

Por la ruta del deco

Luz Merino Acosta

Profesora. Universidad de La Habana.

Pilar Fernández Prieto

Investigadora. Museo Nacional de Cuba.

Moderno es una voz de cualificación temporal que suele enunciarse en presente y pasado, por lo cual se hace imprescindible contextualizarla. Desde una perspectiva historicista, lo nuevo se ha expresado de manera plural. Diversos modos de artísticidad han encauzado lo diferente, lo que se distancia de lo establecido y conforma nuevas orientaciones artísticas.

Una definición de lo moderno, por su alcance y amplitud, así como por su utilización en el conocimiento ordinario, artístico y científico, superaría los bordes de esta aproximación.

Como expresión de la diferencia, lo nuevo, en términos de la visualidad, aparece primero a nivel de la artísticidad y de la conciencia artística en el seno de la cultura erudita. Se va filtrando paulatinamente hasta estabilizarse en la conciencia estética cotidiana, cuando ya ha perdido el sentido novedoso y deviene norma. Como proceso, se desarrolla a través de determinados fenómenos casi siempre ligados a la cotidianidad. Los soportes gráficos, la publicidad, el entorno urbano serán algunos de los indicadores que permiten comprobar esta proyección.

En este artículo, nuestro propósito se dirige a explicar los vínculos comunicativos, las conexiones y contactos entre fenómenos modélicos que ocurren en los Estados Unidos y que tienen una resultante artística en Cuba, en

una coordenada cronotópica diagramada por la conciencia innovadora de lo moderno en el plano de la artísticidad.

Modernidad y *art deco* en la arquitectura

En la esfera de la cultura occidental se aprecia una dirección artística, de perfiles renovadores, aproximadamente entre 1925 y 1935. Subvertir los códigos establecidos o renovar los existentes en los diferentes campos de la producción artística fue el interés de los creadores, que se proponían ser modernos.

Cuarenta años más tarde, en una relectura de esta producción, la crítica acuña el término *art deco* para cualificar esta franja de la modernidad.

La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales que tuvo lugar en París (1925) logró nuevas perspectivas hacia producciones consideradas secundarias o marginales, como las artes decorativas y el diseño. En un primer momento, el nuevo discurso se expresó en las artes decorativas y artesanales con centro en París; posteriormente el estilo traslada su foco a la producción masiva —en algunas esferas— de las artes industriales y se expande con celeridad a los Estados Unidos. La hegemonía cultural de París y Londres cede al dinamismo

innovador de Nueva York, y la vanguardia productiva industrial se verá reflejada en los códigos expresivos del *deco*.

Enunciado en la década del 60, al calor de una muestra conmemorativa de la legendaria exposición parisina de 1925, que catalizó un proceso indagatorio sobre una amplia gama de producciones (constructiva, gráfica, publicitaria, decorativa, pictórica, escultórica, etc.) y que comenzó a ocupar sistemáticamente espacios en las publicaciones culturales,¹ el *art deco* no significó la aparición de un término más en el vocabulario especializado, sino la recuperación de un territorio artístico, hasta ese momento de límites movedizos, marginado por la historiografía tradicional por ocupar una ambigua zona entre el *eclecticismo* y el *estilo internacional*, entre el *art nouveau* y las vanguardias. También pretendió dar cobertura genérica a una suma de enunciados epocales: estilo *Channel*, *Poiret*, *rascacielos*, *vertical*, *jazz*, *New York, 1925*, que responden a las miradas enfáticas de la crítica europea y norteamericana. «Modernista» fue el término utilizado por la literatura crítica cubana para denotar este discurso; la voz *deco*, incorporada a través del texto de Bevis Hilier,² se extiende entre los especialistas hacia finales de la década de los 70.³

Si algo le otorgó singularidad al *deco* en el proceso artístico norteamericano, fue la existencia del rascacielos. Los analistas coinciden en que hacia 1925 los rascacielos en Europa eran solo proyectos, mientras que en América este multipisos de armazón de metal conformaba ya una determinada tradición constructiva. Símbolo de lo moderno, con un eficaz aprovechamiento espacial —en un determinado perímetro—, es portador de una solución vinculada a necesidades de orden práctico y de una respuesta al incremento de las actividades comerciales e industriales. La visualidad geométrica del rascacielos correspondiente a la forma escalonada que impuso la ley de planificación urbana de 1916, resultó coincidente con los aires de «geometrización» y cierto purismo abstracto que portaban los nuevos códigos.

