva y armoniosa relación entre lo humano y la máquina (Esser). Ambos imaginarios conectan en tanto a la resignificación nostálgica de símbolos tecnológicos como el dirigible.

Sin embargo, la obra gira aquí irónicamente en torno la noción fallida de progreso –testimonia el título mismo de la pintura– con la representación de un globo aerostático despedazado. Así, desde el punto de vista semiótico, existe una reelaboración de sistemas simbólicos, en tanto el artista no los fabrica *ex novo*, sino que los reutiliza, los copia e imbrica en sus propias imágenes. Nos referimos a una especie de bricolaje que da al traste con un mosaico de sentido que se reconstruye durante el ciclo de vida de la obra, sujeta a las variaciones de la experiencia sensorial humana. Todo ello se concibe a partir de la interactividad de la obra, lo que permite su constante recodificación y modificación expresiva.

Finalmente, un elemento de singularidad en *La Caída de Icaro* resulta la pequeña casa que sobrevuela el accidentado zepelín. Esta matiza una sutil invitación a cuestionarse cuánto realmente se lleva consigo el emigrante; qué elementos de la emocionalidad humana quedan fuera de la maleta, pero contenidos en la subjetividad; cuánta cultura se traslada hacia el nuevo destino, escudando los temores e incertidumbres del viaje, así como también lo traumático y utópico de la propia experiencia.



**FIGURA 3**

Vicente Hernández, *La Caída de Icaro*, óleo sobre lienzo, 2013. Fuente: Cernuda Arte.  
[https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/fullsize.cgi?pid=6311\\_1&id=6311&status=1](https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/fullsize.cgi?pid=6311_1&id=6311&status=1)



**FIGURA 4**

Vicente Hernández, *Mi pueblo sumido en el caos*, óleo sobre lienzo, 2018. Fuente: Cernuda Arte. <https://secure.cernudaarte.com/cgi-local/paints.cgi?aid=7&pid=6394>.

En el discurso visual del pintor de Batabanó, esta experiencia aparece como el detonante del caos y a la vez el caos en sí mismo, que absorbe con fuerza a la ciudadanía distante desde una perspectiva nuevamente posapocalíptica, inmerso en su travesía escapista. Dicho elemento se manifiesta como componente primario en un palimpsesto de referencias bíblicas y mitológicas que reafirman la función transformadora del arte a partir de la interpretación creativa de la realidad. Asimismo, la pieza *Mi pueblo sumido en el caos* [Figura 4] retoma el dramatismo de la paleta valiéndose del devenir violento de los cielos en sentido contrario a las manecillas del reloj, en clara alusión a los fenómenos climáticos que azotan la isla.

Aunque la técnica de Vicente Hernández tiende a ser mixta, en esta obra nuevamente se está en presencia de un lienzo teñido con óleos, buscando siempre ofrecer una policromía oscura, tormentosa y carente de tonalidades y sensaciones positivas.

La distorsión del ambiente se manifiesta en las formas, el movimiento de los cielos y la configuración del horizonte, imitando lo que percibe el o la observadora a través de una lupa o un catalejo. En el centro de la obra –que a la vez es el centro de la acción–, se erige una edificación que alude a la bíblica Torre de Babel, añadiendo mayor misticismo al entorno. A lo largo de la historia del arte cubano no ha sido común tal uso de los símbolos mitológicos y clásicos, lo que revaloriza el trabajo del creador en tanto este ha desarrollado una estética genuina y original.

La perspectiva contemplativa de la pieza, característica del *landscape painting* –aunque en este caso desarrollada desde la abstracción–, rememora las distintas reinenciones de *La Torre de Babel* efectuadas por el renacentista flamenco Pieter Bruegel. El plano panorámico, el manejo de los tonos, la recreación de un ambiente carente de luz y el misterio que se cierne sobre esta figura son pautas comunes en el relato visual de ambos pintores, con la particularidad de que la paleta de *El viejo* alude a una quietud impropia de las escenas desarrolladas por el artista cubano. Cabe destacar el empleo del misterio y la ambigüedad desde lo formal hasta la producción de significados. Esta última característica se refiere, desde su sentido neurológico y de acuerdo con Semir Zeki (2021), a una categoría opuesta a la incertidumbre, es decir, la certeza de diversos estados y situaciones igualmente válidos, la coexistencia de múltiples realidades en una misma obra que pueden encajar de manera flexible con múltiples ideales y *mindsets*, acercándose a la condición de *gran arte*.

