

J U A N D A V I D

*La caricatura:  
tiempos y hombres*

JUAN DAVID / LA CARICATURA: TIEMPOS Y HOMBRES



J U A N D A V I D

*La caricatura:  
tiempos y hombres*

COLECCIÓN *M*AJADAHONDA

Edición: Lourdes Pasalodos y Emilio Hernández  
Diseño, cubierta y emplane: Héctor Villaverde  
Corrección: Jorge Espresate Xirau  
Composición: Aníbal Cersa García

© Herederos de Juan David, 2002  
© Sobre la presente edición:  
Ediciones *La Memoria*  
Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*, 2002

ISBN: 959-7135-19-1

Ediciones *La Memoria*  
Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*  
Calle de la Muralla No.63, La Habana Vieja,  
Ciudad de La Habana, Cuba  
Apartado 17012, Habana 17 C.P. 11700, Ciudad de La Habana  
Correo electrónico: [vcasaus@colombus.cu](mailto:vcasaus@colombus.cu) [vcasaus@cubarte.cult.cu](mailto:vcasaus@cubarte.cult.cu)  
Sitio Web: [www.centropablo.cult.cu](http://www.centropablo.cult.cu) [www.centropablo.org](http://www.centropablo.org)

CENTRO CULTURAL



P A B L O  
de la Torriente Brau

## Contenido

*De la línea a la palabra.* Luz Merino Acosta / 9

*Del autor y sus motivos.* Eduardo David / 13

I. Algo de los orígenes / 19

Humor y risa / 19

La caricatura en el humorismo / 21

La caricatura personal / 22

¿Qué es lo caricatural? / 23

Promotora de revoluciones / 25

Dinámica de la caricatura / ¿

Los pioneros / 27

II. Goya y Daumier. Difusión de la caricatura / 32

Goya / 32

Daumier: nueva dimensión de la caricatura / 33

Difusión de la caricatura en Europa / 35

La caricatura en América / 41

III. ¿Es aborigen la primera caricatura cubana? / 56

IV. Tiempos de historia en Cuba / 60

Páginas en blanco / 60

Primeros pasos / 62

Primeras luces / 64

Llega Juan Bautista Vermay / 65

Vicente Escobar, el «único primitivo» / 67

V. Un paso adelante: los grabadores / 71

Un deber artístico / 71

Un eco del ansia criolla / 72

Se impone la litografía / 74?

Tres notables y una caricatura de Poey / 75

Víctor Patricio de Landaluze / 77

Martínez Villergas: aparece *La Charanga* / 82

VI. Cuando la caricatura fue por primera vez cubana / 84

Una pelea de la caricatura contra la Enmienda Platt / 84

Una caricatura estremece a Wood / 87

VII. El difícil camino en una patria a medias / 92  
Comienzos republicanos / 92  
Inciertos derroteros / 92  
Coartada la capacidad creadora / 96  
Los que dieron nuevos rumbos a la caricatura / 98

VIII. Hombres de la caricatura en Cuba / 102  
Ricardo de la Torriente: creador de Liborio / 102  
Abela y el Bobo de Abela / 104  
Filo y punta de Rafael Blanco / 107  
Itinerario de Rafael Blanco / 112  
Massaguer: sonrisa y espíritu en la caricatura / 113  
Gracia y talento: José Hernández Cárdenas  
(Her-Car) / 120  
Jaime Valls, artista gráfico / 124  
José Hurtado de Mendoza, múltiple y caricaturista / 125

## **De la línea a la palabra**

*La Escuela de Letras de la Universidad de La Habana se caracterizó en la década de 1960 por el diálogo con los creadores: pintores, escritores, diseñadores..., quienes solían ser invitados a los diferentes cursos con el objetivo de enriquecer la docencia y propiciar el intercambio de ideas con los estudiantes.<sup>1</sup>*

*Cuando una década después la Escuela pasó a ser Facultad aún quedaba en las nuevas promociones de docentes aquel eco. A pesar de las normativas de la «era metodológica» estos intentaron darle continuidad a la práctica de que el estudiantado pudiera conversar con los protagonistas de la historia cultural (pasada y presente), para interrogarlos y escuchar de modo directo sus experiencias y opiniones.*

*Mas, la espontaneidad que caracterizó las charlas de los creadores en las aulas universitarias, se fue convirtiendo en un proceso complejo, al depender de una carta de solicitud (al invitado a clase) y un modelo acerca de él, que debía llenar el profesor. Como consecuencia de ello, en no pocas ocasiones se desistió de la idea. Los más testarudos cumplían con tales requerimientos a fin de propiciar el diálogo entre creadores y estudiantes universitarios.*

<sup>1</sup> En el año académico 1965-1966, la doctora Adelaida de Juan invitó al curso de arte cubano a los pintores Servando Cabrera Moreno, Hugo Consuegra y Raúl Martínez.

*Yo intentaba invitar a creadores que además de una obra reconocida tuvieran el don de la palabra y fueran militantes, revolucionarios, de origen humilde. Dicho en buen cubano, la relación entre «el billete y la lista», objetivo que no siempre alcancé.*

*Por azar, un día escuché a Juan David —en una de esas tertulias pos conferencia y homenaje— y me pareció una persona indicada para conversar con los estudiantes. Era locuaz, muy criollo, atinado en sus comentarios, pero sobre todo, simpático, cualidad clave en cualquier escenario, en especial, cubano.*

*Convencida de que él debía asistir a uno de aquellos encuentros, me dispuse a afrontar el proceso carta-directiva-permiso y comencé por hablar con David. Él me invitó a su casa para tomar un café mientras yo le explicaba con más detalles «cuáles eran mis intenciones».*

*El apartamento de David y Graziella era un espacio acogedor, reforzado por la amabilidad de ambos. En cuanto me presenté apareció la primera pregunta: «¿Y tú crees que yo puedo decirle algo a los alumnos de la universidad?»*

*Juan David, en aquellos momentos, era profesor adjunto del Instituto Superior de Relaciones Internacionales, donde ofrecía cursos de arte cubano, no obstante, pensaba que impartir una conferencia en la Universidad de La Habana, era una gran responsabilidad.*

*Aquel día hablamos mucho o, para ser más exacta, habló él sobre pintura, caricatura, instituciones culturales, siempre con tino, solidez, matices, lo que evidenciaba que había madurado criterios sobre todos aquellos temas. Finalmente llegamos al acuerdo de que él conversaría con los estudiantes, no de su obra, sino del arte cubano. En cuanto a su obra —si era posible— prefería oír opiniones.*

*Desde el primer encuentro con los estudiantes —que estaban muy estimulados por la posibilidad de dialogar con un artista tan reconocido—, Juan David se refirió al proyecto de un libro sobre la caricatura, labor que le consumía mucho tiempo, debido a la búsqueda en bibliotecas y la obligada consulta a la prensa, aventura tan interesante como fatigosa. Siempre que él asistía a estas charlas, mencionaba el libro, hecho que me permitió ir registrando la curva de su investigación: qué redactaba, sobre qué personaje o problemática.*

*La pasión y seriedad de David ante esta obra llamó mi atención, ya que, entre nosotros, lo más común no era que los creadores investigaran y teorizaran. En el caso del humor, por ejemplo, lo había hecho el estudioso Bernardo G. Barros. Los caricaturistas y dibujantes que han construido y construyen la historia de esta rama del arte, por lo general no han legado una reflexión o análisis crítico sobre el tema.*

*Tengo la impresión de que el proyecto indagatorio se fue gestando en un proceso. David era consciente de la evaluación de este arte, no solo en el horizonte de la República, sino en la propia historiografía. Si bien existían salones de humorismo y se concedían premios, el registro evaluativo dominante consideraba dicha grafía en un peldaño inferior al de la pintura. Por eso resulta significativo que ya en 1934 se preocupara por las «Divergencias lineales»<sup>2</sup> entre el dibujo y la caricatura. Antes, en tan temprana fecha como 1938 —con veintisiete años— afirmó en una conferencia en el Ateneo de Cienfuegos que la caricatura era arte, ni mayor ni menor.*

*Más allá de la circulación de la caricatura en la prensa y otras publicaciones periódicas, y en espacios de exhibición, David, en franca sintonía con la tradición de Bernardo G. Barros, pero desde otra perspectiva, intentaba rescatarla en términos conceptuales y artísticos. Por ello, *La caricatura: tiempos y hombres es consecuencia de un proceso de pensamiento, de una postura frente a la manifestación y a sus cultivadores.**

<sup>2</sup> Artículo publicado bajo ese título, según la cronología elaborada por su hermano, Eduardo David, y que amablemente me facilitó.

*Después de veinticinco años de ejercicio creador, David comienza a documentar y plasmar sus inquietudes reflexivas. Durante los años 60, al parecer, le dio el mayor impulso a ese proyecto, que tuvo algunos adelantos editoriales en Bohemia, en artículos sobre Jaime Valls, Eduardo Abela, Horacio Rodríguez y otros. Es posible que en un comienzo él lo concibiera como una recolocación de la caricatura y el humor gráfico en el concierto de la plástica, que luego se extendió a las relaciones con otras tipologías artísticas para resultar en una investigación de aliento ensayístico sobre la caricatura habanera.*

*Como creador, David se había relacionado con «el gremio» de la grafía, unos habían sido sus amigos, otros conocidos, lo que hacía factible un acercamiento profesional y personal al tema.*

*Así, La caricatura..., emerge como resultante de un proceso reflexivo, de la necesidad de explorar, analizar y comunicar las singularidades de una tipología artística. Redactado, al parecer, en los años 60, este libro se inscribe en el horizonte de expectativas de esa época. Estructurado en capítulos y secciones, podría organizarse también en dos grandes segmentos: el que trata sobre el humor y la caricatura en términos genéricos, a partir de una perspectiva histórico crítica, y el dedicado a la caricatura habanera. Este último cubre un extenso arco temporal, en el cual historia, información y crítica se conjugan de manera armónica.*

*Cuando David emprendió esta tarea que él mismo a veces definía como una «obsesión», muchos de los temas abordados no poseían la fortuna crítica de que hoy disponen. Los estudios críticos sobre el tema eran débiles, por ejemplo, en la década de 1960.<sup>3</sup> Por ello, esta obra que ahora se publica como homenaje póstumo requiere de una aproximación contextual, ya que concebida y elaborada durante aproximadamente veinte años, ve la luz en otro siglo. Desde una mirada que no soslaye el contexto de la época, resulta significativo el análisis de la obra de Rafael Blanco, Jaime Valls, Conrado W. Massaguer, Jesús Castellanos, José Hernández Cárdenas y José Hurtado de Mendoza.*

<sup>3</sup> *Hacerse el bobo*, de la doctora Adelaida de Juan, se publicó en 1979 y *Caricatura de la República*, de esa misma autora, tuvo su primera edición en 1982.

*Se advierte el trabajo con la prensa escrita y es destacable el rastreo de ediciones de la etapa intervencionista, así como el cotejo con la prensa norteamericana. En este espacio centra la figura de Jesús Castellanos, caricaturista sobre el cual aún se demanda estudio crítico.*

*Su experiencia como creador vinculado al periodismo lo lleva a la caracterización de las ediciones cubanas de la primera mitad del siglo XX, y del lugar de la caricatura en dichos espacios. Igualmente con un alto tono informativo desbroza las innovaciones visuales acaecidas en la prensa —como el caso del periódico El Mundo— y su incidencia en el periodismo gráfico. Por esta vía cala el dilema de la caricatura como medio de vida desde el periodismo y la expresión creadora.*

*El texto no subvierte los diagramas temporales establecidos, ni las figuras representativas, mas nos da la valoración de un caricaturista sobre otros. Así, se aprecia su fundamentada admiración por Massaguer, su respetuosa devoción por Hernández Cárdenas y el interés informativo por Hurtado de Mendoza. Sobre estos dos últimos resulta destacable su acercamiento, pues no cuentan hoy en día con ningún tipo de abordaje.*

*Dado el tiempo que este texto ha estado inédito y su carácter inconcluso, puede que el lector encuentre algunos aspectos no totalmente desarrollados y otros desfasados; pero lo más significativo es el proceso reflexivo, la coherencia expositiva, mediante un discurso directo, llano, salpicado de términos y frases coloquiales que lo hace ameno y fluido, como expresión del buen conversador que fue Juan David, quien supo tejer con admirable modestia la línea a la palabra.*

**Luz Merino Acosta**

Centro Habana, enero de 2002

## Del autor y sus motivos

*Juan David fue una relevante figura de la plástica cubana que hizo de la caricatura personal su principal modo de expresión. Nació en Cienfuegos, el 25 de abril de 1911, y desde la temprana adolescencia manifestó su vocación artística con una fuerza que nada ni nadie pudo detener.*

*Su juventud transcurrió en tiempos en que la mayoría de los artistas —cuando de verdad lo eran— se hacían por sí mismos. Aprendían aprendiendo, estudiando donde podían y como podían, hurgando en viejos libros, hojeando revistas, contemplando en reproducciones obras de grandes maestros.*

*La enseñanza plástica en Cuba se reducía virtualmente a la Academia San Alejandro, en la que aún predominaban cánones de un academicismo amodorrado, que sobrevivía a cuenta de un magro y errático presupuesto.*

*En Cienfuegos, la enseñanza pública se detenía en la enseñanza primaria superior. Avanzar más allá requería irse a Santa Clara, donde se hallaba el único Instituto de Segunda Enseñanza que existía en el vasto territorio de la entonces provincia de Las Villas. Algunas escuelas privadas incluían este nivel, y en una de ellas, muy modesta, pudo David adquirir los conocimientos del segundo año de Bachillerato. Pero las circunstancias económicas hicieron que a los quince años prescindiera de aulas, para iniciarse en lo grande del hombre: el trabajo.*

*Aleccionadora fue su adolescencia: mensajero de farmacia, empleado menor de zapatería, ayudante de almacén, mozo de limpieza en un hotel sin estrellas. Antes había recibido esmerada educación familiar de su padre francés (Eduardo) y su madre asturiana (Trinidad María). Adquirió el hábito de leer, que lo acompañó durante toda su vida y lo dotó de una amplia y sólida cultura.*

*Maestro de profesión, pintor por vocación y caricaturista de ocasión, el padre fue la primera luz en su camino. A la que siguieron las prédicas de Adolfo Meana, un profesor modesto y sabio que, si bien fugaz, le enseñó a manejar el pincel, la tinta y, sobre todo, el carboncillo. También Meana lo asomó al arte de los grandes clásicos, entre los cuales Rembrandt, con sus claroscuros, dejó en él una huella que aparecía de modo reiterado en unos muy académicos retratos que hizo durante sus primeros pasos.*

*Por entonces, la caricatura —sobre todo la personal— se hallaba en un momento cumbre. Rafael Blanco era ya el gran consagrado en Cuba; Conrado W. Massaguer avanzaba con paso firme por un camino propio; José Hernández Cárdenas afianzaba su nombre... En las grandes publicaciones, el mexicano Miguel Covarrubias exponía su arte; el catalán Luis Bagaría causaba admiración en el mundo, el salvadoreño Toño Salazar resonaba en París. Ya antes, las formidables caricaturas de Honoré Daumier, publicadas en la prensa francesa, habían merecido mayor reconocimiento que su sobresaliente obra pictórica de caballete. A David lo cautivó la caricatura, convencido de sus valores expresivos y estéticos que descubrió, sobre todo, en Salazar.*

*Apenas había traspuesto los veinte años cuando expuso en Cienfuegos (1931) treinta caricaturas de figuras de la época y algunos retratos al carboncillo. Tenía ya trazo firme, intención clara y la evidencia de una característica que fue dominante en toda su obra posterior: veía al caricaturizado más allá de su fisonomía externa, al penetrar en su yo interno, en sus rasgos psicológicos.*

*La fecha nos dice que David fue de la joven generación de la década de 1930. Fiel a su época, enfrentó la tiranía de Gerardo Machado, formó filas en el Grupo Ariel, de clara militancia revolucionaria en lo político y lo intelectual, a cuyo frente estaba el entonces bisoño Carlos Rafael Rodríguez. El fragor de la lucha detuvo por un lustro la obra artística de David, quien padeció persecuciones y prisión reiteradas. Derrocado el tirano, sufre el impacto del*