El asalto a Cuba por la burguesía financiera yanqui coincide con la asimilación de los modelos culturales norteamericanos introducidos por el cine, las publicaciones periódicas, los modelos constructivos, los viajes, la música, la moda. Es una influencia abarcadora de todo el diseño de la época en su conjunto.⁴

Algunas publicaciones especializadas, el completamiento de estudios en universidades estadounidenses, y la conformación de los planes de la carrera de arquitectura a partir del modelo institucional norteamericano, devienen canales que interactúan —entre los profesionales cubanos— con los nuevos lineamientos.⁵

Si en años anteriores ya existían, en el lenguaje constructivo habanero, elementos tecnológicos procedentes de los Estados Unidos, a partir de entonces una serie de aportes técnicos será asimilada por arquitectos e ingenieros cubanos. Estas técnicas introducirán paulatinamente, más que un cambio de signo estilístico, una transformación en el equipamiento, en busca de un mayor confort; hecho que propone una

diferencia relacional con la arquitectura tradicional (el eclecticismo) y ofrece un campo para la reformulación del entorno ambiental establecido.

El edificio de la Cuban Telephone Company (1927), proyectado por el arquitecto Leonardo Morales, representa una temprana asimilación discursiva mediante la cual se intentó combinar lo moderno —entendido como funcional— y lo histórico —expresión de un trato constructivo de orden estilístico—; de ahí la opción del plateresco español como elemento ornamental. Mientras Morales⁶ sustantiva lo estilístico y asume el modelo moderno del rascacielos mediatizado por el estilo histórico, Luis de Soto⁷ considera que lo descollante de la propuesta de Morales es el volumen, las formas rectangulares y la disposición de las masas, que responden al concepto moderno del rascacielos y enfatizan la presencia del espíritu norteamericano frente a los elementos decorativos del plateresco español:

the mingling for the first time in Cuba of two apparently antagonistic factors; the principle of steel cage construction of the sky-crapes and the ornamental treatment according to the canon of the Plateresque style, which is perhaps the minutest in detail among all the historical style.⁸

[la mezcla, por primera vez en Cuba, de dos factores aparentemente antagónicos; el principio de la estructura de acero del rascacielos, y el tratamiento ornamental según el canon del estilo plateresco, quizás el más detallista entre todos los estilos históricos].

Sin el respaldo de una tradición crítico-constructiva cubana, De Soto supo entrever la aparente paradoja —de tradición y modernidad— en que se debatían los arquitectos del país y valorar el rascacielos como una respuesta inserta en el contexto urbano, el desarrollo poblacional e industrial y la relación de aquel con los experimentos y rutas de la arquitectura cubana.⁹

Nueva York será la ciudad *deco* por excelencia, ya que los arquitectos estaban abiertos a las influencias europeas y el nuevo discurso coincidió con un *boom* sin precedentes de los edificios de oficinas. La tipología del rascacielos de Chicago, madurada por Sullivan, es cuestionada en los años 30, al producirse el verticalismo infinito del Rockefeller Center o el Empire State. Será el rascacielos neoyorkino el que sirva de modelo, tanto en la escala volumétrica como en la espacialidad interior, al edificio Bacardí (1928-29), construido en La Habana por los arquitectos Esteban Rodríguez Castell y Rafael Fernández Ruenes y el ingeniero José Menéndez. Con esta obra se expresa el *deco* subvirtiendo el signo del entorno urbano. El edificio resalta por el cromatismo de la fachada, que le otorga una brillantez diferente, expresiva de la modernidad. Si bien existen valores tomados de Europa, la escala volumétrica —dividida en basamento, cuerpo central y torre— remeda el concepto de «torre» norteamericana. En el centro comercial de La Habana de entonces, el Bacardí se erige —en términos constructivos— contrapuesto al entorno ciudadano integrado por los grises del eclecticismo, enclave en el cual su tonalidad oro mostaza lo distingue dentro de una

orgánica concepción de diseño. A diferencia de la Compañía de Teléfonos, el Bacardí inaugura, sin muchas preocupaciones historicistas, un lenguaje de corte innovador, en sincronía con los edificios de oficina norteamericanos, y que de cierta manera lo convierte en símbolo del capital industrial cubano.¹⁰

Otra vertiente del *deco* procede del denominado *tropical deco*,¹¹ que se expresó en el particular discurso de hoteles, cinematógrafos y habitad de Miami Beach en los años 30. En la vivienda habanera se advierte una cierta asimilación del concepto de decoración por placas superpuestas, con motivos florales y geométricos. La Habana resulta un escenario favorecido por esta recurrencia ornamental repetitiva, tan en boga en Miami Beach. Pero si bien esta es otra vía del *deco*, no es menos cierto que se inserta en una tradición ampliamente extendida en la Isla, de estructuras y elementos seriados rastreables en la vivienda desde finales del siglo XIX.