En alguna medida se pudiera decir que estas obras constituyen un mapa mental concebido para remover la emocionalidad humana, al contar la historia fatal de un pueblecito pesquero convertido en epopeya. Así como en la descripción narrativa presente en la literatura distópica, el dibujo pormenorizado de esta imagen catastrofista conduce al y a la observadora a través de la pintura. El recorrido visual por la obra puede parecer autónomo, sin embargo, la deformación de los planos y la dirección de las pinceladas hacia un único punto de fuga despoja al público de toda voluntad propia: se trata de un itinerario guiado en el que cada camino conlleva al ojo de la tormenta.

## Conclusiones

A modo de resumen, hay que subrayar que la distopía se caracteriza por la extrapolación de los elementos negativos de la realidad presente y la elaboración de escenarios imaginativos que los envuelven, siempre con un carácter anticipatorio de las consecuencias nocivas de una determinada ideología.

En relación con el contexto cubano, la realidad de la isla puede fácilmente expresarse en términos distópicos con respecto al fracaso del sueño de una revolución socialista y, tras el derrumbe del bloque soviético, la instauración del «Periodo Especial en Tiempos de Paz»; una expresión que parece directamente provenir de la neolengua de 1984, dado que designa oximóricamente un periodo de austeridad en la isla durante la década de los noventa (López).

Por su parte, la narrativa distópica cuenta con una larga trayectoria en el mundo de la literatura y, si bien sus recursos críticos están presentes también en la pintura, estos últimos han recibido muy poca atención y análisis, especialmente en el contexto latinoamericano. La pintura de Vicente Hernández es un ejemplo de cómo el recurso visual de la distopía puede contribuir al desarrollo de la crítica social en un país como Cuba.

En efecto, la estética distópica de la obra de Vicente Hernández reside en una visión posapocalíptica que se centra esencialmente en la destrucción bíblica de una ciudad como alegoría de Cuba que viene ella misma a significar el hiato entre dos concepciones de mundo –de ahí el barroquismo de la obra de Vicente Hernández–, entre lo antiguo y lo nuevo y, a fin de cuentas, entre la utopía de una revolución y su debacle distópica. Es por esta razón que Obed Frausto y Minerva Rojas Ruiz prefieren, en «Face à la dystopie: un dialogue sur la contre-utopie et les utopies de moyenne portée» (2022), referirse, en vez de hablar directamente de distopía, a «utopías en conflicto», en relación con el choque entre distintas maneras de concebir las aspiraciones de cada sociedad, lo que desemboca en una lucha por la historicidad.

Asimismo, el universo distópico del artista estimula la multiplicidad de lecturas y reta a las y los espectadores avezados a descubrir los fragmentos dispersos del imaginario colectivo ocultos en lo real maravilloso-horroroso de su obra. Esta amplía la noción de praxis política hacia la *aisthesis*, es decir, una sensibilidad que atañe tanto al orden del hacer como del padecer, en relación con, según las palabras de Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), una figuración de los pueblos a la manera de una comunidad del montaje que asume la política como sensibilidad para producir: «un nuevo mundo de sentido después del fin del sentido del mundo» (García 116). La crítica social que se expresa mediante la estética distópica de Vicente Hernández se pregunta por la comunidad mediante una obra que pone en reparto lo común del pueblo cubano y, al mismo tiempo, representa el peligro de este reparto, entre, según las palabras de Didi-Huberman: «la amenaza de desaparecer y la vital necesidad de aparecer pese a todo» (222). Esta tensión desindividualizante que revela la estética distópica es también, en sus alcances políticos, la capacidad reveladora y utópica que poseen las formas artísticas y, por ende, la experiencia humana, de sobrevivir a los intentos de destrucción de la historia, pese a todo.

De este modo, este manuscrito pretende ayudar a promover el interés por la distopía en la pintura, como constructo esencialmente irónico y siempre contingente, en relación con el relato de los diferentes discursos de crisis que constituyen nuestra contemporaneidad; lectura que se ve aquí reemplazada por el ojo contemplativamente crítico del pintor acerca del apocalipsis de nuestro presente.

## Agradecimientos

Se agradece a Vicente Hernández por permitir la reproducción de sus obras en el presente artículo.