*entreguismo a la reacción, pero no cesa: beligerante en la huelga revolucionaria de marzo de 1935, conoce de nuevo la cárcel y las amenazas policiales.*

*En 1936, se casa con Graziella de Armas, su esposa de siempre, y ambos se trasladan a La Habana. En la capital de la Isla, pronto sus caricaturas aparecen en Patria y el semanario Resumen, para quedarse en la prensa cubana por más de cuarenta años. Social, semanario de relevancia mayor que dirigía Massaguer le dio espacio en sus páginas. Luego estará en Mediodía, Grafos, Hoy, Información, Bohemia, Excelsior, El Mundo, Gaceta del Caribe y, más adelante, en Cuba, Prisma y la agencia de noticias Prensa Latina.*

*En la prensa cultiva con éxito la expresión gráfica de la crítica política, y por ella merece dos veces (1947 y 1948) el Premio Nacional de Periodismo Juan Gualberto Gómez. Creada la Escuela de Periodismo Manuel Márquez Sterling, obtiene por oposición una plaza de profesor, en 1945, pero tras el golpe artero del 10 de marzo de 1952, queda cesante.*

*Importante fue su trabajo durante diez años en el diario Información, en el que desarrolló sus dotes en la caricatura política. Pero la revista Bohemia, a partir de 1946, fue su gran oportunidad de cultivar la caricatura personal como expresión periodística. En la memorable sección «En Cuba», las figuras sobresalientes de cada momento noticioso, aparecían en una caricatura suya como apoyo al comentario editorial, siempre afilado y certero. Suman cientos las caricaturas personales de David publicadas en Bohemia.*

*La actividad periodística no impidió a David dedicar tiempo a otras facetas de su múltiple quehacer artístico. En fecha tan temprana como 1940, había hecho, junto con los pintores René Portocarrero, Mariano Rodríguez y González Puig, la escenografía para la puesta de dos obras de Alexander Pusckin, a cargo del Teatro Universitario, que tuvieron gran resonancia. En los años 60, concibió el guión, la escenografía y el vestuario para un ballet que tituló Humorada, llevado a escena por el Conjunto Experimental de Danza, con partitura de Enriqueta Almanza y coreografía de Joaquín Riviera. Fue asiduo concursante y animador entusiasta del Salón Nacional de Humorismo que se realizaba en La Habana cada uno o dos años. Mereció quince veces el primer premio en el género de caricatura personal.*

*La Revolución, llevó a David —como a todos los cubanos— por nuevos derroteros. En 1960 se vio enfrentado a deberes diplomáticos, como Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en Montevideo y, muy pronto, como Encargado de Negocios, cuando el embajador Mario García Incháustegui fue declarado «no grato» por el gobierno reaccionario de Uruguay. En esos menesteres lo sorprendió la invasión mercenaria de Girón, pero con el apoyo de compañeros más avezados en cuestiones diplomáticas y, sobre todo, con intuición propia, venció la prueba.*

*Dos años más tarde regresó a Cuba. No tardó, sin embargo, en reanudar obligaciones como Consejero Cultural, esta vez en París, hasta 1966, en que volvió —como diría Raúl Roa— a «la tierruca», ansioso por estar de nuevo en la patria y con su arte, que ya se extendía a la pintura y el dibujo.*

*Cumplidos los sesenta y siete años de edad, aparecía otra novedad en su vida: enseñar Historia del Arte Cubano en el Instituto Superior de Relaciones Internacionales. Lo hizo con acierto y sin mucha dificultad, porque al sólido conocimiento del arte, unía el don de una comunicación directa, amena, y un sentido didáctico natural. Muchos de sus alumnos de entonces aún lo recuerdan con gratitud. Trabajador incansable, todo lo hizo con dedicación constante, a despecho de que ya su salud mostraba declinaciones.*

*En la década de 1970, la pintura adquirió relevancia en su obra. Comentábase que el caricaturista se convertía en pintor, pero esta era una apreciación errónea. De hecho, la pintura propició que su caricatura alcanzara los más altos valores estéticos. Hay un momento cumbre en su labor artística, cuando en mayo de 1978, expone en la Galería de La Habana Cuarenta caricaturas y algunas intromisiones. Las «intromisiones» eran las pinturas que había hecho en esos años. Del mérito de su obra dejó constancia Raúl Milián, pintor y crítico*

*intransigente, cuando escribió: «Después de sus geniales caricaturas, en sus intromisiones plásticas, Juan David nos convence de que, aunque es ahora cuando se ha decidido a pintar, realmente fue siempre un gran pintor. Siempre un gran artista.»*

*Este David que hemos intentado mostrar de modo sumario en su quehacer múltiple, tuvo otro empeño grande: contar, a su modo, la historia de la caricatura. Al principio, hablaba de esa historia en Cuba, pero después dejó de mencionar área geográfica alguna.*

*La idea le daba vueltas en la cabeza desde los primeros años de la década de 1960, pero como tenía muchas obligaciones, comenzó muy lentamente la escritura de la tal historia. Después, cuando pudo disponer de más tiempo, acometió la obra con ímpetu y por mucho que trabajaba parecía no hallar el punto final: en cada paso que daba encontraba nuevas cosas que no quería omitir. Fue una búsqueda incesante y minuciosa, en bibliotecas, archivos, y en las múltiples obras atesoradas en su mundo privado.*

*Con voluntad de obrero y alma de artista, trabajó en una carrera contra el tiempo. En quiebra su salud y las fuerzas mermadas, temía no poder llegar al final. Pero llegó. Cuando la vida lo abandonó el 8 de agosto de 1981, dejaba en dos grandes carpetas sus manuscritos, sus notas, innumerables fichas bibliográficas e indicaciones sobre las ilustraciones. De los cientos de páginas, muchas aparecían escritas y reescritas, no para cambiar las ideas, sino para pulir la estética literaria. Al redactar, el artista no renunciaba a serlo.*

*Parecía que ordenar toda aquella papelería podría ser solo obra de David. Yo lo intenté varias veces, pero siempre terminaba por renunciar. Ahora, veinte años después, con la voluntad y el tesón renovados, y con el tiempo que antes no tuve, me ha sido posible cumplir con lo que era un deber para mí, una deuda con el hermano a quien vi trabajar sin reposo hasta el último aliento.*

*Algo pudiera faltar en este libro, porque aquí y allá, hay algunas cosas que hubieran requerido —como es lógico— de un acabado que solo él hubiera podido darle a estas páginas suyas, pero lo escrito por David, aun sin su toque final, merece conocerse: él no se limitó a la mera cita de hechos, nombres y fechas. Su valoración de cada época, de cada suceso, de cada personaje, arroja luz sobre el arte caricatural.*

*Cuando se refiere a los tiempos republicanos, hace una exposición honda, sentida y veraz, sobre el medio adverso y la velada censura empresarial que sufrieron los caricaturistas cubanos hasta 1959. Lo que relata y critica con acritud es su propia experiencia. Ese capítulo no pudo terminarlo como hubiera querido, de ahí que en su último párrafo haga una mención apresurada de algunos buenos artistas de la generación surgida con la Revolución.*

*En el inicio del libro, David reflexiona sobre el humorismo, la comedia, lo cómico y lo satírico. Luego va a los orígenes de la caricatura desde que tuvo una expresión literaria y su posterior manifestación gráfica. El poeta Charles Baudelaire es descubridor del «misterio de la caricatura»; Francisco de Goya, acusa «su presencia impar» en un momento de integración de las formas caricaturales; Honorato Daumier da a la caricatura «su flamante contenido».*

*En el último capítulo sus juicios sobre Ricardo de la Torriente, Eduardo Abela, Rafael Blanco, Conrado W. Massaguer, José Hernández Cárdenas..., contribuyen de manera singular a que se conozcan mejor esas figuras cimeras de la caricatura cubana.*

*Un hecho relevante es que David muestra la caricatura inserta en el todo de las artes plásticas, de sus grandes artistas, desde Leonardo da Vinci, y también en el contexto histórico político de Cuba y América.*

*Faltan citas bibliográficas que no se han hallado entre sus originales manuscritos, tal vez porque David aplicó en este sentido una técnica de caricaturista y no de historiador, o acaso porque tenía muy claro dónde estaba cada dato y dejó para el final —un final que le fue imposible— esa tarea. Tampoco llegó David a dar título a esta obra, que va más allá de una descripción histórica, al aportar valiosas apreciaciones de los múltiples acontecimientos en los que estuvo presente la caricatura durante los siglos XIX y XX. De manera minuciosa examina su*

*desarrollo como expresión artística y como medio de lucha. Lo hace también de quienes la cultivaron en el mundo y, de manera particular, en Cuba, con todo su arte. De ahí que a la «historia» que nos dejara, se le haya dado un título que seguramente él hubiera aprobado: La caricatura: tiempos y hombres.*

**Eduardo David**

Agosto de 2001

## **I. Algo de los orígenes**

### **Humor y risa**

---

De igual modo que en Cuba el choteo es la manera popular de ocultar las lágrimas, encubriéndolas con la risa, cada pueblo tiene la suya propia, diferenciada de la nuestra por elementos circunstanciales que moldean el carácter. Un alemán lo hace de manera distinta que su vecino francés; un mexicano, solo con el Golfo de por medio, no expresa su alegría como un cubano.

La historia, la economía, el clima, los montes, el diario bregar y sufrir, influyen en la música, la literatura, la pintura. Estos mismos elementos particularizan también lo que llamamos humorismo, dándole un acento específico, distintivo, aunque las motivaciones, el contenido, su condición sean comunes a todas las entidades humanas. Los temas resultan universales, porque el hombre es uno en el mundo, aunque viva en climas y tierras distintos, en continentes diferentes. Poseerá un rostro más redondo o más recio, más pálido, más colorado, pero el llanto y la risa, como las piernas y los brazos, son comunes a todos.

Existen muchas opiniones sobre los resortes de la risa. Henri Bergson considera el automatismo como el agente provocador. Charles Chaplin estima que lo imprevisto es la verdadera fuente. Otros señalan el contraste entre lo que debiera ser y lo que realmente es, como la fuerza que lo engendra.

Si analizamos estas definiciones, veremos que se complementan, pues el automatismo referido por el filósofo francés, no es otra cosa que la acción acostumbrada, normal del hombre, que al ser alterada por accidente, se torna en acción sin control, no obediente a la línea trazada, y provoca la risa.

La desmedida dimensión de una nariz u otra incongruencia cualquiera —social, política, individual— también conduce a la comicidad, porque altera lo previsto.

Bergson explica que «un sombrero nos hará reír por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano que lo moldeó, no por la paja o el fieltro de que está hecho».<sup>1</sup> Es decir, el sombrero es una realidad con sus leyes en la forma y en la manera de usarlo, pero en la medida en que esas leyes se alteran, que el sombrero tome una forma o se ponga de modo distinto al acostumbrado, será en mayor o menor grado un excitante de la risa.

La risa es, en general, signo de alegría, en tanto el llanto evidencia que, de ese animal consciente y sensitivo que es el ser humano, se adueñan tristezas y angustias. Con la intención de interpretar estos sentimientos, creó la comedia, el drama y la tragedia. Pero las diferencias pueden ser tan sutiles que no hay entre ellas una definida frontera, sino una gran zona de transición. Es posible apreciar en la comedia signos de drama y aun de tragedia, y, a la inversa, comicidad en el drama o la tragedia.

<sup>1</sup> Henri Bergson. *La risa*. Editorial TOR, Buenos Aires.

Conocidos por el hombre estos juegos de la naturaleza humana, suele reír en respuesta a sus necesidades espirituales, incluso ante situaciones dramáticas que enfrenta en la vida.

La mejor de las risas se halla en lo cómico que no hace uso del amargo rencor de la sátira ni tampoco de la intencionada trastienda del humor. La comicidad se envuelve en risibles oropeles, detecta pecados y ridiculeces, pero no es intransigente ni purista: prefiere conservar la natural frescura de la risa, dejándole a otros la misión de moralizar. Durante siglos, solo protegido por el incesante cabriolear de su estafalaria estampa, el bufón —loco de la corte— pudo lanzar agudezas verbales que, si bien criticaban, alejaban el hastío y la modorra digestiva de reyes y cortesanos. Cierto sentido trágico de la vida no le permite a la sátira mayores diversiones y la diferencia de lo cómico. Ácida, destruye con acre imaginería conformismos y esquemas previos. Incrédula y, a la vez moralista, en el fuego de sus impulsos vindicativos se hace extremista y llega a destrozar lo que no debiera. Es, sin embargo, una gran combatiente en las luchas contra las iniquidades del mundo. No cree en nada de lo que tiene delante, porque aspira a una realidad mejor.

Cuando la cultura decanta primitivos impulsos, la comicidad adopta formas consecuentes con las nuevas circunstancias. Mesura espontaneidades para dar paso al humor, cultivada y piadosa manera de evitar que ideas y sentimientos nos arrastren demasiado lejos. No posee la pasión trascendentalista de la sátira, pero, imaginativo y razonador, afronta desdichas cotidianas sin propiciar copiosas carcajadas o destilar venenos mortales. Provoca una sonrisa necesaria y oportuna, nos protege del llanto con una sutil coraza semejante al estoicismo, para hacernos comprender que todo pudo haber sido peor y más dramático. El humor es también una lección de humildad, pues el saber lo ha hecho escéptico.

En el curso de su desarrollo, se integraron al humor —además de las entonces recién descubiertas características psicológicas— conspicuos exponentes de la sátira y la comedia, cuyo resultado ha sido un variado y útil muestrario de humores. Humores buenos y malos, patéticos o cómicos, crueles o cándidos. Gama que se inicia con el negro puro y llega hasta la auténtica albura de la gracia. Todo ello y algo más está a disposición del hombre para librarse de angustias o burlarse de sí mismo.

## La caricatura en el humorismo

---

Mucho se ha discutido sobre el sentido y procedencia de la palabra humorismo. Para muchos es una derivación del vocablo inglés *humour*, que define una manera literaria propia de escritores británicos del siglo XX, quienes, con sutil ingenio, pintaron costumbres y acontecimientos de la época. Hay datos que sitúan sus antecedentes en Roma, porque en la centuria XVIII, Paul Mancini fundó la Academia de Humoristas, refugio de poetas y literatos, autores de un intencionado estilo llamado *belli humore*. Es muy probable que fueran los italianos los primeros en utilizar esta palabra de raíz latina, con el objetivo de identificar una forma de comicidad, ya que de muy antiguo les venía la afición por la comedia y la risa.

Sin embargo, la palabra humorismo tal vez se aviene mejor al *humour* británico que a la risa del *belli humore* italiano.

En sus orígenes, el humorismo fue una manifestación literaria y, como tal, lo definen todavía algunos diccionarios. A ella se incorporó la caricatura como expresión gráfica. Al principio hay un necesario ajuste entre el texto y lo gráfico. Integrados estos elementos, el juego humorístico se hizo más vivaz, inteligente y artístico. No fue ya necesaria la ayuda de rostros atroces ni de protuberantes cabezotas, que fueron durante mucho tiempo algunos de los recursos gráficos para propiciar la risa.

Pero estas innovaciones parecieron reducir la caricatura a límites tan estrechos, que el cubano Bernardo G. Barros, escribiría: «[L]a caricatura es un término restrictivo que abarca solamente una clase de humorismo: el personal.»<sup>2</sup>

Esta aseveración es un eco de la tesis sostenida por Jean Louis Forain, Abel Faivre, Charles Lucien Léandre, Odillon Redon y otros artistas franceses de similar renombre, quienes, en 1900, fundaron en París la Sociedad de Dibujantes Humorísticos, con cuyo nombre buscaban una denominación amplia, capaz de abarcar las nuevas y distintas derivaciones del humorismo, entre las cuales la caricatura pareció reducida a una especie de pariente pobre.

<sup>2</sup> Bernardo G. Barros, *La caricatura contemporánea*, Editorial América, Madrid, 1916.

El cambio representaba algo más que una suplantación de nombres. Significaba la revisión total de la forma y contenido del arte caricatural. Sin embargo, la caricatura incorporó un nuevo ingrediente humorístico a la comicidad y la sátira, que la acompañaban desde antes. Para ello suple sus resabios deformadores con síntesis lineales y contrastes psicológicos que le permiten interpretar al individuo y a la sociedad de modo profundo.