Estructuras diferenciadas, también portadoras del *deco*, son los edificios multifamiliares enraizados en el tradicional esquema de un establecimiento comercial en la planta baja y vivienda en la alta, e integrados orgánicamente al tejido constructivo urbano. Volúmenes de fuerte visibilidad (edificio de la calle Belascoaín esquina a San José) definen y estructuran verticalmente la caja muraria; las placas y los elementos de cierre completan esta sencilla composición (edificio de Neptuno esquina a Lealtad) que coexisten con elementos de la tradición como persianas, rejas, vidrios de colores, ahora con diseños geométricos (Neptuno no. 563). Arquitectura estandarizada que conforma una tipología entretejida en las principales avenidas de la ciudad para la cual el *deco* aportó un nuevo vocabulario ornamental y de estructuración de volúmenes, combinando así la concepción tradicional, diferenciada en su regularidad y carácter repetitivo, pero a la vez tributaria de los ejemplos cultos habaneros.

La línea discursiva *deco* no solo envolvió la vivienda y los edificios de oficinas, sino también hospitales como el Infantil (actual «Pedro Borrás») o el Pabellón Romagosa de la Quinta de Dependientes, construcciones educativas (Facultad de Estomatología de la Universidad de La Habana), cines (Arenal, Moderno, Fausto, Lutgardita, América), templos (Iglesia de 25 y K, o la de Calzada del Cerro y Tulipán), panteones (Baró y Steinhert) y hoteles (Presidente, Nacional). Particularmente el cinematógrafo se constituyó en un difusor de la estética *deco*. Las escenografías y *sets* de los filmes norteamericanos resultaron una vía de apropiación visual del estilo y, posiblemente, una zona modeladora de los sistemas de gustos y preferencias.¹²

El *art deco* no constituyó uno de los grandes estilos históricos, pero en la latitud americana abrió rutas insospechadas. Por ello, con una mirada desprejuiciada y no marcada por el formalismo, lo consideramos como una franja de búsquedas de lo nuevo que otorga perfil, en América, a un discurso caracterizado por la creatividad. Exploró y se apropió de fuentes diversas; de ahí su

pluralidad e inclusivismo. Con el desenfado de una nueva sensibilidad, estructuró —con profesionalismo— un lenguaje marcado por la unidad de lo diverso y se constituyó en un punto de confluencia que aunó, incluso, ideales en conflicto.¹³

Social, Vogue, Vanity Fair

La gráfica será, junto con la arquitectura, otro de los espacios significativos del *deco*. De cierta manera, los Estados Unidos van a funcionar como un filtro respecto de los discursos europeos referidos a este campo, como una vía de reajuste y reformulación contextual que tiene entre sus motivaciones la publicidad. Además, por razones históricas, económicas y culturales, esa operación de asimilación tendrá una proyección sobre América Latina. No desestimamos ni descartamos las influencias más o menos directas de Europa, pero pensamos —al igual que Roberto Segre— que a pesar de las crónicas enviadas por Carpentier desde París, en las referencias al arte y la arquitectura de *Carteles*, *Social* y el *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, predominaron las conexiones con los Estados Unidos.¹⁴

El lenguaje gráfico *deco* se caracterizó, en ese país, por un entrecruzamiento de elementos figurativos y abstractos: la presencia de componentes ópticos simples, la reducción y el control del ornamento, la utilización consecuente del espacio en blanco como una significativa zona de diseño, la sistemática presencia de la figura humana. Lo operativo da corporeidad a un discurso que intenta interpretar una realidad, más que su representación o descripción, con una actitud elegante y un sentido optimista que denota más deseos que realidades.¹⁵

Como ya hemos referido en otros textos,¹⁶ la revista *Social* (1916-1933), fundada por Conrado W. Massaguer, puede considerarse paradigma de esta nueva propuesta visual. La concepción de esta publicación toma como modelos las revistas norteamericanas *Vanity Fair* y *Vogue*. Esta interacción con los modelos estadounidenses se enmarca en el proceso dinámico entre la esfera publicitaria y la prensa. La publicidad opera como un elemento que tiene su impronta en la prensa periódica y se revierte en un modo particular de hacer prensa.

Social conjugó lo más novedoso y moderno de estos modelos con las inquietudes de jóvenes creadores, quienes contribuyen a proporcionarle un cauce cultural a esta publicación de proyección burguesa. En *Social* se advierte la persistencia del código *deco*. Reguladores del discurso en la publicación son: la simplificación de los elementos formales, la síntesis de las estructuras compositivas y el predominio del sistema figurativo dinámico, lo que se traduce en un lenguaje visual de fácil asimilación en la lectura de la prensa cotidiana.