## Referencias

- Acosta, Rinaldo. «Ciencia ficción cubana en los sesenta: Arango, Collazo y Herrero». *Rialta Magazine*, 20 diciembre 2019. <https://rialta.org/ciencia-ficcion-cubana-en-los-sesenta-arango-collazo-y-herrero/>
- Agamben, Giorgio. *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford UP, 2005.
- Berger, James. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minnesota UP, 1999.
- Bobes, Velia Cecilia. «Historia mínima de la Revolución cubana, de Rafael Rojas». *Perfiles latinoamericanos*, vol. 24, nº 48, 2016, pp. 319-325. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-76532016000200319](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532016000200319)
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Alianza, 2012.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Textos, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire 6*. Minit, 2016.
- Diéguez, Ileana. «¿Qué cuerpos importan?». *Rialta Magazine*, 29 noviembre 2020. <https://rialta.org/que-cuerpos-importan/>
- Domingo, Andreu. *Descensos literarios los infiernos literarios*. Anagrama, 2008.
- Durán Gamba, Mildred. «La dystopie comme moteur dans l'œuvre d'Adrián Caicedo». *Histoire(s) de l'art contemporain*, marzo 2016. <https://mildreddurangamba.wordpress.com/2016/03/17/la-dystopie-comme-moteur-dans-loeuvre-dadrian-caicedo/>
- Durant Karina. «Vicente Hernández: El místico color de las tormentas». *The Archive Cuban Art News*, 1º mayo 2014. <https://cubanartnewsarchive.org/es/2014/05/01/vicente-hernandez-el-mistico-color-de-las-tormentas/>
- Dussel, Enrique. *1492: el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Nueva Utopía, 1992.
- Eagleton, Terry. *Esperanza sin optimismo*. Taurus, 2016.
- Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. UNAM/El Equilibrista, 1995.
- Esser Helena. «Re-assembling the Victorians: Steampunk, Cyborgs, and the Ethics of Industry», *Cahiers victoriens et édouardiens*, nº 87, 2018, pp. 1-18, <http://journals.openedition.org/cve/3480>
- Frausto, Obed y Minerva Rojas Ruiz. «Face à la dystopie : un dialogue sur la contre-utopie et les utopies de moyenne portée», *Artelogie*, nº 18, 2022, pp. 1-11. Doi: <https://doi.org/10.4000/artelogie.11543>
- García, Luis Ignacio. «La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes», *Aisthesis*, nº 61, 2017, pp. 93-117. <https://revistaaiesthesia.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/2294>
- García Navas, Mercedes. *El color como recurso expresivo: análisis de las series de televisión Mad Men y Breaking Bad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual, 2016.

- Heller, Eva. *Psicología del color*. Gustavo Gili, 2004.
- Hernández, Vicente. Catálogo. SLG, 2016.
- Ibarra Cáceres, Anaeli. «La relación arte-política en Cuba». *Arte y políticas de identidad*, vol. 13, 2015, pp. 115-130. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/47952/1/250931-872371-1-SM.pdf>
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- López, Magdalena. «Utopía y distopía del fracaso revolucionario en la reciente novelística cubana», *TRANS-*, n° 14, 2012. <https://journals.openedition.org/trans/575>
- López-Avalos, Martín. «La cultura política de la vanguardia o la construcción del ethos revolucionario: Cuba 1952-1959». *Tzintzun*, n° 53, 2011, pp. 75-105. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0188-28722011000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0188-28722011000100003&lng=es&nrm=iso)
- Martínez Heredia, Fernando. «Acerca de “palabras a los intelectuales”, 55 años después». *Tareas*, n° 154, 2016, pp. 63-75. <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055493007.pdf>
- More, Thomas. *Utopia*. Oxford UP, 2008.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Sportula, 2013.
- Mota, Erick. *Habana Underguater*. Atom Press, 2010.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press, 2000.
- Orwell, George. *1984*. Debolsillo, 2014.
- . *Rebelión en la granja*. Maceda, 2014.
- Reati, Fernando. *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Biblos, 2006.
- Rojas, Rafael. *Historia mínima de la Revolución cubana*. El Colegio de México, 2015.
- Saldías Rossel, Gabriel. *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Tesis de doctorado. Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Shaffer, Elinor. «VI. El apocalipsis secular: profetas y apocalipsistas a finales del siglo XVIII». *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, comp. Malcolm Bull. Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 233-260.
- Vacca, Sofía. «El horror vacuú del Barroco y una artista latinoamericana». *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, n° 80, 2017, pp. 149-151. [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=682&id\\_articulo=14199](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=682&id_articulo=14199)
- Zeki, Semir. *Esplendores y miserias del cerebro*. 2021. [https://www.academia.edu/56817659/Esplendores\\_y\\_Misericordias\\_Del\\_Cerebro](https://www.academia.edu/56817659/Esplendores_y_Misericordias_Del_Cerebro)