Esas nuevas características y un nombre de antigüedad y significación en el mundo de la risa, dan a la caricatura igual jerarquía y contenido que al dibujo humorístico.

## **La caricatura personal**

---

El retrato psicológico o caricatura personal es una de las más interesantes y llamativas manifestaciones del humorismo gráfico. Se inició deformando narices o acentuando rostros nacidos ya deformes, pero cuando todo cambió en el arte y los sentimientos entraron a formar parte de la concepción plástica, se puso a interpretar psicologías humanas. Al observar al individuo, descubre la vida interna que existe en su exterior evidente. Ve lo oculto tras los afeites y perifollos que cada uno usa para semejar más a la imagen inventada de sí mismo. Por su continuado y perspicaz examen, pone al descubierto espíritus vivos y almas muertas, escabrosos paisajes internos y bondades insospechadas, clavadas e interpretadas por una singular caligrafía de ágiles y firmes trazos.



*Bernardo G. Barros, redactor y caricaturista de El Fígaro. (Caricatura por Massaguer.)*

Jesús Castellanos, el notable pintor y novelista cubano que también laboró como caricaturista en la prensa de la primera época republicana, escribió:

El retrato es la representación de la vida en quietud, de la vida cuando más parecida es a la muerte; la caricatura es el movimiento, el signo más significativo del ser vivo. En ella se nos ve tal como somos cuando amamos, luchamos y sentimos, acentuando tal vez nuestro furor, nuestra alegría, pero sorprendidos, al fin, en nuestra sinceridad de facciones.<sup>3</sup>

Aguda y certera definición de un arte que con cada gesto, con cada escapada al exterior de los sentimientos, construye una imagen viva, actual, humana del individuo.

Hemos leído y escuchado definiciones que muestran hasta qué punto se desconoce la verdadera naturaleza de la caricatura contemporánea. Ese equívoco proviene de la misma fórmula, sin alteraciones evidentes, que sobrevivió desde sus inicios hasta Francisco de Goya y Honoré Daumier, arraigada en la conciencia pública. Todavía en un diccionario recién editado se lee esta definición: «representación grotesca de una persona o cosa».<sup>4</sup> Y agrega en páginas posteriores: «lo grotesco es lo ridículo o lo extravagante».<sup>5</sup>

Es cierto, en su larga etapa inicial, la caricatura personal fue así: exageradora de lo grotesco y de lo deforme, al buscar una comicidad en lo ridículo y lo feo. No interpretaba al hombre. Digamos que más bien, con este método, con las fealdades, se trataba de castigar sus pecados, semejándolo a los monstruos fabulosos de los «bestiarios» medievales. Método ya del pasado, pero todavía permisible cuando personas o situaciones lo merecen. El interés y la gracia del nuevo criterio sobre la caricatura, no dependen de exageraciones o deformaciones gratuitas. Interesa encontrar en otras zonas del ser humano su esencia vital, para crear una nueva visión no distorsionada ni innecesariamente deformativa, sino audaz y viviente.

<sup>3</sup> Jesús Castellanos. «Nuestro amigo Massaguer.» *El Fígaro*, La Habana, 1911.

<sup>4</sup> *Pequeño Larousse*. Editorial Larousse, París, 1964.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

## **¿Qué es lo caricatural?**

---

La controversia sobre lo que es y no es caricatural, persiste y se extiende a diversos ángulos del arte y de la vida. Se le atribuyen fealdades reales o aparentes, pintadas por el género humano

durante su larga estancia en la tierra. Un dibujo o pintura es caricatura solo cuando se hace con ese fin.

Un niño pinta e intenta mostrarnos la imagen verdadera del mundo, la realidad que ve, reproduciéndola hasta donde puede, con signos que quieren ser soles, casas, rostros, árboles. Para algunos, el resultado puede parecer caricaturesco por sus arbitrarias soluciones. Sin embargo, en la mano infantil, poco diestra, pero guiada por una voluntad de realismo, no hay intención humorística.

Otro error semejante repiten quienes estiman el arte rupestre como incipiente manifestación de la caricatura. Es cierto que los primeros artistas del género humano hallaron soluciones con líneas que se alargan en ritmos inusitados, curvas ágiles, síntesis pletóricas de vitalidad. Aquello pudo ser el descubrimiento del poder expresivo de la línea, pero no de la caricatura, pues parece que nuestros antepasados estaban aún por iniciarse en las sutilezas del humor. Datos recientes confirman el criterio de que tales pictografías solo tenían significación mágica, de invocación a fuerzas desconocidas o dioses ignorados, pobladores del imaginativo mundo del hombre primitivo.

En todas las controversias en torno a los reales valores de la caricatura está presente la pintura. Es lógico que así sea, porque quienes realmente la descubren son los pintores.

En sus primeras manifestaciones, tomó de la pintura líneas, luces y sombras, para evolucionar de modo sostenido hasta que encontró medios propios de expresión. Diríase que pasó a ser una especie de provincia autónoma dentro de los dominios de su progenitora, pero con vida propia y morfología diferente de la línea pictórica trazada con interés por el color, para crear otra menos sensual, más directa y nerviosa, que apresa lo más dinámico del hombre, aquello capaz de escaparse, sea lo esencial de un carácter o tan solo la fugaz presencia de un sentimiento que es también parte de ese hombre.

Estas conquistas de la caricatura ocurren a principios del siglo XX, cuando se produce una subversión de las normas clásicas, al iniciar la pintura un período caracterizado por la voluntad de expresarse en imágenes no convencionales. Para hacerse de un nuevo lenguaje, experimentó con todo lo susceptible de transformarse en medio artístico. En la textura caricatural halla abstracciones figurativas que, al ser tomadas en préstamo, adquieren una nueva condición y posibilitan expresar con sentido del humor los dramáticos temas de nuestro tiempo.

Esa libertad creadora —que supuso una travesura plástica—, echó por tierra convencionalismos limitantes de la misión que la pintura había decidido asumir. Goya y Daumier, descubren este camino para Pablo Ruiz Picasso, Joan Miró, Paul Klee, Marc Chagall, Georges Rouault, Bernard Buffet y otros, que los lleva a establecer una nueva escala de valores en el arte. Otros pintores comprometidos con el mensaje social directo, o los expresionistas alemanes, también usan formas caricaturales, pero más bien repiten el tremendismo simbolista y deformativo de la pintura nórdica de los siglos XIV y XV, útil a los fines enunciados, pero poco enriquecedor en cuanto a la plástica actual.

Lo dicho sugiere un entrecruzamiento de caminos, o que la pintura absorbió tan concienzudamente lo caricatural que le hizo perder vigencia. Suposiciones sin base real, porque ambos géneros artísticos mantienen de modo íntegro sus jerarquías propias, si bien se influyen mutuamente. Las últimas expresiones de la figuración pictórica coinciden con la caricatura no solo en la forma sino también en la intención.

La imagen del mundo actual, en quiebra y prisionero de sus propias falsificaciones, expresada por las nuevas simbologías plásticas, la caricatura la interpreta de modo menos grandioso, pero más penetrante. Con espíritu crítico, no conformista, recorre las facetas del vivir cotidiano en busca de lo esencial de las cosas, oculto tras el oropel de las apariencias. De este diario vivir, extrae caracteres que transforma en prototipos de las múltiples psicologías humanas. También encuentra allí todo un complejo mundo de insólitas situaciones provocadas por el desajuste cada vez mayor que domina en la sociedad. Ante esta realidad, el caricaturista —unas veces como juez y otras como testigo perspicaz—, muestra la tragicomedia de la vida, con los mitos,

jerarquías y dogmas fabricados por el hombre para darse importancia y hacer más cómodo su tránsito terrenal, con olvido de la aventura creativa y heroica, que debe ser el consciente vivir de todos los días.

Por eso el humorista transforma el dragón de las antiguas fábulas en un ingenioso y seráfico ser que deambula por campos y ciudades, tocando una flauta o declamando versos sentimentales, ausente de la mitológica obligación de expeler lenguas de fuego para aterrorizar al hombre, ese ser que no necesita más miedos, porque nació asustado.

## Promotora de revoluciones

---

La violencia criticista, su rebeldía contra la soberbia, el quietismo burgués y la inmoralidad, convertidas en normas de vida, hicieron que la caricatura fuese estimada como promotora de revoluciones, tanto que Jules Husson Champfleury, al escribir en 1865 *Historia de la caricatura*, dijo que «su misión más formidable no consiste en retratar las revoluciones, sino en provocarlas».<sup>6</sup> El gran crítico francés podía expresarse de ese modo porque asistió al nacimiento de la caricatura moderna y presenció también la batalla por las libertades democráticas, que tuvo en primera fila a los caricaturistas franceses en la prensa satírica de la época.

<sup>6</sup> Julio Husson Champfleury. *Historia de la caricatura*. París, 1863-1865.

Este insurgente matiz que le señalara Champfleury no está implícito en los dibujantes de hoy, quienes han derivado hacia un refinado y cáustico humorismo que se caracteriza por su mesura, concreción lineal y multiplicidad temática. Estilo que exige del dibujo expresarse por sí solo, sin la ayuda de textos o leyendas complementarias del juego humorístico en uso hasta los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Debe apuntarse que tal exclusividad gráfica no disminuye la intención criticista.



*Honorato Daumier abrió los nuevos caminos de la caricatura. (Visto por Benjamin Roubaud, 1835.)*

No es nueva esa manera expresiva que ahora se generaliza. Hace más de cien años, Daumier dijo: «La leyenda es completamente inútil. Si un dibujo no dice nada, es malo, ninguna leyenda lo mejora. Si es bueno, se le comprenderá inmediatamente.»<sup>7</sup> Con esta sentencia, Daumier, además de condenar a los literatos —Honoré de Balzac, Charles Philippon, Albert Wolf y otros—, quienes insistían en adicionar textos a los dibujos, estableció normas vigentes en la caricatura de hoy, cuyo lenguaje se manifiesta en el significativo silencio de gestos y expresiones. Esto no quiere decir que se ha desechado del todo la leyenda. A veces es necesaria para guiar la imaginación del lector o señalar el punto focal humorístico. Entra en el juego, subordinada a la fuerte expresión gráfica. El propio Daumier no prescindió de ella por completo.

Las audacias del estilo se limitan a los símbolos y el modo de utilizarlos para decir las cosas. Presenta el hecho sin emitir criterio, pero revela cómo, en los vericuetos de un desequilibrado proceso civilizador, la receptividad humana sufre embates que la alejan de su natural pureza. Humor del intelecto que siente y sonrío después de pensar.

<sup>7</sup> Jean Cassou. *Daumier, el hombre de las multitudes*. Art de Frances, París, 1948.

## **Dinámica de la caricatura**

---

A la caricatura no le corresponde una responsabilidad semejante a la de la pintura. Esta tiene como función inmediata crear formas, imágenes y medios cuya plasticidad satisfaga al nivel visual las exigencias espirituales. Igual puede decirse, desde la perspectiva que le corresponde, de la literatura o de la música. En cambio, la caricatura, por su contenido criticista, por su atenta vigilancia sobre las contingencias del cotidiano vivir, tiene que cumplir por sobre todo con esta

responsabilidad que la define, caracteriza y distingue. Ese papel ha de conjugarlo con un singular atractivo de formas y grafismos que, además de expresar un mensaje, la convierten en obra de arte para satisfacción del espíritu.

Críticos agoreros o pesimistas pronostican el eclipse de la caricatura, porque creen percibir el momento en que la pintura la absorba, invada su campo y ocupe su lugar. Esa opinión presupone que la pintura evoluciona y la caricatura no. Es decir, se niega a la una, lo que a la otra se le atribuye, como si en este siglo de evoluciones, de transformaciones radicales y de perpetuos descubrimientos de nuevos medios, tuviese la caricatura que permanecer, por fuerza, en el estatismo absoluto, en la incapacidad total. Pero acontece lo contrario: como todas las artes, la caricatura evoluciona, descubre, inventa. El progreso humano es su progreso, y los nuevos medios que la ciencia crea —el cine, por ejemplo— sirven a la caricatura para ensanchar su horizonte y crear el futuro. En esta marcha hacia adelante, la caricatura tiene la ventaja de su propia naturaleza dinámica. Es razonable pensar que este ritmo de actividad fortalezca su existencia y la perpetúe, aun cuando el concepto que dio origen a su nombre haya quedado olvidado en un rincón de los siglos.

Tendrá otros medios y modos de expresarse, pero su mirada vigilante y satírica, sus gracias, ironías y extravagancias, persistirán. Como el canto y la poesía, el humor, la caricatura, son parte de la naturaleza humana. Cada instante del devenir social será percibido, registrado por ella, unas veces para acentuar su acre y combatiente pasión; otras, disimulándola con inteligencia, de acuerdo con la circunstancia espiritual que viva la sociedad.

## Los pioneros

---

Cuando aparece la civilización y la vida del hombre es regida por determinadas filosofías, la caricatura asoma su irónico perfil en las páginas de la historia. Existen pocos documentos comprobatorios directos, pero los literatos se encargaron de decirnos que egipcios, griegos y romanos usaron ciertas formas de la caricatura. En la Edad Media, al masonero que esculpía las piedras de los templos se le llamó «bufón de la catedral», porque en la abundante procesión de santos introdujo, como de contrabando, escenas satíricas de acusada irreverencia. También en los miniados manuscritos de entonces proliferan escenas semejantes como parte del material gráfico en las cartillas o «bestiarios», fabulosos animales, como las gárgolas catedralicias, ejemplarizantes de la fea apariencia de los pecados.

Francia tuvo primero a Jacques Callot y después a Honoré Daumier. Las estampas populares de Inglaterra son el antecedente para William Hogarth y los contemporáneos David Low y Emmet. El hombre cambia, los estilos se modifican, pero el género queda y evoluciona.

Al principio no usó ese nombre. Los griegos la llamaron alguna vez *Gryllus* y Annibale Carracci, en el siglo XVI, intentó bautizarla *Retratini Caricci*. Más tarde, el verbo italiano *caricare* (atacar, cargar) es transformado por Mesini en la palabra *caricatura*, que en el siglo XVIII ingresa con toda pompa en los diccionarios del mundo.

Por mucho tiempo vivió sin jerarquía estética, utilizada por los pintores y escultores como entretenida diversión, o para ejemplarizar la fealdad de las apariencias y expresiones cotidianas, en justa oposición a la belleza ideal, basada en el canon de la antigüedad clásica, que admite solo la gracia y la simetría como ingredientes únicos del arte. Lo que a la caricatura concernía, representaba en el arte lo mismo que un lobanillo en la nariz griega, prohibido en la pintura y la escultura.



*Leonardo da Vinci hizo estudios caricaturales como este, que muestran su preocupación por nuevas formas creativas. (Realizado a pluma, 1490-1494. Conservado en la Biblioteca Real del Castillo de Windsor.)*

Como muestra de esa enemistad renacentista con la naturaleza expresiva del hombre, transcribimos del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, el consejo siguiente: «Y vuelvo a advertir que los movimientos no han de ser desmesurados y extremos, que la paz no parezca batalla o junta de embriagados.»<sup>8</sup>

No obstante ser autor de esta regla de buena conducta estética, Leonardo, precursor de tantas cosas en el arte y en la ciencia, lo fue también de la caricatura, pues además de haber afirmado que «hay que hacer reír hasta a los muertos»,<sup>9</sup> se iba a lugares públicos y aglomeraciones ciudadanas «fascinado por las varias formas de fealdad y la expresión artística de ellas»,<sup>10</sup> rostros y ademanes llamativos, de los cuales dejó una serie de estudios que muestran, además de su curiosidad intelectual, la preocupación del gran maestro por nuevas maneras creativas.

En el siglo XVI, los hermanos Agostino y Annibale Carracci dedicaron muchas de sus capacidades a captar los hechos cotidianos, revelándose como agudos intérpretes de lo popular. De sus experiencias, Annibale sacó conclusiones que lo llevaron a expresar que

<sup>8</sup> Leonardo da Vinci, *El tratado de la pintura*. Buenos Aires, 1952.