Otro aspecto de las publicaciones periódicas —extensivo a otras áreas— es la relación entre la ilustración comercial y un nuevo concepto de imagen. Este vínculo se remonta —en los Estados Unidos— hasta mediados de la década del 20, cuando los comercios y

El art deco no significó la aparición de un término más en el vocabulario especializado, sino la recuperación de un territorio artístico, hasta ese momento de límites movedizos, marginado por la historiografía tradicional por ocupar una ambigua zona entre el eclecticismo y el estilo internacional, entre el art nouveau y las vanguardias.

vidrieras a la calle incorporaron nuevos modos de diseño y una fórmula para construir la imagen femenina. Uno de los ejemplos significativos es *Sak's Fifth Avenue*, famosa tienda neoyorkina que desde épocas tempranas desarrolló una cobertura promocional susceptible de ser hilvanada en las publicaciones de la época. El *set* publicitario de esta tienda revela algunas constantes: ilustración a página completa, el espacio concedido a la representación es mayor que el de los textos informativos, autonomía de la imagen, sugerencia más que denotación, e interés en una iconografía diferenciada del resto de los sistemas publicitarios. Tanto las revistas norteamericanas ya mencionadas como *Social*, serán conductoras de la simbología de una nueva imagen femenina, ya propuesta en *Sak's Fifth Avenue*.

La década del 20 constituye un contexto de fuertes transformaciones sociales, en el cual la mujer —insertada en determinadas búsquedas— logra una actuación y una dinámica participativa. Tales alteraciones serán incorporadas al sistema ilustrativo (el deporte, la vida laboral), mientras que el anuncio comercial se dirigirá a determinados sectores (secretarias, telefonistas), y las líneas de cosméticos y la moda a un público femenino más abarcador. La nueva dinámica exige un ropero más coherente con ella, y tanto *Vogue* como *Social* lo brindarán: «las mujeres se cortan el pelo a lo garzón, se pintan los labios en forma de corazoncito, se suben la saya por encima de la rodilla, usan pamelas y grandes collares».¹⁷

A lo largo de los números de *Social* se aprecian dos vías de expresión del anuncio comercial: la que traslada directamente el modelo facturado por empresas norteamericanas y la de los creadores cubanos. Estos últimos lograron soluciones novedosas donde se aprecia la organicidad entre texto y representación, la simplificación de la imagen y el cromatismo plano, que funcionan como elementos unificadores de los mensajes contenidos en la publicación.

Uno de los dilemas del *art deco* en su articulación con la publicidad es si, como lenguaje, se desvirtúa hacia lo comercial en detrimento de lo artístico. En la época resulta problemática la relación arte-comercio. Por una parte, los patrocinadores demandaban soluciones que aceleraran las ventas; por otra, los artistas deseaban crear, innovar, incorporar nuevos diseños y códigos al trabajo publicitario. Como factor de equilibrio entre ambos intereses se colocó el director artístico, figura crucial en la organización estructural del sistema publicitario. Con

un saber vinculado a la praxis y una intuición refinada, el director artístico intentó conformar las relaciones entre arte, publicidad, representación y público; unir los discursos del arte al anuncio comercial.¹⁸ La expresión artística constituye un atributo indispensable de todo mensaje ambiental, y este es uno de los valores que apuntó el *deco* a los campos en conflicto.

Las indagaciones realizadas hasta ahora apuntan a una fluida comunicación modélica entre las publicaciones norteamericanas y las revistas de variedades habaneras, no así en las denominadas revistas culturales. Sin embargo, resulta interesante descubrir que, al parecer, tal interconexión de los modelos se extendió también a esta otra tipología editorial.

Revista de Avance (1927-1930) no tuvo un director artístico declarado, como *Social*.¹⁹ Jorge Mañach asumía, en determinada medida, esa función al fragor contextual. Tampoco se caracterizó por un despliegue del anuncio comercial ni de la publicidad en general; por el contrario, los editores ejercieron cierto control sobre este campo. Pero sí concedieron amplios espacios a las ilustraciones de los jóvenes pintores, dibujantes y caricaturistas; sistema visual que se completa con viñetas y algunas ilustraciones puntuales —siempre tuvimos la impresión de que provenían de otras publicaciones— con el objetivo de realzar el perfil de modernidad de la revista.²⁰

Como se sabe, hubo creadores cubanos que tuvieron una destacada labor en la esfera publicitaria y en la ilustración, verificable en el volumen de anuncios y dibujos aparecidos en *Chic*, *Social*, *Bohemia* o *Carteles*. Algunos, como José Manuel Acosta, trabajaron o colaboraron en publicaciones norteamericanas como *Vanity Fair*, *Dance Magazine* y *Theater Dance*. Pero resulta casi imposible encontrar pintores de la década del 20 —particularmente creadores en pleno proceso de desarrollo, como es el caso de los pintores de la vanguardia— vinculados a la línea comercial. No obstante, y por razones al parecer de índole económica, Carlos Enríquez colaboró, durante su estancia en los Estados Unidos, como dibujante en la prensa plana y como ilustrador comercial para *Sak's Fifth Avenue*.²¹

Estado y arte público

Hay autores que proponen distinguir, en el ámbito del *deco*, una vertiente discursiva denominada *streamline*, término que se ha traducido como *deco aerodinámico* o

estilo aerodinámico. Esta definición se justifica por representar una nueva mirada, al otorgársele un matiz diferente de modernidad. Sin desvincularse totalmente del *deco*, enfatiza el componente purista y una de sus claves de lo moderno es cronotópica. Trasatlánticos, trenes, aviones y autos conforman un campo modelador de un discurso que asienta su operatoria en líneas paralelas, curvas, aspectos metálicos, formas redondeadas, ventanas circulares, barandillas cromadas, paredes blancas; repertorio que intenta simbolizar el progreso a través de una estética de la máquina. Esta respuesta visual lo hacía inmediatamente aceptable para el público, e incluso para los críticos inconformes con el *art deco*, quienes a veces lo reconocen como moderno y nada más.

Los Angeles y Miami Beach serán zonas en las cuales, con diferentes jerarquías y escalas, se expresaría este nuevo modo de ser modernos. El cine igualmente se hará eco de la nueva estética y se convertirá en un espacio de difusión.²²

La Habana expresará este paulatino cambio visualizador en una inversión de signo, de la vertical (rascacielos) a la horizontal (edificios de apartamentos): líneas de diseño apaisado que delimitan los volúmenes con una marcada utilización del blanco.²³

Si desde la década del 30 coincidían en los Estados Unidos el *deco* y el *estilo internacional*, en La Habana uno suele anteceder al otro; será el *streamline* la articulación con los códigos del *estilo internacional*, con lo cual se aprecia un tránsito coherente hacia este. Ello explica que algunos especialistas cubanos denominaran pre-racionalismo a lo que hoy se ha definido como *streamline*; otros lo incluían en el denominado *monumentalismo moderno*, enunciado de la historiografía artística cubana que solía dar cobertura a la dirección constructiva entre 1935 y 1945 aproximadamente.

El año 1935 no es una demarcación azarosa. Los estudiosos suelen otorgarle una connotación simbólica, ya que en esa fecha habían transcurrido diez años de la famosa Exposición de París (1925), se acercaba el fin de una era marcada por la Gran Depresión, y sobre la Exposición Internacional de Arte-Técnica de París (1937) latían los designios de una nueva guerra. Como consecuencia de los desajustes económicos, la problemática mundial se encamina en otra dirección, lo que determina un nuevo *set* de principios y un nuevo sentido de modernidad. Los años finales de la década del 30 cancelan una época e inauguran nuevos procesos. Alemania, Italia, la Unión Soviética y los Estados Unidos representan, con sus características particulares, los modelos que se erigen como alternativas que intentan solucionar la crisis social del desarrollo. Para ello, el Estado necesita recolocar su autoridad e incrementar su visibilidad como expresión de un discurso que tendrá en el arte público —desde casas de obreros hasta edificios de gobierno— su canal idóneo.

Expresión de esta intención será una tipología diferenciada en la cual el sentido de lo moderno se recalifica como respuesta de interés estatal. Diversos enunciados se proponen para denominar esta proyección:

gigantismo estatal o *era de los Estados gigantes*,²⁴ términos que conceden protagonismo al Estado y no al resultado arquitectónico; *deco* monumental,²⁵ que expresa la persistencia y coexistencia de este código en la resultante; *monumentalismo moderno*, vocablo de la historiografía cubana que centra su atención en las cualidades constructivas.

Con las diferencias propias de cada uno de los países que modelan esta propuesta de lo moderno, se comportan como reguladores la vuelta al orden monumental, la reiteración de las formas clásicas, la relación Estado-discurso constructivo, la proyección de conjuntos más que de ciudades y la reservación de un espacio para la plástica. Se trata de un fenómeno global, emanado de los países antes mencionados, que se recepciona tanto en Europa como en América Latina. No obstante, los Estados Unidos difieren en ciertos aspectos de sus similares europeos. Desde las estrategias del *New Deal* no solo se propusieron un replanteo de la economía, sino un signo constructivo que, sin apelar a la monumentalidad, conjugara un vocabulario de perfil clásico con tintes de modernidad, cuya visualización pudiera expresarse a través de la claridad formal y la precisión y nitidez de los volúmenes.

En Cuba, después de la caída del régimen de Gerardo Machado y el período denominado de «provisionalidad» —con las características posteriores al 4 de septiembre de 1933—, se asiste a una reestructuración institucional. El Estado comienza una política de reajustes y pretende desempeñar un papel más dinámico en la economía y la sociedad. Será el conjunto de la Plaza Finlay —consecuencia de la intencionalidad estatal— el que polarice esta etapa (1939-1944) como representación simbólica (plaza-hospital-asilo-escuelas-campamento militar) de esa pretensión. La propuesta de este conjunto coincide con la proyección urbana del gobierno de Gerardo Machado en el ansia de sobresalir a escala urbana, pero quiebra la tradición del centro de la ciudad. No será el eclecticismo el lenguaje discursivo —como en el Capitolio. Se han sucedido otros modos a escala internacional, aunque las matrices modélicas siguen, como tendencia, los lineamientos norteamericanos.²⁶