<sup>9</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> *Ibíd.*

la naturaleza misma se complace en deformar los rasgos humanos; da a una persona una nariz gruesa y a otra una nariz grande. Si estas inconsistencias y desproporciones tienen en sí mismas un efecto cómico, entonces el artista, imitándolas, puede acentuar esta expresión y causar la risa del espectador. Más aún, es privilegio del artista exagerar estas deformaciones de la naturaleza y producir caricaturas personales.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Claude Roy *et. al.* *La caricatura, arte y manifiesto*. Ediciones de Arte Albert Skira, Ginebra, 1974.

El hallazgo de Carracci tiene enorme interés, porque estableció por primera vez una concepción formal de la caricatura; concepción que pierde su vigencia con la aparición de *La Caricature* en los años 30 del siglo XIX.

Además de los Carracci, otros artistas italianos ensayaron en este nuevo campo, destacándose especialmente Gian Lorenzo Bernini, quien en sus estudios de rostros, utiliza un proceso muy esquemático y ajustado a las expresiones faciales, con lo cual propicia que el término caricatura se reconozca en Francia en el siglo XVII.

A principios de la centuria XVIII, Piero Lorenzo Chezzi realizó en Roma unas cuatrocientas caricaturas de cardenales, príncipes, embajadores y otros notables, vendiéndolas en pública subasta.

Francia tuvo en el loronés Jacques Callot (1592-1635) un ejemplar fantasista del género que gustaba mostrar la vida de juglares y bailarinas ambulantes. También a Dorigny y un conjunto magnífico de artistas anónimos, quienes caricaturizaron costumbres de la época.



*Otra caricatura realizada por Leonardo a pluma. (Biblioteca Real del Castillo de Windsor, 1495.)*

Como reacción al manierismo italiano —padecido por pintores holandeses y flamencos—, surgió un género pictórico llamado bombachada, que si bien no era propiamente caricatural, contenía algunos de sus elementos, ya que se basaba en la fuerza expresiva y en contrastes de caracteres, al interpretar a los personajes con acentuada intención burlesca. Van Ostade, Bruener y, sobre todo, Pieter Brueghel, El Viejo —apodado el Extravagante— fueron los más destacados realizadores de aquella manifestación artística.

Durante todo el siglo XVIII y principios del XIX, domina la caricatura inglesa, principalmente con la obra del gran pintor William Hogarth (1697-1764). Influidor por la temática de los maestros flamencos, produjo una serie de grabados —*Los bebedores de ponche*, *La ópera de los harapientos*, *El casamiento de la moda*, etcétera—, en los cuales se revela como agudo observador de las costumbres. Satírico e intransigente, ha representado, mejor que ningún otro,

la caricatura moralista. De él escribió Ramón Gómez de la Serna: «es ya el hombre amargador de la existencia, que pertenece al ejército de salvación».

Después de un período dedicado a la sátira costumbrista, la caricatura británica ingresa en la política y es, además, útil elemento propagandístico contra la Revolución Francesa y Napoleón Bonaparte, sobre todo en las manos de Gillray. Otros hombres destacados de ese período son Tom Robbin; Townsend —quien aplica la caricatura personal a los temas políticos—; Crwikshank, Rowlandson, y otros renovadores de la tradición inglesa, los cuales influyen formalmente sobre los caricaturistas franceses de su tiempo.

Los medios de divulgación para la caricatura habían sido los misales, manuscritos, cartillas, que pasaban de mano en mano, y las esculturas que adornaban las iglesias. Después, conocidos el grabado y la impresión, se pusieron de moda las estampas que el público compraba para decorar sus hogares. De este modo se esparce por Europa y cuando estalla la Revolución Francesa participa en ella con pareja pasión a la de los hombres. Es el momento de su definitiva popularización a través del periódico, que, convertido en vehículo de las ideas en debate, toma también gran auge. Así, por esa vía, en volantes callejeros y otras publicaciones semejantes, la sátira se hace política e interviene en la controversia revolucionaria con violencia tal que, al adueñarse Napoleón del poder, se ve obligado a utilizar vías expeditivas para frenar los ataques de un arma tan nueva y eficaz.

Aún persiste el viejo estilo que resume su intención en las deformaciones y desequilibrios físicos. Su símbolo más acentuado es la desproporcionada exageración nasal, como excitante de la comicidad. El rostro, más que una expresión humana, parecería una máscara distorsionada de payaso.

## II. Goya y Daumier. Difusión de la caricatura

### Goya

---

En un momento del proceso de integración de las formas caricaturescas, se acusa la presencia impar, única, de don Francisco de Goya y Lucientes.

Precursor de muchas cosas nuevas en el arte, lo es también en la caricatura, evidente en sus aguafuertes, donde el humor negro salta, con violencia contundente y genial, para burlarse de las hipocresías y liviandades de una sociedad cargada de prejuicios religiosos, a la par que de pecados morales. Goya los satiriza para señalarlos, pero sin la intención del moralista a ultranza que condena al cilicio y a la expiación. Cuando le preguntaron por qué hacía las terribles estampas de los fusilamientos, respondió: «Para tener el gusto de decir eternamente a los hombres que no sean tan bárbaros.»<sup>1</sup> En escenas religiosas pintadas por él, se descubren significativos rasgos del humor goyesco. Gestos y expresiones lo sugieren de modo muy sutil, como si estuvieran realizadas con traviosos propósitos, más que con mística unción. También en sus retratos se perciben esos signos, ejemplarmente en el de la familia real española, pintura de jugosas calidades en la que Goya evidencia —con zumbona gracia española— la escasez pensante de tan regio núcleo familiar. A partir de Carlos IV y su familia no hace Goya un solo retrato que no sea psicológico.

<sup>1</sup> Ramón Gómez de la Serna. *Goya*. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1940.

En su obra de madurez, es de notar el énfasis que imparte a sus composiciones mediante un diseño de trazos simples, fuertes, definitivos, que se extienden —sin límites ni medidas convencionales—, como braceando para que se les vea, y poder mostrar plenamente el lirismo que las impulsa. Estas soluciones, cuyo significativo desborde coincide con la caricatura, rompen el molde clásico para abrir nuevos caminos al arte.

Dueño de un instrumento artístico extraordinario, Goya no confundió lo pictórico con lo caricatural. Supo delimitar con exactitud lo uno de lo otro, al utilizar cada elemento a su tiempo, de acuerdo con la necesidad creadora. La sorna con que pintó algunos misticismos es una nueva tesis plástica, no una caricatura. Esta la encontraremos —mordaz y satírica—, en las colecciones de *Los caprichos* y *Los proverbios y disparates*. En esos aguafuertes, la línea va dejando de ser exactamente pictórica, sumisa al color, para adquirir un valor esencial, sustantivo, al servicio de la expresividad. Poco después, Honoré Daumier tomará esos hallazgos y los ampliará hasta llegar a la concreción de las formas caricaturales.

Como vemos, la caricatura deja de ser alegre y caprichoso ejercicio sumido en los cuadernos de los artistas, para intervenir en la vida y los actos del hombre, albergada de manera definitiva en las páginas de los periódicos. Desde ellas, critica abusos y defiende ideales, haciéndose popular y necesaria. Pero todavía no logra el carácter de una expresión artística independiente. Esto llegará cuando los románticos franceses, con la abolición de ciertos cánones, proclamen la libertad creadora del arte, gracias a lo cual la pintura deja de ser una ciencia, porque ha encontrado la esencia del hombre y su drama en una realidad recreada por la imaginación y el sentimiento.



Mr. Kérart..., así tituló Honoré Daumier esta caricatura del conde Kératry.  
(Biblioteca Nacional de Francia. Litografía, 1833.)

## Daumier: nueva dimensión de la caricatura

---

Es entonces cuando un poeta, Charles Baudelaire, descubre el profundo y diabólico misterio de la caricatura; y Honoré de Balzac, mientras escribe *La comedia humana*, edita *La Caricature*, donde colabora otro Honoré: Daumier, un artista que logra cambiar el significado original a la palabra caricatura, al darle otra dimensión con el flamante contenido que le suministra. No deforma ni distorsiona los rostros, carga el énfasis en las expresiones y actitudes humanas. Con línea poderosa y a la vez sutil, obtiene la sustantiva expresividad que él exige al dibujo y en la cual reside la esencia de la caricatura contemporánea.

Este gran artista, crítico de políticos y prevaricadores, que odiaba la desvergüenza, publicó en *La Caricature* una titulada Gargantúa, con la que provoca la indignación de los consejeros reales, pues estos, más que el propio Rey, salían mal parados en ella. Detenido y juzgado, se le condena a seis meses de estancia en la prisión de Sainte-Pélagie. Pero ello no aminora su fuerza creativa ni la fe en las ideas que defiende, porque el asco enardece y aguza su lápiz para convertirlo en látigo fustigador de tanta bajeza. El instrumento, sumiso y dócil, obedece fielmente al corazón que lo inspira y a la mano que lo conduce.

No fue solo un polemista político. Creó personajes como el cínico y desvergonzado Robert Macaire y Ratapoli, caricatura psicológica de Napoleón III. Con estos y otros prototipos, productos de su inagotable imaginación, pintó el mundo de la desaprensiva burguesía francesa. Sin embargo, tuvo para la miseria, para los explotados y oprimidos, la sonrisa comprensiva y bondadosa, o el trazo acusador de las injusticias sociales, matiz bien destacado en toda su obra de dibujante y pintor.

Perenne combatiente por el arte y las ideas, poseía tal capacidad moral y humana que, según contaba Baudelaire, se negaba a tratar ciertos motivos satíricos, porque podría herir la conciencia del género humano. El día de su entierro, Carjat recordaba que una vez, al pasar por ciertas casas que exudaban miseria, Daumier le dijo emocionado: «Nosotros tenemos el consuelo del arte, pero, ¿qué tienen estos desgraciados?»

Honoré Daumier nació en Marsella el 26 de febrero de 1808. Murió pobre y ciego en Valdemondois, cerca de París, el 10 de febrero de 1879, sin realizar su más ardiente ambición: dedicarse solamente al ejercicio de la pintura. Dejó a la posteridad más de cuatro mil litografías, un posible centenar de cuadros y treinta o cuarenta esculturas. Obra plena de un artista pleno.

La gloria de Daumier habría tardado en revelarse, de no coincidir su existencia con la del dibujante Charles Philipon (1830-1862), quien introdujo en el periodismo el uso de la litografía —inventada por Alois Senefelder en 1796— cuando dirigía *La Caricature*, primera publicación satírica con dibujos, donde se inició Daumier con la firma Robelin.

Un éxito desbordante acompaña a la flamante revista, en la cual colaboran los mejores ingenios de Francia. Philipon creó *La Pera*, popular representación humorística del rey Luis Felipe, cuya cabeza, transformada por los dibujantes semeja la forma de la conocida fruta. Ese símbolo real, aprovechado por Daumier y otros caricaturistas, proporciona a *La Caricature* gran predicamento público y también una serie de procesos judiciales que culminan con su clausura. Después Philipon publicaría *Chirivari*, *Journal pour Rire* y *Musée Philipon*, durante veintidós años de vida pública en la agitada Francia de aquellos tiempos. Trabajaron bajo su égida chispeante, Gustave Doré, el gran ilustrador de Cervantes y apasionado de la caricatura; Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier), elegante y frívolo; el amargo Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard) Cham (Amedée de Noé), Crevin, Trimolet, Monier, Nadar (Félix Tournachon), Gill (Arthur Eric Rovoton), quienes cubrieron el gran ciclo que se inicia en *La Caricature* y establece las nuevas concepciones caricaturales.



El juez conciliador, dibujo caricatural de Daumier, 1848.

## Difusión de la caricatura en Europa

---

Tras la triunfal experiencia de Philipon, la prensa satírica prolifera. En Alemania surgen *Fliegende Blätter* y *Kladdesadatsch*; *El Fischietto* en Italia. San Petersburgo lee *Strekoza* y Londres *Punch*.

Si los dibujantes franceses le dieron sentido, definiéndole el camino a seguir, las estampas japonesas de Utamaro y Hokusai influyen para que la línea se libere de rasgos pictóricos. Adquiere carácter propio, sintético y expresivo, en manos de los dibujantes alemanes que, desde 1850, orientan Wilhelm Busch y Adam Oberlander en las páginas del citado *Fliegende Blätter* de Munich. Busch, crea, además, la historieta muda, aporte muy connotado para el arte de la caricatura.

Desbrozado el estilo de estorbos para la línea, desde las postrimerías del siglo XIX a comienzos del XX, trabajan en Francia el desilusionado y mordaz Forain y el fantasioso Jean Weber; Caran d'Ache, tierno y sobrio, inicia allí sus *Historietas sin palabras*, que lo harán famoso. Y un intérprete de la miseria, el sentimental Théophile Alexandre Steinlen. Publican caricaturas personales Sem de Losques, Rouveire, Capielle, mientras Henri Poulbot interpreta dramáticas ingenuidades infantiles.

Connotados pintores hicieron entonces incursiones en el campo de la caricatura, pero fue Toulouse-Lautrec quien más se ocupó de ella. Del conocimiento del arte japonés le viene la móvil línea que se observa, a más de su secreto amor por la caricatura. Dejó multitud de croquis propios y de sus contemporáneos, como Auguste Rodin, Bruant, Jane Avril y otros. Además, el extraordinario retrato-caricatura de Oscar Wilde, y la colección de gestos y actitudes de la cantante Ivette Gilbert, obra maestra de la psicología gráfica que un exagerado escritor calificó como «affiche vivante y macabro».

Al comenzar el siglo XX se editan en Alemania varias revistas de gran influencia. En Berlín, *Lustige Blätter*, *Das Narrenschiff*, *Ulk* y *Simplicissimus* y *Jugend*, que representan la escuela muniquense. Son estos dibujantes de Munich, quienes al continuar la tradición de Busch y

Oberlander, renuevan y crean, por el manejo de la concreción lineal y los contrastes de blanco y negro, un estilo que durante largos años influirá a otras escuelas. Esta influencia es muy importante entre los mejores dibujantes de América Latina: Málaga Grenet, García Cabral, Alonso y otros, entre los cuales se hallan algunos dibujantes cubanos de los años 20. En *Simplicissimus* encabezan la nómina de artistas Heine, Blix, Thöny, Bruno Paul y Olaf Gulbransson, cuyo estilo fue imitado en todas partes.



*Luis Forain, el gran dibujante francés, cultivó una caricatura mordaz.*

En Inglaterra, las atrevidas imaginaciones de Heath Robinson, la ironía de Studdy y las joviales grafías de Batman, son las mejores muestras del humor británico de aquellos años. Buenos humoristas que el tiempo hará valer por las características de su estilo, de notable influencia sobre las modernas escuelas. Sacchetti, Golia, Dalsani y Battinelli, representan lo mejor del arte caricatural en la península italiana. Mejores dibujantes que humoristas, en España se destacan Sancha, Fresno, Martín Tovar, Joaquín Xaudaró, Alcalá del Olmo, K-Hito, Bon, Apa (Félix Elías), Benet. Los dibujos del catalán Luis Bagaría son los únicos capaces de rebasar las fronteras nacionales. Con línea exacta y decorativa, abarca todas las ramas del género. Trabajó en Cuba en el año 1908; pasado el tiempo volvió a la Isla, donde murió en 1940. Muy notable fue la obra de Alfonso Castelao, el hondo caricaturista gallego. Exiliado, vivió entre nosotros, y luego en Argentina, donde falleció pobre y ciego.

La caricatura debió afrontar una prueba de dimensión universal cuando en 1914 se declara la Primera Guerra Mundial, no deseada por pueblo alguno y combatida por muchos caricaturistas. Sin embargo, cuando la sorda pugna de intereses hizo estallar el diálogo brutal de los cañones, todos fueron arrastrados a la batalla por la ola patriótica: unos murieron en las trincheras y otros dibujaron en la prensa de las naciones enfrentadas.