La concurrencia del *deco* y el *streamline* nutre la nueva estética del discurso estatal habanero. Dada la pluralidad de componentes integrativos, el *deco* será reajustado y moldeado. Se erige en negación del eclecticismo, pero a la vez compatibiliza con una concepción clásica que frena la incorporación del *estilo internacional*. La representación simbólica que se propone el Estado requiere un lenguaje de fácil lectura, que sea moderno, pero moderado.²⁷

No menos significativo es la designación de un espacio en la arquitectura para la pintura y la escultura. Topes de Collantes tenía en el vestíbulo un mural, realizado por Augusto Menocal, que consagraba el momento en que Fulgencio Batista señalaba el lugar donde habría de erigirse el futuro sanatorio.²⁸

Expresión de las nuevas estrategias es el distanciamiento del Estado de una producción artística elitista y la apropiación del muralismo, producción de

concepción masiva que propicia un contacto directo y abierto con el público. En los Estados Unidos, serán las estaciones de correos algunos de los espacios privilegiados para esta tipología pictórica que no se caracterizó por la renovación —a pesar de los contactos, conocimiento y experiencias con la escuela mexicana—, sino por propuestas y soluciones tradicionales, con un repertorio centrado en escenas históricas, paisajes industriales y la relación hombre-trabajo.

La iniciativa estatal cubana privilegió, para los espacios de proyectos, la producción pictórica de corte tradicional.²⁹ Cabría preguntarse si, mientras los modelos del muralismo mexicano dejaron su impronta en la obra pictórica de la vanguardia, el discurso académico asumió los modelos del *Work Project Art* del *New Deal*.³⁰ La literatura crítica cubana se ha pronunciado afirmativamente sobre los vínculos creadores de la vanguardia pictórica cubana y el modelo mexicano.³¹ Sobre el otro aspecto relacional no hay indicios en la crítica. Por nuestra parte, no podemos demostrar la existencia de una apropiación consciente por la producción académica; pero es posible suponer su conocimiento y señalar los puntos coincidentes. Es este un aspecto que no se debe desestimar, tanto porque las condiciones epocales bloquearon la comunicación con Europa como por la difusión, en los órganos de prensa, de las experiencias artísticas norteamericanas.

Nuevos motivos comenzarán a invadir el escenario plástico, especialmente el académico: la fábrica, el trabajo, el obrero.³² Esta línea de cierto aliento integrativo de las artes, que en esta etapa aún se expresa débilmente, constituye un referente obligado para los análisis sobre la interrelación artística de los años 50 en Cuba. La orientación del *gigantismo estatal*, *deco monumental* o *monumentalismo moderno* —con otros perfiles— se continúa en el conjunto de la Plaza Cívica (1938-1952). Monumentalidad y verticalidad signan la propuesta constructiva simbólica, cuyas matrices modélicas se desplazan de los Estados Unidos a Italia y Alemania, pero sin el refinamiento de esta última. Curiosamente, el eje central del conjunto (monumento a Martí) denota un nítido diseño *art deco*. Aunque asincrónico y un tanto evocador de proyectos internacionales precedentes como los del Faro de Colón (fines de la década del 20), es considerado por algunos especialistas «el principal monumento *deco* de La Habana».³³ Pero ya para esta época la interconexión constructiva y gráfica entre Cuba y los Estados Unidos tomará otros derroteros artísticos, que escapan de los objetivos del presente artículo.

Si bien el *deco* fue una tendencia fugaz y transitoria, tuvo diversidad de influencias a partir de la citada muestra de 1925, de acuerdo con las circunstancias histórico-culturales de cada zona o país. No se expresó de manera semejante en Londres o en París, ni siquiera en Nueva York o Miami. En Cuba, o más bien en La Habana, tiene una recepción particular a partir de las dos fuentes modélicas (Europa y los Estados Unidos) que contribuyeron a una transformación de la sensibilidad, y propiciaron una renovación que se reflejara en diversas

modalidades creativas. Si el eclecticismo forma parte de nuestra tradición constructiva, el *deco* se integra también a las búsquedas renovadoras de nuevas experiencias en las décadas del 20 y el 30. La historiografía tradicional no suele reconocer el *deco* en la medida en que este discurso no es conducente al *estilo internacional*, mirada que privilegia más el carácter antagónico que el coexistente entre el *deco* y aquel. No advierte que el *deco* operó como un canal-otro de la modernidad, toda vez que posibilitó tanto la renovación constructiva como la gráfica. Entre sus resultados está el haber difundido los códigos de la vanguardia a través de un lenguaje desenfadado, que contribuyó, por una asimilación de los modelos, a una transformación de la visualidad, tanto a nivel artístico como de la conciencia cotidiana.

Notas

1. En el transcurso de los años los 70 y 80 se publicaron en las revistas especializadas 135 artículos sobre el tema. Datos procesados del *Art Index*, Nueva York (1970-1994).
2. Bevis Hilier, *Art Deco*, Studio Vista, París, 1972.
3. Pilar Fernández y Lillian Yanes, *La arquitectura modernista en Cuba* [trabajo de curso], La Habana, 1968 [inédito]. Es posiblemente la primera aproximación particularizada al tema.
4. Véase Roberto Segre, Pilar Fernández y Luz Merino, «El *art deco* en La Habana: su dimensión ambiental», *Temas* (primera época), n. 9, La Habana, 1986.
5. Como texto indicativo, la *Revista del Colegio de Arquitectos* proporciona tanto el registro de difusión de los modelos constructivos norteamericanos (ensayos, artículos de divulgación, anuncios) y la densidad informativa, como los signos de recepción.
6. Leonardo Morales, «El nuevo edificio de la Cuban Telephone Co.», *El Arquitecto*, vol. II, La Habana, 1927.
7. Véase Luis de Soto y Sagarra, *Las principales corrientes de la arquitectura cubana* [tesis de maestría], Columbia University, Nueva York, 1929. [Inédita, en los fondos de la biblioteca de la mencionada universidad].
8. *Ibidem*.
9. Como nota interesante se debe acotar que, en el ámbito cultural de finales de la década del 20, la aproximación a uno de los ejes constructivos de lo moderno en Cuba la realiza un historiador del arte y no un arquitecto.
10. Igualmente heredero del nuevo discurso es el edificio López Serrano (1932); en este caso el bloque de apartamentos de quince plantas muestra un esquema planimétrico típicamente norteamericano.
11. Laura Cerwinsky propuso esta denominación para calificar la producción constructiva de los años 30 en Miami Beach, caracterizada por una readequación de los modelos del norte, que conjuga teatralidad, sentido romántico, líneas aerodinámicas y fantasía. Con una visión diferenciada de la «gran ciudad» y del «*deco* industrial», hace una propuesta «más temperamental y seductora». Véase Laura Cerwinsky, *Tropical Deco*, Rissoli, Nueva York, 1981.
12. Juan Ramón Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Alianza, Madrid, 1993.

13. *Art Deco and its Origins*, Hickscher Museum, Nueva York, 1974.
14. Véase Roberto Segre, *Havana deco: alquimia urbana de la primera modernidad*, Archivos de Arquitectura Antillana, Santo Domingo, 1966.
15. Patrick Kery, *Art Deco Geographic Style*, Abrams, Nueva York, 1986.
16. Véase Luz Merino, *La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba*, Empresa de Educación Superior (EMPES), La Habana, 1990; «Nueva imagen en la cotidianidad», *Arte Cubano*, no. 1, La Habana, 1996; Roberto Segre, Pilar Fernández y Luz Merino, «El art deco en La Habana...», ob. cit.
17. Roberto Segre, Pilar Fernández y Luz Merino, ob. cit.
18. Michel Bogart, *Artists, Advertising and the Borders of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
19. Personaje clave en las publicaciones norteamericanas de nuevo corte, el director artístico tendrá en *Social* un lugar significativo. Alfredo T. Quilez sería uno de los primeros en ejercer esta profesión que apenas comenzaba a perfilarse en las ediciones habaneras.
20. Efectivamente, una de esas ilustraciones corresponde a un anuncio de *Sak's Fifth Avenue* aparecido en *Vanity Fair* (III/1928) y reproducido en *Revista de Avance* ese mismo año, no como anuncio sino solo la imagen. Justamente la propia concepción del anuncio —que le otorga una determinada autonomía a la imagen— posibilita la manipulación, el uso traslaticio, la recontextualización. De igual modo, algunas de las viñetas de cierre de *Revista de Avance* son las empleadas en *Vanity Fair* por esos años. Si bien a partir de las referencias de Carpentier y de los estudios posteriores, se había considerado a *Vanity Fair* solo como el modelo de *Social*, estos datos amplían el rol modelador de la edición norteamericana. Véase Alejo Carpentier, «Un ascenso de medio siglo», *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1984.
21. Así lo expresa Alice Neel (*Patricia Hills*, Harry Abrams, Nueva York, 1983):
- una terrible rivalidad emergió entre Carlos y yo porque él necesitaba hacer dinero a toda costa, trabajos estúpidos para la prensa, en un nivel muy bajo, incluso algunos de esos dibujos eran elegantes muchachas —de la clase alta— cabalgando, para Sak's Fifth Avenue.
- La descripción coincide con una colaboración de Carlos Enríquez enviada a *Revista de Avance* en 1928, época de su estancia en los Estados Unidos. Más allá de la valoración de Neel, resulta interesante la atracción de Carlos Enríquez por los rascacielos y la mirada urbana, como lo testimonian otras colaboraciones del mismo año. En estas se advierte cierto *elan deco* —lo que no significa un intento clasificatorio— que deja sentado un ambiente, un clima de visualidad imperante en Nueva York por el cual el artista, por necesidad o conciencia, se sintió atraído.
22. *Born to Dance* y *Things to Come*, ambas de 1936, son ejemplos significativos. Véase Juan Ramón Ramírez, ob. cit.
23. Tal resultante visual sería popularizada en tiendas de consumo popular como *Sears*, así como en estaciones de gasolina y algunas entidades bancarias. El edificio América (1940) puede asumirse como paradigma de la confluencia del *deco* y el *streamline*, aunque ya por estos años este último signará con mayor énfasis la producción constructiva, como puede apreciarse en el edificio Solymar (San Lázaro y Soledad); el residencial Cantera (Infanta y Humboldt); el edificio Santeiro (G y 25); y que se entretrejió con el *deco* estandarizado, los restos del neocolonial y las primeras expresiones del *estilo internacional* (edificio CMQ, 23 y L). En 1928, el arquitecto Alberto Camacho se refirió a la casa de apartamentos sita en 23 y 21