*Los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, de Luis Bagaría.  
Este maestro español «abarca todas las formas del género».*

Terminada la matanza, Francia e Inglaterra adquieren nuevas colonias. Los Estados Unidos logran su sueño de prepotencia mundial; mientras que Rusia, después de la victoriosa Revolución de Octubre, se transforma en la Unión Soviética. Para Alemania, derrotada y exhausta, solo quedan el hambre, la amargura y el rencor, ingredientes útiles más tarde a Adolfo Hitler para conquistar el poder. Esos años sombríos encuentran su intérprete mejor en la sátira grotesca de Georg Grosz. El macabro espíritu militarista, la disipación de una burguesía enriquecida por la guerra, todo el desajuste de entonces, aparece en sus iracundos dibujos, semejantes a denuestos gráficos, tratados por una mano sólida y sensible que los transforma en lenguaje artístico.

En 1917, inicia en Londres una brillante carrera de caricaturista el neozelandés David Low. Desde entonces hasta su muerte, ocurrida en 1963, se dedicó a comentar, con su dibujo eficiente y objetivo, todos los acontecimientos internacionales. En sus *cartoons* hace un uso muy acertado de la caricatura personal y nos muestra los rejugos políticos de las grandes naciones, vistos con espíritu muy liberal, desde un periódico bastante conservador como el *Evening Standard*.

En Francia, en la confusa década de la primera posguerra, sobreviven y reaparecen Forain, Sem y otros viejos maestros. También surgen algunos como Sennep (Jean Jacques Charles Pennés), de indudable ingenio político; Gus Boffa, muy buen caricaturista, ilustrador de *El Quijote* con dibujos bastante polémicos; el fino dibujante y humorista Jean Oberlé, y alguno que otro de no tanto talento. *Le Rire* y otras publicaciones de igual contenido abandonan los grandes temas sociales y humanos por otros más ligeros, eróticos y picarescos.

Por los años 30, se inicia en Francia una generación que tiene en su nómina dos nombres bien connotados: Dubout y Jean Effel. Dubout es un imaginativo creador de chocantes y graciosos personajes y sucesos. Con un estilo muy personal, ilustró una bellísima edición francesa de la gran novela de don Miguel de Cervantes. Jean Effel posee un talento polifacético, pues con el mismo humor y grácil línea que logra la poesía en sus libros *La creación del Mundo* y *La sencilla vida de Adán y Eva*, ataca las incongruencias políticas de su patria, en los dibujos que aparecen en la monografía que titula *De la Mollarchie a L'Empere Mongouille*.



El general blanco, por Georg Grosz, pintor y dibujante alemán. En iracundas caricaturas reflejó el macabro espíritu militarista dominante en su patria después de la Primera Guerra Mundial.

Actualmente Francia tiene en Tim, de *L'Express*, y Siné en *Siné-Massacre*, dos nuevos y agudos caricaturistas. Esa nueva promoción, presidida por Saul Steimberg, expresa un estilo que va del humor más negro al escepticismo poético. Su fuerza reside en la expresiva síntesis de la línea, en la fuerza comunicante de cada arabesco, y representa una corriente esteticista. Afiliada a un estilo que podemos llamar internacional, debido a su despreocupación por localismos, están en Francia André François, Seignac, Peynet, Abraham Bose, Chaval, Trez, Mose, y también Siné. En Alemania, Lorient, Claude, Neu; Mancini, en Italia; Emmett, Donald Searle, Smilly, Carl Giles y J.A. Taylor, en Gran Bretaña. No exactamente situado en ese estilo, pero muy próximo, el grupo madrileño de *La Codorniz*, que con frecuencia semanal ejecutara juegos malabares para burlar la censura franquista. Uno de ellos, Ángel Antonio Mingote, publicó *Historia de la gente*, un libro lleno de interés y buenos dibujos.



Sagaz caricatura del neozelandés David Low. El presidente norteamericano Harry Truman, abrazado a su bomba atómica, presenta a Clement Attlee (Gran Bretaña) y a José Stalin (URSS) una proposición de doce puntos, y les dice: «¿Por qué no vamos a poder trabajar juntos en mutua confianza?» (Octubre de 1945.)

En los países socialistas de Europa, la caricatura presenta características muy particulares, en razón de manifestarse en una sociedad construida bajo el signo de una revolución proletaria, con necesidades diferentes y otras situaciones que afrontar. En la URSS, esas características empiezan a perfilarse en el período de la guerra revolucionaria, pues la prensa partidaria usa una caricatura discreta y combatiente, para mostrar al pueblo el rostro de sus enemigos. En la *Ventana de R.O.S.T.A.*, el poeta Vladimir Maiakovski se revela como un magnífico dibujante satírico.

La caricatura asume entonces el papel educador de las conciencias, sin andar en otros lujos ni dedicarse a actividades menores. Combate a los intervencionistas, traidores, reaccionarios, especuladores. Ayuda a esclarecer situaciones y también a levantar la moral ciudadana. A medida que la URSS estabiliza su situación interna y el mundo socialista se amplía, los motivos principales de la sátira son el colonialismo, la guerra o cuestiones parecidas. También toma importancia la intención criticista sobre problemas de índole citadina y temas imaginativos.

Sus más conocidos humoristas son Boris Yafimov, Valka, Bredati, Goryaev, Yevgan, Kaneysky y los Kukriniksi, seudónimo de tres dibujantes que actúan en eficiente colaboración. Trabajan todos para *Krokodil*, la revista satírica de Moscú, y para otras que se editan en cada una de las repúblicas de la Unión.

En otros países socialistas, la caricatura se extiende a diversas aplicaciones como carteles, libros ilustrados, cine, etcétera. Dos artistas de fama internacional, Adolf Hoffmaister y Jiri Trnka, se destacan con su extensa obra, que toca todas las ramas del humorismo.

CUSTOMS



*Chaval es otro de los caricaturistas franceses que cultivaron con maestría el humor gráfico. Esta caricatura titulada Aduana es de su libro Así es la vida (1957).*

A través de *Furnica*, *Cuvantul Libre* y otras publicaciones, los caricaturistas rumanos Murnu, Ostav Resu, Josef Iser, Perahim, Hay, Cristea, Josip Ros, fueron críticos severos de la monarquía y del fascismo. En *Furnica* colaboraron algunos de los citados, con Paul Erdos y Florica Cardescu. Tanto los dibujantes nombrados, como otros de los países socialistas, tienen notable influencia de la escuela alemana, especialmente de Olaf Gulbransson.

## La caricatura en América

---

En las Américas, la caricatura presenta un desarrollo diferente en ambas latitudes. En el sur, estuvo virtualmente limitada a la sátira política hasta años muy recientes. En sus comienzos nortños también tuvo esa inclinación, pero pronto la abandonaría por un humor menos conflictivo sobre temas de la vida diaria, que con el tiempo tendrá matices muy variados y singulares. El proceso histórico, tan distinto en cada una, puede darnos una explicación del fenómeno.

La penetración europea en el norte fue pacífica, casi patriarcal. Gente que buscaba un sitio donde asentarse definitivamente, lejos de persecuciones políticas y religiosas, para cultivar el suelo, vivir, crecer y multiplicarse, en una patria que hicieron a su imagen y semejanza. En tanto, al sur llegaron los propósitos del conquistador, del aventurero de tránsito, quien explotará las entrañas de la tierra hasta agotarla, para enriquecerse y enriquecer a su corona. El caballo que el norte utiliza para tirar del arado o la carreta, servirá en las tierras meridionales para transportar al soldado y aterrorizar al indio que lo ve por primera vez.

Los fenómenos que conducen a la independencia en los países del Nuevo Continente reflejan diferencias similares. Norteamérica, tras doscientos años de vida relativamente pacífica, va a la guerra emancipadora, como consecuencia de tributos exorbitantes impuestos por la corona británica a sus colonias de ultramar. Después, convertida en los Estados Unidos, se presenta el conflicto entre el norte industrializado y el sur latifundista, mantenedor de la esclavitud, que desemboca en la Guerra de Secesión. Con el triunfo de los antiesclavistas se produce la unificación del territorio, cobra mayor fuerza el desarrollo económico de la nación —lo que permitirá al ciudadano vivir sin las diarias contingencias políticas—, y comienza a forjarse la imagen imperial. Poco tardará en arrebatar vastos territorios a México, y tomar, como frontera meridional, el Río Grande.



*James Joyce, por Toño Salazar (1930). Este gran caricaturista salvadoreño realizó su obra más importante en París y Buenos Aires.*

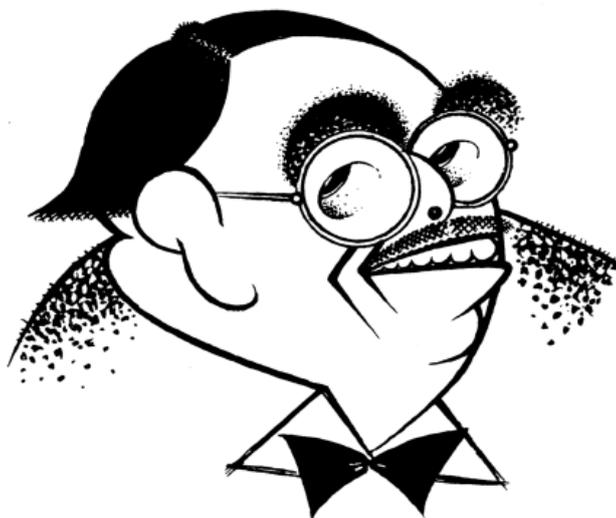
Por el contrario, América Latina, después de tres siglos de cruel explotación, se lanza a una lucha independentista que se extiende poco a poco y tarda cerca de cien años en culminar. De esta contienda sale arbitrariamente seccionada en repúblicas, cuyo desarrollo será lento e informe, porque las oligarquías nacionales, divididas en facciones movidas por intereses extraños, sostendrán largos períodos de luchas intestinas. Los caricaturistas participan en ellas: pulverizan prestigios falsos y sacan a flote algunas biografías honestas, enfrentándose, como pueden, a las tiranías que proliferan. Marco desgraciado, dentro del cual vivió la caricatura latinoamericana y lastró la obra de muchos y buenos artistas, al restarle universalidad.

Pocas manifestaciones de la caricatura se habían producido en América Latina hasta mediados del siglo XIX. No es hasta que llegan los primeros periódicos satíricos, similares a los que por ese tiempo puso en circulación el francés Charles Philippon.

Veamos a grandes rasgos este proceso.

*Argentina.* Se conocieron algunas sátiras contra San Martín en *Mundo Americano* (1835). Pero en realidad no es hasta 1836, pasado el período rosista, que los litógrafos franceses Enrique Meyer y Stein editan *El Mosquito* y con posterioridad *Don Quijote*, ilustrado por el español Sojo. Colaboran también Demócrito II y Manuel Mayol. Este hispano fundará luego, en Montevideo, *Caras y Caretas* (1890), que traslada a Buenos Aires y será la gran revista argentina del primer cuarto del siglo XX. En ella colaboraron el uruguayo Aurelio Giménez; Víctor Valdivia, boliviano; del Perú, Málaga Grenet, uno de los grandes caricaturistas de América. También los españoles Redondo, Villalobos, Alejandro Siro y Ribas; el gran Sacchetti y Zavattaro, italianos.

El auge alcanzado por la industria editorial de Buenos Aires permite el desarrollo de las publicaciones humorísticas *Rico Tipo* y *Doctor Merengue*, fundadas por Divito. En *Tía Vicenta*, aporta Landrú su sátira traviesa, con línea moderna y personal. Fantasio publica *Don Tancredo*. Todos estos dibujantes desenvuelven su humor alrededor de personajes de singular psicología. Además, Lino Palacios y Ramón Columba, que en 1932 publica *Páginas de Columba*, convertidas después en el *Tony*. Columba es autor del ensayo «¿Qué es la caricatura?», aporte muy interesante a la bibliografía del humor gráfico. Tristán, dibujante del periódico socialista *La Vanguardia*, de gracioso dibujo y penetrante ironía. Molina Campos, intérprete de la vida gaucha. El salvadoreño Toño Salazar, estupendo caricaturista que, después de una larga y triunfal estancia en París, trabajó para *Argentina Libre* y otras publicaciones. Ilustró, además, *Alí Babá y los cuarenta ladrones* y *Antología apócrifa*, libro de mimetismos literarios del poeta Conrado Nalé Roxlo.



Otro ejemplo de la obra de Toño Salazar: el Aga Khan (1932).

Termino esta breve síntesis de la caricatura Argentina, con una mención a la corta, pero brillante existencia del semanario satírico mensual *Cuatro Patas*, fundado en 1960, al que circunstancias políticas y económicas le impidieron sobrevivir. Fue una publicación que, tanto en el contenido literario como en el gráfico, adelantó la actual expresión del humor. Era redactado y dibujado por Quino (Joaquín Lavado), Nowens, Siulnas, Copi, Cantú, Kalondi, Sapia y otros, entre los que se destaca Oski, quien ilustró la *Vera historia de Indias*.



*Julio Suárez (Jess), el mejor exponente del género caricatural en Uruguay.*

*Uruguay.* En las páginas de *El Liberal* (1858), se estrena la caricatura en la República Oriental de Uruguay. Después vendrán *El Diablo*, *El negrito Timoteo* y *Juan Moreira*.

Rafael Barradas alcanzará dimensión universal como pintor, pero antes hizo caricaturas del mundo literario y artístico en el Montevideo de principios de siglo. Según el crítico José F. Argul, era de «humor atrevido con la más fraternal adhesión a su modelo, porque el gran caricaturista ríe y ama con sus personajes».<sup>2</sup>

<sup>2</sup> José F. Argul. *Pintura y escultura de Uruguay*. 1960.

Uruguay tuvo en Jess (Julio Suárez), el mejor exponente del género caricatural. Un pensamiento progresista, unido a una certera intuición política, le permiten mantener indeclinable popularidad. Dirigió también la revista *Pelo Duro*, que tuvo profundo arraigo en el pueblo en las décadas de 1950 y 1960.

La más joven generación de esos años la constituyen Lázaro, seudónimo del pintor Novoa; Eduardo Galeano (Gal) y Carlos María Gutiérrez (Gut), quienes devendrían en periodistas de

notable relevancia; Millot, Centurión, el amargo y arbitrario Sabat, y otros que alternan la política con temas de la vida y la imaginación.

*Chile.* La primera publicación satírica de Chile se llamó *La Raspa*. Después, en 1866, se editan *El Corsario* y *El Chirivari*, además de *El Padre Cobos* y *La Beata*, publicaciones anticlericales estas últimas. Inician la nómina de caricaturistas Moustache, Pug y Bonsoir. Con posterioridad, Coke (Jorge Délano), nacido en 1895, funda *Topace* y escribe e ilustra *Yo soy tú* y *Kundilini el caballo fatigado*. En las décadas de 1960 y 1970 disfrutaron de renombre Carlos Roca, Pepo, Alhue y Bigote.

*Brasil.* El portugués Bordallo Pinheiro inicia en 1845 su fructífera etapa brasilera en *O Mosquito* y *Vida Fluminense*, en la cual también dibujan Faría y el italiano Borgoneiro. A *Quincena Cómica* la ilustran Kalisto, Yatok y otros. En *O Cruzeiro* y *El Machete*, trabajan Estevao, Pericles, Vao Gogo, Claudios, quienes con los dibujantes de San Pablo Hilde y Bigante, constituyen el grupo más actual de los humoristas brasileños.



Jess denunció en esta caricatura la conducta de la reacción cuando el presidente cubano Osvaldo Dorticós visitó Montevideo. (*Semanario Marcha*, 1961.)

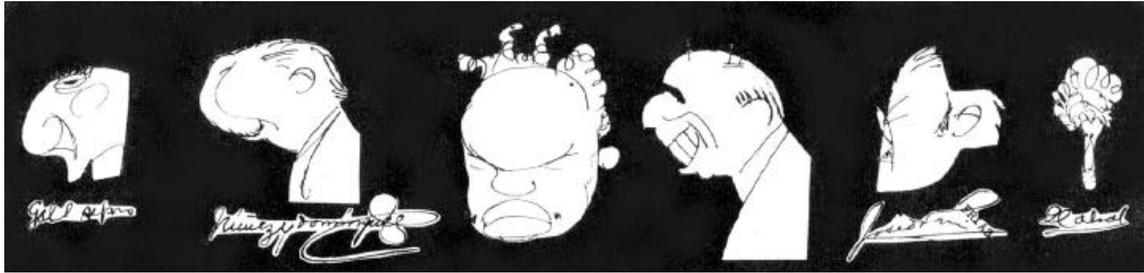
*Venezuela.* Recién conquistada la independencia venezolana, *Tirabeque* y *Pelegrín* comentan los acontecimientos políticos. En años posteriores se publica *Fantoche*, ilustrada por Leo. Trabajan para distintas revistas que van surgiendo Medo, Raynar, Kit, Pako Betancourt, Conchita Méndez (Cony), el pintor Tito Salas y un joven que, con el seudónimo de Claudio, hace magníficas caricaturas en *El Morrocci Azul*, *Dominguito* y *Martín Garabato*.

*México.* Una tradición artística venida de muy lejos, permite a México presentar en la pintura ilustres figuras como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Leopoldo Méndez. También desde la centuria XIX disfruta de notables ejecutores de la caricatura: Santiago Hernández (1833-1908), Constantino Escalante (1836-1868), Jesús Alamilla (1847-1881), Picheta (1828-1899). Estos artistas ilustraron con sus sátiras políticas las páginas de *La Orquesta*, *El Padre Cobos*, *Fra Diavolo*, *El Ahuizote* y *El hijo del Ahuizote*.

En el siglo XX, aparte de pintores famosos que trabajaron alguna vez como caricaturistas — Orozco lo hizo en *La Vanguardia*—, México presenta tres personalidades principales que prestigian el arte americano: Guadalupe Posada, Ernesto García Cabral y Miguel Covarrubias.

Guadalupe Posada (1852-1913), representa la tradición popular de la caricatura mexicana. En unas quince mil planchas, buriló ilustraciones para corridos, posadas, calaveras, etcétera, en las

que comenta acontecimientos políticos, sucesos policíacos o el fusilamiento del día, la tragedia social o las supersticiones religiosas.



*Ernesto García Cabral fue lúcido militante en el período revolucionario de México.*

El período revolucionario tuvo en Atenodoro Pérez Soto y Ernesto García Cabral sus más ácidos militantes. García Cabral, con su fecundidad, ingenio y capacidad artística, supera a Pérez Soto y otros coetáneos. Su dibujo, tocado de reminiscencias germanas, influye por los años 20 en otros dibujantes de México y Cuba.

Nacido en 1904, Miguel Covarrubias fue el caricaturista azteca de mayor prestigio internacional. En los Estados Unidos colaboró con importantes publicaciones, entre ellas, y de modo preferente, *Vanity Fair*. En París, hizo el escenario y los vestuarios de la *Revue Nègre*. Covarrubias, quien también se dedicaba a los estudios antropológicos, cuando falleció en la década de 1970, dejó una obra artística y científica de gran importancia.

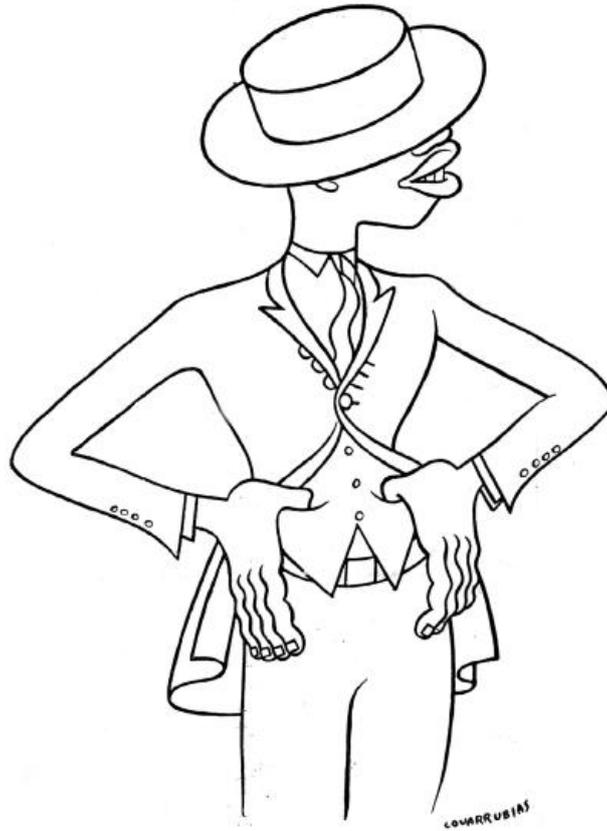


*Igor Stravinsky visto por Miguel Covarrubias.*

Con posterioridad, se destacan Arias Bernal, Falcón, Hugo Tilgman, Fa-Cha, Freyre, Albel Quezada y un joven de certera y moderna factura que rubrica sus dibujos con el seudónimo de Rius.

Con estas referencias finales a la caricatura mexicana y sus más preclaros cultivadores, terminamos el examen de su desarrollo al sur del Río Grande. América Latina ha dado al mundo

artistas de renombre, entre ellos caricaturistas notables, señal inequívoca de que cuando el medio sea otro y propicio, el humor gráfico alcanzará su merecida dimensión.



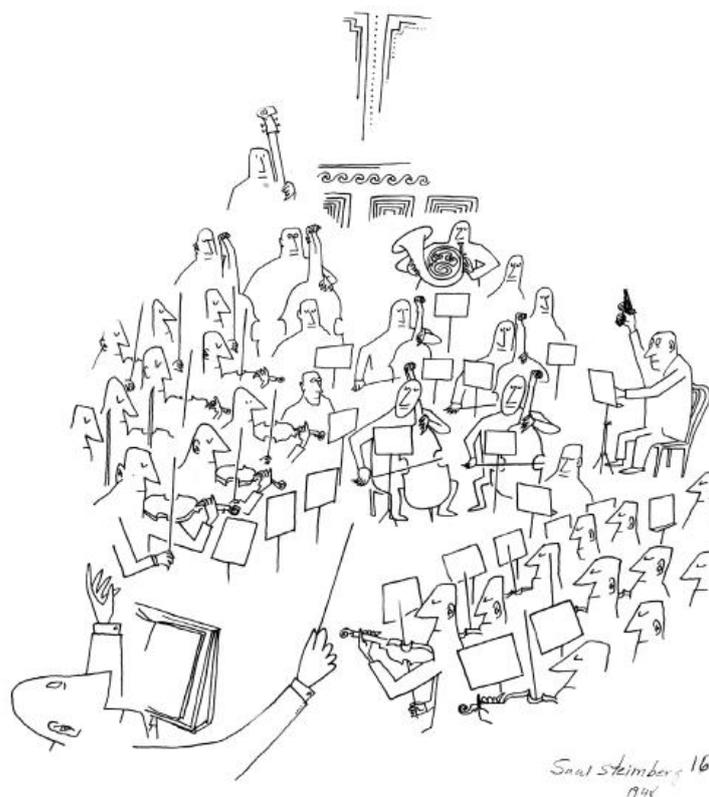
*Covarrubias realizó singular obra inspirada en los artistas negros del teatro neoyorquino.*

*Estados Unidos.* Asientan su poderío al este, sobre el Atlántico. Después marcharán al oeste, apoderándose y colonizando las ricas tierras arrebatadas a los indios. El progreso industrial y cultural se acentúa en la orilla atlántica, donde siguen desembarcando emigrantes europeos. Uno de ellos, el vienés Joseph Klepper, funda *Puck*, en 1887, la primera revista humorística de arraigo popular, inclinada a los temas políticos. Sin embargo, el primer *cartoon* político de la prensa norteamericana fue publicado en *The Pennsylvania Gazzette* de Benjamín Franklin, el 9 de mayo de 1729. Después el tema político no será dominante en el humor gráfico. Quedará reducido a las publicaciones de matiz ideológico con Boardman Robinson, Reginal Marsh y los dibujantes de *New Masses* y *The Worker*, Hugo Gellert, Robert Minor, Art Young, Fred Ellis, A. Rosenfeld (que firma Hoff en las publicaciones de la gran prensa), Phil Bard, Clive Weed y William Gropper, con un estilo directo, como grito puesto sobre la página del periódico.



Saul Steimberg es «el nombre más alto del dibujo para pensar y sonreír».

También la gran prensa publica comentarios gráficos sobre la situación política nacional o internacional, pero sin la intención de la sátira acostumbrada en esa rama del humor. Se hace más para describir que para denunciar, cosa esta que resultaría peligrosa para una prensa convertida en negocio de información e ideas subvencionadas al servicio de la gran industria y de los intereses políticos que ella maneja.



Muestra del arte de Steimberg. (De su libro *El arte de vivir*, 1949.)

Las revistas *Puck*, *Judge* (1871), *Life* (1883) y *New Yorker* (1925) marcan las etapas de las transformaciones sufridas por el humorismo gráfico norteamericano y señalan las circunstancias que en ellas influyen. En *Puck* y *Judge* domina la temática popular, sin complicaciones estilísticas ni excesiva imaginación. Describen un mundo sin sofisticaciones, en el cual las diferencias sociales son más aparentes que reales. En tanto *Life* —que era ya la misma revista informativa de ahora—, refleja el crecimiento de un grupo social enriquecido y aristocratizante, que reside en grandes mansiones, viaja a Europa y visita a sus presuntos antepasados británicos para luego mimetizar sus costumbres. La misma gente que a principios de este siglo creyó imitar con sus rascacielos las catedrales góticas. No obstante ser la revista editada para consumo y diversión de esa sociedad, a menudo, gracias a la virtud que tiene el humor para escaparse de los que creen ser sus dueños, se transparenta una crítica social de la mejor calidad en los dibujos de E. Peters, Al Frueh, Hoover, Percy Crosby, Crawford Young y Charles Dana Gibson.

Para el humor norteamericano, la aparición, en 1925, de *New Yorker* es de suma importancia, pues nace con el propósito de renovarlo, haciéndolo más sutil y culto, al adoptar la concisión y expresividad gráfica al uso en Europa. Después, los dibujantes crearon una temática autóctona que influirá en otras publicaciones y, con el tiempo, en el humorismo europeo. Influjo que se hará más notorio en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Los nuevos temas se basan en psicologías y actos en apariencia dislocados, pero reflejan, con un humor de alta jerarquía, el extraño mundo de la anarquía competitiva, llevada a extremos inauditos por la civilización norteamericana. Pintan una sociedad cargada de conflictos y confusiones, consumidora de drogas tranquilizadoras en cantidades incalculables, en la cual proliferan sectas religiosas de todo matiz, y el psiquiatra se convierte en algo así como el sacerdote de una nueva religión.



Robert Osborn, «con humor de alta jerarquía», interpretó el extraño mundo de una anarquía competitiva». (De su libro *Low and inside*, 1953.)

Humor que resume absurdos conflictos y ejerce la crítica social con las mejores normas del arte, cuya irrealidad revela una realidad necesitada de inventarse su propia mitología, para no morir de angustia. Por ello existen los monstruos humanos de Chas. Adams y las fantasmagorías alcohólicas del Virgil Partch. Por eso, se entretienen en diabólicos juegos los niños —precoces «beatnicks»— de William Steeig. Mientras, el perro de Thurber vive desolado y confuso en medio de la lucha de los sexos, y Hoff interpreta las humildes tragedias sentimentales que se suceden en los cubículos habitados de los barrios neoyorkinos. En *New Yorker* colaboraron Otto Soglow, Alan Dunn, Hary Petty, Rea Irving, Donald McKee, Reginald Marsh, Geo. Price, Peter Arno, Sam Cobeau, Tobey, Osborn, Chas y Adams, entre otros.

En 1942, aparece en *New Yorker* y *P. M.* la firma de Steimberg. Pronto representará un fundamento estético del humor norteamericano y universal. Basándose en la expresividad de la línea —prevista por Daumier— con dominio absoluto de arabescos y signos caligráficos, recoge motivos cotidianos que, por su propia sencillez y virginidad, nos sorprenden para provocar un resultado humorístico. Nacido en Rumania (1909), graduado de arquitecto en Milán, Saul Steimberg es el nombre más alto del dibujo para pensar y sonreír, escuela que domina en el mundo de la gracia actual.

También trabajaron en esa notable revista un grupo de magníficos caricaturistas personales: Marius de Zayas, Ralf Barton, Max Beerborhn, Alf Frueh, Miguel Covarrubias, William Cotton, Mayor, WAL (William Auerbach-Levy), Hirsfeld, quien también colabora en las páginas teatrales del *New York Times*.

Como se ve, los dibujantes de *New Yorker* le imprimieron al humor norteamericano un estilo y originalidad, aceptada y recogida por las grandes revistas informativas como *Collier's*, *Look*, *True*, etcétera. En esas publicaciones rubrican los *cartoons*, Paul Weed, Ted Key, Dedini y

algunos de los ya citados. Como contraparte de ese estilo, se publican revistas como *Mad*, cuya fórmula humorística pretende sublimar la historieta cómica, al sofisticar su apariencia.

No cabe duda de que la caricatura ha hecho una gran carrera en los Estados Unidos, donde se usa de las maneras más diversas. Además de los diarios, revistas, álbumes, encontramos que desde la gran publicidad comercial hasta las servilletas de papel para consumo doméstico la utilizan, como si se pretendiese con ello suavizar las aristas dramáticas de la vida.

Esto último parece explicar el éxito desbordante del negocio editorial de las historietas cómicas que tienen en el «sindicato» (como el *King Features Syndicate*) el medio industrializador. La producción en masa se hace enorme, pero la calidad artística, el mérito de la creación directa, adquiere perfiles confusos: un equipo piensa, otro traza, otro completa el dibujo. Desaparece la creación personal, porque no cubriría las demandas del mercado. Ejemplo de ello es la tira *Educando a papá*, que reproducen quinientos periódicos en dieciséis idiomas. Su autor falleció y, sin embargo, siguió publicándose.

Las historietas cómicas fueron cediendo el campo a las detectivescas, de ciencia-ficción y de espionaje, y traslucen en alto grado la propaganda ideológica. El muy inteligente periodista (¡y caricaturista!) uruguayo Eduardo Galeano, las bautizó agudamente «como soldado de papel del Pentágono». Lo que antes era una forma de aligerar la vida angustiada del americano del norte y, a veces, de moralizarlo, se hizo medio publicitario que fabrica una nueva angustia: la psicosis del cazador de brujas.



*Picasso, en momentos de ocio, hizo caricaturas que «constituyen inapreciable memorándum de su primera etapa».*

El ambiente de «*chewing gum*», lujos, Coca-Cola, negocios y tonterías automáticas que hemos tratado de describir, y que sirve de modelo a los caricaturistas de esa nación, está expuesto de manera magistral en el álbum *The Vulgarians*, una sátira de dibujos y palabras sobre la declinación de la grandeza y el ascenso de la mediocridad. Está dibujado y escrito por el norteamericano Robert Osborn, un hombre dolido de que tanta basura moral domine en su patria.

En trazos más o menos cronológicos y criterios que aspiran en todo momento a la objetividad, queda expuesto el desarrollo de la caricatura universal. Dedicados a esa labor, hemos insistido en reafirmar algunos puntos que resultan polémicos, como, por ejemplo, su naturaleza artística, que algunos críticos —basándose en cómodas pautas y sin ahondar en realidades—, han intentado poner en tela de juicio, al afirmar que la caricatura es un género sin definición precisa. Hombre y arte vienen al mundo en un contexto que los define.

La caricatura no se confunde con la poesía o la pintura, aunque contenga elementos poéticos o pictóricos. Como todas las cosas que existen en la tierra, nace con una característica demarcación. Tiene su métrica y regla de oro particulares que la encuadran y le conceden el equilibrio necesario por contrapesos o tensiones, pero de acuerdo con su modo de ser. Por eso dejó atrás la grande y deformada nariz de los comienzos, buscó elementos físicos y psíquicos para construir sus formas, dominadas por el ritmo interior coordinado linealmente para mostrar expresiones espirituales.

La caricatura, por su capacidad de comunicación con determinados sentimientos humanos, nació para ser popular. Es una condición inmanente de ella. Mejor que ningún otro medio —visual o sonoro—, refleja las miserias o grandezas de la sociedad, juzgándola y comprendiéndola. Por eso es revolucionaria, mortificante o sentimental. Al ser humano —al hombre— lo muestra en la realidad de su verdadero ser, en lo íntimo de su personalidad, sin agredirlo ni ridiculizarlo. También por eso, su lugar de exhibición está en la prensa u otro medio que la lleve a todas partes.