(Vedado), proyectada por Martínez Inclán y destacó la horizontalidad, el balconaje corrido a uno y otro lado de la baranda que evocaba los barcos... Véase revista *Arquitectura y Artes Decorativas*, vol. 16, n. 1, La Habana, abril de 1932.

24. Paul Johnson, *What Modern Was. Design 1935-1965*, Harry and Abrams, Nueva York, 1991.

25. Roberto Segre, ob. cit.

26. De ahí la sincronía de las edificaciones de la Plaza Finlay con los edificios de línea oficial en los Estados Unidos (Memorial Lincoln en Washington) en el predominio de la horizontalidad con cierto aliento monumental, la utilización del pilar como regulador de la fachada, la confluencia de códigos tradicionales combinados con nitidez de formas y el abandono de la decoración ecléctica. Como excepción, dentro del conjunto, el Hospital Militar (1940), proyectado por el arquitecto José Pérez Benitoa, sigue los lineamientos italianos.

27. Podrían ubicarse en este discurso híbrido edificios como hospitales (Liga contra el Cáncer, 1942; Angel Arturo Aballí, 1944; Instituto de Cirugía Ortopédica, 1942-1944), centros escolares (Instituto de la Víbora, 1947) y el barrio obrero (Luyanó, 1947).

28. *Album histórico gráfico del cambio de poderes*, La Habana, 1940.

29. *Historia de la Medicina* (5 paneles de 3 x 3 m) en el Hospital Militar, *Maternidad* (panel de 3 m) en Maternidad Obrera.

30. El Congreso de los Estados Unidos creó el *WPA (Work Progress Administration)* en 1935; en 1939 se transformó en *Work Projects Administration*, organismo que sobrevivió hasta 1943. Posiblemente la mayor innovación del *WPA* fue el *Federal Project One (FPO)*, compuesto por agencias empleadoras de artistas, actores, músicos y escritores. El *Federal Art Project* patrocinó a pintores (como Jackson Pollock), escultores, fotógrafos, profesores de arte, etc. Todo este aparato arrojó como resultado 2 566 murales y 17 794 piezas de escultura decorativa en los edificios públicos y centros comunitarios. Véase Roger Biles, *A New Deal for the American People*, 1991. [Fotocopia en Biblioteca de Arte de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana].

31. Yolanda Wood, *Proyectos sociales de los artistas cubanos en los años treinta* [tesis de doctorado], La Habana, 1994 [inédita]. Además han abordado este aspecto Adelaida de Juan, Graziella Pogolotti y Luz Merino, entre otros.

32. Maternidad Obrera es un enunciado de la novedosa iconografía de esta temática. Aunque más tímida en la pintura que en la escultura (Relieve —friso— de fachada en el periódico *El País*) esta mirada coincide con el denominado *punto de vista social* del *WPA*. Uno de sus lineamientos jerarquizó las escenas urbanas, los paisajes industriales con énfasis en el hombre y el trabajo. Representan la problemática de la sociedad contemporánea y la necesidad de un nuevo orden social. Artistas de todas las posturas políticas pintaron, pero la mayoría de las discusiones teóricas sobre la necesidad y función de este tipo de arte provenían de la izquierda, especialmente antes de la unificadora influencia del Frente Popular (1935). La crítica desde la izquierda señalaba la ausencia de un propósito social común y no aprobaba la ausencia de una conciencia de clase en la mayoría de las pinturas. Véase *Federal Relief Administration and the Arts*, 198? [fotocopia en la Biblioteca de Arte de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana].

33. Roberto Segre, ob. cit.