Las historietas sin palabras que por la década de 1880 dibujara Wilhelm Busch, en Alemania, fueron precursoras de *Fastamagorie*, la primera película de dibujos animados que en 1908 presentara en París su gran creador, el dibujante francés Émile Cohl. Esta invención abre a la caricatura un nuevo campo de variadas posibilidades. Su dinamismo lineal tiene, en el rápido suceder de las imágenes, un complemento eficaz que le permite nuevos modos de expresividad y mayores oportunidades a la fantasía creadora y a la sorpresa humorística.

Después de *Fantasmogorie*, el filme animado progresará rápidamente en Europa y en América, impulsado por el propio Cohl y Winsor, McKay Budd Fisher, Khodetaev, Jacobson, Grimault, Hi Meyer y Paul Terry, entre otros.

Pero es Walt Disney quien le dará definitiva conformación artística. Crea el Ratón Mickey, el Pato Donald, el Perro Pluto y toda una fauna que caracteriza prototipos de la psicología humana. En *Blanca Nieves y los siete enanitos*, *Fantasia* y otras obras, Disney lleva la animación a tales alardes técnicos, que hace olvidar la fuerza lírica y la frescura creativa de sus producciones anteriores. Como reacción ante esos virtuosismos, surge UPA, dirigida por Stephen Bosustov, quien concibe el medio animado en forma esencial, esquemática, al reducir el movimiento en el momento necesario. Sustituye, además, la tridimensionalidad de la composición clásica por el plano bidimensional sobre el cual se mueven sus muñecos —el Coronel Blimp, conocido por Míster Magoo y Gerald McBoing Boing— que actúan como tales y cuya mecanicidad y raras aventuras, provocan el mejor resultado humorístico, pleno de contenido social.



Caricaturas hechas por Picasso (1904).

Otros experimentos puramente estéticos de Hans Ritzer, Moholy Nagy, Massareel y otros, aportan interesantes hallazgos formales. Unidos a las realizaciones de muñecos plásticos de Jean Painlevé, en Francia; a Ptushko con el Nuevo Gulliver en la URSS; las marionetas de George Pal y de los checos Jiri Trnka y Karel Zelman; las caligrafías animadas del canadiense Norman McLaren, relacionadas con las abstracciones del sonido «dibujado» que investigan el germano Oskar Fischinger y los soviéticos Avraamov, Cholpo, Lankovski y Voinov, permiten suponer nuevas y mayores posibilidades al mundo móvil de las formas caricaturales.

El examen de los puntos que definen la caricatura, y la historia que hemos contado de su decursar en el tiempo y la geografía, tiene el propósito de servir como un fondo sobre el cual contrastar el perfil de su *aventura cubana*, cuyas particularidades iremos conociendo. Podremos apreciar que su desarrollo no fue semejante al europeo o norteamericano, sino que debió sufrir, como en toda América Latina, una limitación de temas y circunstancias que empobrecieron sus calidades artísticas.

### III. ¿Es aborigen la primera caricatura cubana?

Hallaron muchas estatuas en figuras de mugeres, y muchas cabezas en manera de caretones muy bien labradas. No sé si esto tienen por hermosura o adoran en ellas.

CRISTÓBAL COLÓN  
*Diario de navegación*

Entre los vecinos del lugar que azorados presenciaron el arribo del Gran Almirante y su gente a las orientales playas de Bariay, no se encontraba artista alguno que dejase constancia gráfica del trascendental acontecimiento. U otro que caricaturizara el semítico perfil colombino o satirizara la solemne e hinchada apostura que debió asumir Don Cristóbal a la hora de la verbal toma de posesión de «la dicha isla por el Rey y la Reina, mis señores».

Verdad es que, por entonces, al artista aborigen no le interesaba representar lo evidente, al hombre en su cabal rostro, en su entera anatomía. Tampoco copiar al pie de la letra las formas y actitudes del manso zoológico que se movía entre los barrocos maniguales que circundaban sus nada conspicuos caseríos.

Con precisión ejemplar cubría paredes y techos de las cuevas —refugio de sus angustias anímicas— con flechas, laicas cruces, rectas alusiones fálicas, círculos concéntricos y otras rojinegras geometrías que todavía no se sabe a ciencia cierta si significaban alusiones astronómicas, conjuros mágicos o simple decoración mural. Talló, grabó, modeló, muy bien por cierto, en dimensión medible en centímetros, un mundo de sucintas e híbridas insinuaciones. Símbolos —dícese— de una mitología de la que tanto el engranaje como el nombre y apellido de sus personeros se desconocen.

Pero tan pronto la ola conquistadora se enseñoreó de la Isla, los artistas nativos cubrieron con auténticas siluetas humanas las paredes de cuevas como la de Matías, Ambrosio o la llamada de los Generales. Mujeres españolas, por la sugerida vestimenta, y niños llevados en brazos o de la mano. Conquistadores de infantería que baten el aire con lanzas o espadones. Otros de encasquetados yelmos culminados por la Santa Cruz, cabalgando inusitados equinos, hijos tal vez de amedrentada fantasía u obra casi precursora del arte cinematográfico, ya que imágenes como el *Guerrero ecuestre*, sugerido retrato del matarife Pánfilo de Narváez, aparentan poseer más de cuatro patas, como si su autor pretendiera remedar el trote de la cabalgadura. Este dibujo no es firme ni preciso como las geometrías de Punta del Este. Tiende a cierto esquematismo infantil.

Es posible —escribe Antonio Núñez Jiménez—, que nuestros pacíficos aborígenes pintaran tales escenas con fines mágicos para lograr ahuyentar a los extraños seres que alteraron sus vidas y terminaron por aniquilarlas a sangre y fuego, primero por la guerra, luego mediante la esclavitud.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Antonio Núñez Jiménez. *Cuba: dibujos rupestres*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

Sugiere el incansable investigador, que ante la pueril capacidad ofensiva de sus armas, los cubanos de entonces apelaron a la magia de los símbolos para rechazar al genocida invasor.

Y parece también que apelaron a la deformación caricatural. Por lo menos así lo asegura Fermín Valdés Domínguez en su artículo *La mascarilla india*, publicado el 31 de octubre de 1894 en el insurrecto *Patria* de Nueva York:

[R]ecorriendo con el Dr. Don Carlos de la Torre las tierras de Oriente, regaló el doctor Manduley al Museo de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana, un objeto indio que conservaba un pariente suyo como reliquia. Por suponerlo ídolo venerado de los antiguos pobladores de Cuba. Pero aquel curioso e importante no era, sino una mascarilla o caricatura de los

conquistadores. Era del barro con que hacían las ollas y medía cerca de cuarenta centímetros, viéndose sobre un pedestal que semejava el cuerpo humano, una cara grotesca en la que se había tratado de ridiculizar la nariz de los europeos, mucho más larga que la de los indios.

La caricatura es muy notable y merece ser estudiada por nuestros sabios antropólogos. Denota, ante todo, la personalidad de aquellos pueblos, que si no opusieron toda oposición a los conquistadores, protestaron con energía y dignidad propia de hombres libres, y no se doblegaron ante las injustas crueldades de amos, sino por la fuerza y como resultado de la más absurda violencia. Los indios cubanos y portorriqueños, a pesar de ser los más pacíficos, supieron morir y cayeron como mártires al pie de sus hogares, vieron mutilar a sus hijos, a sus mujeres; fue enérgica y tenaz su protesta y allá en sus retiros —si lloraban sus tristezas y se preparaban para la difícil y penosa peregrinación a los montes en busca de seguro de sus vidas— la ira contra el déspota se traducía en la burla sangrienta que nos han dejado en las mascarillas o caricaturas de los bárbaros y avaros expedicionarios españoles, y en los episodios que forman la más triste e interesante leyenda.

Y agrega Valdés Domínguez:

[S]i en sus trabajos de barro, en sus burenes y en las que circundaba sus caseríos, como los de Pueblo Viejo, hay algo que explica y denuncia una civilización que no debemos olvidar, no creo que pueda desconocerse lo que significa en la historia este pedazo de barro trabajado en la soledad, como un consuelo y como un testimonio de la rabia oculta y de la burla merecida.

Esta singular exposición merecía haberse avalado con la correspondiente evidencia gráfica, ya que aparte de otros intereses, se trata de una faceta hasta entonces desconocida del quehacer artístico de los cubanos precursores. Lamentablemente, ninguna pieza modelada en el «barro con que hacían ollas», que sea catalogable como caricatura, existe en los museos Montané de la Universidad de La Habana, Felipe Poey y Baní en República Dominicana, ni tampoco en lo que queda del de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana, al que fue donado. Por otra parte, los entendidos confiesan no haber oído otra palabra que la de Valdés Domínguez en cuanto a esa mascarilla ni de haber visto otra semejante.

Entonces, ¿dónde está, a dónde ha ido a parar tan estupendo testimonio? ¿Se habrá hecho polvo bajo el polvo de la desidia, del calculado olvido? Quién sabe si exhibe su peculiar estampa en un museo norteamericano, regalado —¿vendido?— por algún desaprensivo cubano de entonces. No en balde Fernando Ortiz, el sabio inolvidable, comentó: «Cuando renace el interés por el indio, ya es arqueología.»<sup>2</sup> Y es que por más de tres siglos se intentó reducir a la nada su presencia precursora. Estropear su imagen a la manera de ciertos maestros de nuestros años escolares, que solían describirlo como un ser indolente y cobardón que, más o menos, «con un cocuyo en la mano y un tabaco en la boca» y tirado en su hamaca, se dedicaba a la contemplación de la bóveda celestial. Casi es ahora cuando estamos aprendiendo que trabajaba, era artista, y a su hora, con las armas que pudo, combatió al conquistador genocida.

<sup>2</sup> Refiere Ramón Dacal que la frase fue dicha por Ortiz durante una charla en la que también participaba el autor.

¿Y será cierto que se burló de él, de su apéndice nasal, como afirmara Valdés Domínguez? Motivos tuvo para ello, pero sin dudar de tan interesante posibilidad, pudiera ocurrir que la grotesca caretona, más que «la burla sangrienta», respondiera a intereses esotéricos. Que fuera concebida, por ejemplo, «con fines mágicos para ahuyentar a los extraños seres que alteraban sus vidas», como dice Núñez Jiménez. Artistas naturales, espontáneos, crearon las mínimas imágenes de sus mitos, con inocencia, con instinto puro y, por tanto, sin contar con parámetros reguladores de lo bello y de lo feo, tan caros a la estética europea. De ahí que para una visión formada sobre semejantes prejuicios apolíneos, la imagen cemi «de grandes ojos en forma de granos de café, la boca abierta por donde asoma una impresionante dentadura, marginada por desmesuradas orejas», parecerá la caricatura de cualquier ilustre desconocido. Sin embargo, sus creadores pusieron tanto amor, tanta devoción en realizarla, como los artistas que antes de

nuestra era esculpieron las elegantes deidades grecorromanas, o más cerca, en el Renacimiento, pintaron el tiposo y bien plantado santoral católico.

Dudas, peros, elucubraciones que vienen al caso, porque pese al persistente y continuado interrogar a nuestro pasado indígena, a la ciencia no le queda otra alternativa que reconocer que sigue siendo un misterio impenetrado la razón, el por qué de las formas, abstracciones, concreciones o híbridos de la plástica taina, siboney y de otros grupos que más temprano que Colón, descubrieron a Cuba y en ella se quedaron a vivir. El antropólogo Ramón Dacal, perspicaz indagador, resumía así esa búsqueda hasta entonces inútil:

Quisiéramos llegar a comprender la plástica aborígen, de la que reconocemos su estilo, pero necesitamos más para llegar de lo concreto a lo abstracto, de lo abstracto a lo concreto, para poder identificar el mensaje de nuestros primitivos artistas, adentrarnos en su mundo mítico, en sus esfuerzos por representarlo, tratar de saber, cuando vemos una pieza, qué es realmente, por qué hombres sapos, por qué murciélagos hombres, por qué caras que lloran, todo esto debemos saberlo y muchas otras cosas más, ocultas en la plástica, que necesitamos para entender mejor nuestra historia en sus tiempos más antiguos.<sup>3</sup>

Puede que un día llegue a descifrarse la clave secreta de los aborígenes. Que se sepa, el fin, la razón, el sentimiento o los intereses distintos que orientaron el pulso de sus realizadores. Y queda claro, que en verdad ese pulso, alterado por «la rabia oculta», modeló prototipos caricaturescos del soldado conquistador. De ser así, ello significaría que nuestra caricatura no vino a Cuba de fuera, transculturada, sino que nació aquí, espontánea, en combate contra la armería hispana, años antes de que el pintor Annibale Carracci —embebido allá en su natal Bolonia en la búsqueda de nuevas y ampulosas maneras pictóricas—, redescubriera las formas caricaturales, canonizadas por él con esta frase: «una buena caricatura como toda obra de arte, es más fiel a la vida que la realidad misma».<sup>4</sup>

Acertara o no Valdés Domínguez, el entrañable amigo de José Martí, su interpretación de la mascarilla india, da que pensar. Perfil interrogantes aún sin adecuada respuesta. Y, de paso, permite comenzar la historia como es debido, por el principio.

<sup>3</sup> De una conversación del autor con Ramón Dacal, según asegura este.

<sup>4</sup> Claude Roy *et. al.* *La caricatura, arte y manifiesto*. Ediciones de Arte Albert Skira, Ginebra, 1974.

## IV. Tiempos de historia en Cuba

### Páginas en blanco

---

En la historia de Cuba, la caricatura tiene un sinfín de páginas en blanco. Trescientos años por lo menos, sin que se tenga noticia de haberse dibujado el más leve rasgo que sugiriera una intención caricatural. No obstante, es de suponer que en el tiempo transcurrido desde los días de la Conquista hasta mediados del siglo XIX —que es cuando la caricatura hace su presentación oficial en la prensa de la Isla—, deben haberse trazado sobre el embarrado de los muros caseros o en lugares más recónditos, grafías de posible tendencia lúdica, pero también satírica o simplemente cómica. Nada de esto aparece, desde luego, en las Actas Capitulares u otros documentos oficiales.

Avanzado el siglo XVI, La Habana cobra vigencia de capital marina de América, centro de un trasiego intercontinental que mejora su economía y ayuda a borrarle el aspecto de aldea antillana. El barro y las tejas sustituyen, como materiales de construcción, al guano y la madera; ingenieros militares vienen a poner refuerzos en las precarias fortificaciones de la ciudad, capital de la Isla desde 1553.

Como consecuencia de la bonanza habanera, en las villas y campos también se vive mejor, al incrementarse la cría del ganado, vitualla necesaria al soldado conquistador, y el cultivo y manufactura del tabaco, que ya fumaban algunos europeos. De otra parte, la caña de azúcar crece a gusto en nuestro suelo y propicia el nacimiento de una industria.

Sin embargo, en esos progresos no está incluida la cultura. Tanto el gobernante como el hombre de la factoría, ocupados en quehaceres más inmediatos y lucrativos, viven ausentes de los disfrutes del espíritu y el intelecto, sin tiempo que dedicarles ni curiosidad por conocerlos. Por ello, el resumen artístico de la centuria XVI es bien modesto: puede anotarse el solitario nombre de Juan Camargo, quien, según Evelio Govantes, cobró mil ducados por la pintura del retablo de la parroquia.

Las precarias condiciones señaladas —consecuencia del descuido español y de la ausencia de un arte aborigen capaz de sobrevivir a los embates de la conquista—, hacen más lento el progreso de la plástica, pues para empezar de la nada era necesaria una disposición feliz que escaseaba entre la gente de la época. La música, en cambio, necesitada por la Iglesia, suena temprano y bien en nuestra tierra, al punto de que Alejo Carpentier dice que en esos tiempos, «Cuba tendrá ya admirables compositores religiosos e intérpretes de partituras serias, antes de que en la Isla se hubiese escrito una novela o publicado un solo periódico.»<sup>1</sup> Si el siboney nos deja sin herencia musical, el africano que lo sustituye en trabajos y dolores integra con naturalidad sus ritmos a las formas traídas de España, y establece así las características de nuestra música popular.

En el siglo XVII, los piratas y corsarios ingleses, franceses y holandeses no pudieron impedir que persistiera la bonanza económica. Es en esos años que las órdenes religiosas recién instaladas en la Isla importan pinturas e imágenes sagradas para decorar los edificios de culto. También miembros de las congregaciones versados en la técnica, toman aprendices escogidos entre «la raza de color», con lo cual se inicia la enseñanza de la pintura, que por mucho tiempo estuvo dedicada a la más o menos acertada de obras conocidas.

Afirma Serafín Ramírez, que no lograron aprender de esos maestros «más que la parte puramente mecánica, pues dichos artistas se reservaban las reglas y el verdadero tecnicismo para hacer, como hicieron de sus múltiples talentos, un monopolio».<sup>2</sup> También ocurría que la sociedad colonial, repartida entre los diferentes estratos del gobierno, la milicia, las profesiones y el comercio, estimó negocio menor —menester propio de esclavos— el ejercicio de las artes, porque «generalmente se consideraron entre nosotros como ocupaciones degradantes, las que no son el apoyo más firme de los estados».<sup>3</sup> Se estima que José Nicolás de la Escalera, el primer cubano conocido como pintor, fue producto de esa formación conventual. De su arte poco brillante quedan muestras en la iglesia de Santa María del Rosario y en la Colección Cubana del Museo Nacional de Bellas Artes. Nació este artista en La Habana, el 13 de septiembre de 1734 y murió en ella sesenta y nueve años después.

<sup>1</sup> Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1946.

<sup>2</sup> *La Habana Literaria*, revista bisemanal, agosto de 1892.

<sup>3</sup> José Antonio Saco. «Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba.» En *Papeles sobre Cuba*. Ministerio de Educación, La Habana, 1960.

## Primeros pasos

---

La Isla llega al siglo XVIII en florecientes condiciones, con un persistente crecimiento de la economía y sin dependencia del paso de las flotas y del refocilo de sus marinos. A la par que aumenta su población, el suelo rinde abundantes frutos, cuya exportación se eleva de continuo.

La palabra criollo se hace conciencia, en tanto que la vida, mejor organizada, ofrece mayores oportunidades para la cultura. Son fundados los primeros centros de enseñanza privada y religiosa. En 1707 se instala en La Habana el flamenco Juan Carlos Habré, quien hace funcionar la primera imprenta en Cuba. Veintiún años después se inaugura la Real y Pontificia Universidad de La Habana.

La burguesía isleña, fortalecida al ritmo del crecimiento económico, viaja por Europa, compra libros y parece más permeable a la participación del arte en su vida: se hace retratos sin sombra, es decir, sin claroscuros, que cuelga al lado de pobres copias de cuadros europeos, posiblemente adquiridos como piezas originales, enmarcados en oro y floripondios decorativos. Es probable que los animara un oculto sentimiento estético, pues poseer tales bienes también halagaba su egolatría y evidenciaba el encumbramiento social de la familia. No era mucho lo conquistado, pero señalaba un progreso.

Mientras, el pueblo se integra al trabajo, en las ocupaciones que le son permitidas, y aprende rudimentos de oficios y artesanías con maestros de obra, canteros, albañiles, carpinteros y ebanistas venidos de tierras andaluzas. Copian muebles europeos y nuestras maderas preciosas se trabajan para embellecer altares, rejas, artesonados y mobiliarios de las iglesias, conventos y mansiones. Todo en forma un tanto primaria, pero con el afán de hacerlo mejor y, guiados por el instinto, encuentran fórmulas simples para suplir el desconocimiento de otras más sabias. Para facilitar las construcciones, tropicalizan a Churriguera, desnudándolo del atormentado rebuscamiento de sus ornamentos, hasta encontrar la gracia y actual facilidad, tan propia de nuestra arquitectura barroca.

El lapso de ocupación británica de La Habana deja una huella favorable en el comercio, la economía y el modo de vida. Al volver la Isla al seno de su antigua metrópoli, ha conocido libertades que no se borraron sino con algo mejor. Así parece entenderlo la monarquía progresista de Carlos III, que envía gobernantes más inteligentes y constructivos, como los marqueses de Riela y de La Torre. Se alumbran y pavimentan las calles, se construyen paseos y el teatro Coliseo. El primer censo de la población cubana permite conocer, en 1776, la existencia de 171 920 residentes.

Pero quien consolida e intensifica esos comienzos alentadores es don Luis de las Casas, que viene en 1790 a poner en marcha las legislaciones y reformas decretadas por Carlos III, confirmadoras de la libertad comercial, que permitirá a nuestro tabaco rellenar otras pipas de nuevos aficionados.

Obras públicas, servicio social, persecución del juego y otros vicios entronizados desde tiempos de las flotas, forman parte de lo nuevo. También las Casas amplía la enseñanza gratuita y fomenta el estudio de las ciencias con la creación de una cátedra de Matemáticas. Se edita en 1790 *El Papel Periódico de la Havana*, que con distintos nombres, consecuencia de circunstancias históricas, sobrevivirá hasta 1854.

Con criollos de valía y saber, funda en 1790 la Sociedad Económica de Amigos del País, en La Habana, Santiago de Cuba y otras ciudades. Así estimula Don Luis los esfuerzos primeros por superar la orfandad material y espiritual padecida en siglos de factoría, renuente a desaparecer, pues todavía hay quien escriba cosas como esta: «y aunque lo único que piden ciertas inteligencias, una imaginación, un ingenio raro, y una delicadeza de órganos de que están dotados pocos hombres, con todo son artes de lujo, sin las que pudiera ser muy feliz la sociedad.»<sup>4</sup> Aun así, para las «artes de lujo» se anuncian mejores días. Suenan ya acertados acordes musicales, se construyen edificaciones más bellas y empiezan el color y las formas a componerse con algún acierto. Todo esto se hace en los últimos decenios del siglo. Mientras, el

mundo no está quieto: en 1776 se proclama la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, poco después triunfa la Revolución Francesa y, a continuación, como una de sus primeras consecuencias, acontece la sublevación haitiana, cuyo devenir arruina su producción azucarera, hecho que permitirá a Cuba suplantarla en el mercado.

<sup>4</sup> *Papel Periódico de la Havana* [La Habana], 16 de enero de 1790.

## Primeras luces

---

En la confluencia de tantos sucesos se anuncia un siglo XIX agitado y constructivo. El sentimiento nacional, reflejado en la literatura, parece más coherente e impulsivo y busca soluciones reformistas.

La Isla va siendo conocida por los europeos, después de la visita del sabio Alejandro de Humboldt (1800), quien se encargó de propagar características sociales, bellezas del país, encantos habaneros y refinamientos de la burguesía criolla, a la par que analizó las hondas distancias sociales existentes.

Todo indica que se está en camino de superar incurias, y el arte, querido ya por algunos, toma claros derroteros.

Por ese tiempo, maestros criollos y extranjeros se ofrecen para enseñar pintura, anunciándolo en el mismo periódico donde se hacen comentarios como el siguiente: «convengo con usted, o más bien conmigo, en que los nobles pudientes deben por su parte propender a su protección y aprecio [las artes] como utilísimas al estado».<sup>5</sup> Como es natural, aumenta el tráfico marítimo, y con él arriban a nuestras tierras pícaros y aventureros, y también gente de progreso o nobles en tránsito: Luis Felipe de Orleans, futuro rey de Francia; el duque Monpensier y el conde Beaujolais, o errabundos artistas como Guiuseppe Perovani e Hipólito Guarneray, a quien encontraremos de nuevo cuando abordemos la historia del grabado.

Guiuseppe Perovani (1765-1835) vivirá aquí varios años. Realiza para el obispo de Espada y Landa —empeñado en la tarea de embellecer los templos— distintas pinturas y tres murales en el altar mayor de la catedral habanera. Decoró, además, el teatro Coliseo y la casa de vivienda del ingenio Santa Teresa.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, 1805.

Perovani fue como un precursor de la Academia San Alejandro, ya que luchó por crear una escuela para enseñanza de la pintura, pero fracasó en el intento. Sin embargo, su vocación lo llevó a impartir lecciones entre jóvenes interesados y ayudantes nativos, algunos de los cuales gozaron de cierto prestigio. Marchó después a México, donde residió hasta su muerte, ocurrida, según se afirma, cuando preparaba su regreso a La Habana, en la que dejara inconclusos los murales de la catedral. En aquel país realizó, entre otras cosas, retratos de los virreyes. Su estilo, muy gustado por la burguesía, corresponde al decadente y efectista manierismo italiano. Por ello es insólito que un retrato del obispo de Espada, existente en la colección de la catedral fuese considerado obra suya. Bastante tardíamente se puso en claro que su autor fue Elías Melkaff, pintor norteamericano de concepciones bien distintas a las del italiano.

## Llega Juan Bautista Vermay

---

El flujo hacia nuestras costas continúa y un día de 1815 desembarca en La Habana, procedente de Filadelfia, el pintor francés Juan Bautista Vermay.

Algunos aseguran que vino recomendado por Luis Felipe de Orleans, otros que fue Goya quien lo envió con cartas encomiásticas dirigidas al Obispo de La Habana.

Quien quiera que haya sido el recomendante, tuvo méritos que exponer sobre el pintor, quien desde edad temprana había adquirido, con Jacques Louis David, una extensa preparación artística, ampliada después en Roma y Florencia. Era también músico, escultor y arquitecto, profesiones que tendrá oportunidad de emplear, ya que en la Isla se intenta la renovación de todo para borrar el extenso pasado de invalidez que significó la factoría.

A ese fin está dirigida la febril actividad desarrollada desde 1816 por el intendente Alejandro Ramírez, quien pone en práctica medidas eficaces y progresistas con la intención de que la vida cubana adquiera maneras más cultas y civilizadas, que atemperen, en lo posible, las inquietudes de la conciencia criolla. Francisco de Arango y Parreño propugna nuevos principios agrarios, mientras que el padre José Agustín Caballero esboza intenciones autonomistas. Pese a ello, «el término patria no tiene aún significación política y Zequeira, como Romay, como Rubalcava, cantan en versos ardientes y sinceramente españoles, las glorias de la Metrópoli».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> José Antonio Portuondo, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1966.

Sin duda, se están disponiendo las condiciones necesarias para hacer viable la más querida ambición de Vermay: crear un centro para «enseñar sistemáticamente la ciencia de lo bello por medidas y proporciones». Con el firme apoyo de Espada y de Alejandro Ramírez, se provee lo necesario, oficializándose la escuela de pintura que desde 1817 instalara Vermay en el patio del convento de San Agustín. El 11 de enero de 1818, en ese mismo edificio, en un salón apropiado y en presencia de sesenta alumnos, pronuncia Vermay el discurso inaugural de la Escuela de Dibujo y Pintura, creada por la Sociedad Patriótica con el apoyo del Real Consulado. Allí los *jóvenes blancos* podrán hacerse pintores y ejercer después la profesión, sin menoscabo de posiciones sociales, y protegidos por el visto bueno de un título que los equipara a médicos, abogados o farmacéuticos. Vermay se mantiene al frente del plantel durante quince años y hasta su muerte, ocurrida en 1833. Hombre de variados conocimientos, se distinguió en el medio cubano por sus iniciativas culturales. Su obra de pintor, adscrita al neoclasicismo imperante en el mundo occidental, quedó representada por un buen número de retratos oficiales y privados, varios cuadros de asuntos religiosos y algunas copias de pinturas notables de artistas europeos.

Pero el trabajo que contribuye a su nombradía lo realiza por encargo del capitán general, Francisco Dionisio de Vives, para decorar El Templete. Hizo allí tres grandes pinturas que han perdurado. Una representa la misa oficiada por el obispo de Espada y Landa en recordación de la primera celebrada en Cuba. En otra, el padre Bartolomé de las Casas actúa en esa primera misa. El tercero se refiere al primer cabildo habanero, en el que aparecen, en retrato, un centenar o más de los personajes presentes. Esos retratos de El Templete, vistos ahora, parecen realizados con cierto espíritu irónico, pero creemos que no fueron esos los propósitos del pintor, quien estaba muy al tanto de sus deberes académicos.

Como premio a su laboriosidad y a la alta consideración que se le tenía, el general Vives lo recomendó, y fue nombrado por Fernando VII Pintor de la Cámara Real. La Sociedad Patriótica le otorgó el título de Socio de Mérito en 1828.

## **Vicente Escobar, el «único primitivo»**

---

Por ese tiempo vivía en La Habana, Vicente Escobar (1757-1834), quien ofrecía, en anuncios de entonces, sus servicios de pintor retratista.

Fue discípulo de Salvador de Maella, pintor de cámara. Críticos e historiadores han comentado su ausencia de la nómina profesoral de la Escuela de Dibujo y Pintura. Algunos aseguran que fueron motivos raciales los causantes de esa exclusión porque Escobar era mulato. Sin embargo, creemos más acertado pensar que los fundadores de la escuela vieron en él al representante del barroquismo, por demás primitivo y poco formal, producto de las enseñanzas conventuales, contra el cual luchaba la academia. Aquel pintor que ejercía modestamente su

quehacer artístico no debió ser considerado con merecimientos suficientes para integrar aquella especie de aristocracia didáctica representada por los franceses en el profesorado del plantel.

Sus críticos más acerbos le niegan conocimientos elementales, como es la utilidad plástica del claroscuro (la clientela exigía claros retratos «sin sombra»), pero aceptan que era «buen fisonomista» y «psicólogo». Todos sus retratos parecen vistos desde el mismo punto, y ocultan, con ingenua marrullería, escorzos que le resultaban difíciles, pero no les falta gracia, fresca y agradable colorido.

Cuentan que pintó de memoria la colección de retratos que hizo de los capitanes generales por encargo del general Vives, la que se encuentra en el Archivo de Indias de Sevilla. Por ese trabajo, el 15 de mayo de 1827, se le tituló Pintor de Cámara de la Reina María Cristina, a instancias del propio Vives, que en esos años gestionó título semejante para Juan Bautista Vermay. En Cuba se conservan una docena o más de retratos hechos por él a figuras sociales y políticas. Guy Pérez Cisneros, el agudo crítico tempranamente desaparecido, escribió: «Alguna vez dijimos que Escobar era nuestro único primitivo; el único artista a quien de vez en cuando podemos recurrir con gusto, para lavar nuestra retina fatigada y desorientada por tantos años de enconado academicismo.»<sup>7</sup>

Andamos por las primeras décadas del siglo XIX, momento en que las ideas esparcidas por la Revolución Francesa repercuten en tierras americanas y provocan las luchas independentistas, coronadas con la victoria de Ayacucho en 1824.

<sup>7</sup> Guy Pérez Cisneros. *Evolución de la pintura cubana*. La Habana, 1939.

Libres los pueblos de América, solo queda por estos mares —como último adorno de la corona imperial hispana— «la siempre fiel Isla de Cuba», en la que se concentra el poderío de la maltrecha metrópoli, en un intento por preservar esta llave del Nuevo Mundo, para lo cual, si es necesario, empleará hasta el último hombre y la última peseta.

Todo ello influye en la gente ilustrada de la Isla. Las reformas que iniciara don Luis de las Casas significaron avances indudables. Pero otros problemas de honda índole social quedan intocados y alrededor de ellos toma formas más precisas y avanzadas el pensamiento criollo. Más allá del leve reformismo que propugnaba Arango y Parreño, el cubano consciente de sus fuerzas y que sufre cada día nuevos engaños e intransigencias, debate soluciones que van desde el reformismo hasta la insurgencia, matices ideológicos expresados por la literatura, convertida en prédica patricia. Es entonces cuando el padre Félix Varela dice que Cuba es una isla, tanto en la naturaleza como en la política; se publican sus *Cartas a Elpidio*, los *Papeles* de José Antonio Saco; los escritos y ensayos de Domingo del Monte y José de la Luz y Caballero, y los cantos de exaltado romanticismo patrio de José María Heredia. Ellos, con otros pensadores, poetas y ensayistas, establecen los fundamentos de la nacionalidad.

Son los escritores quienes dan el acento más alto a la cubanía, y seguirán haciéndolo a lo largo del siglo XIX. En tanto, la música, en sus formas cultas y populares, tiene sonidos y características propias, logrados por criollos que aprendieron composición y técnica instrumental con sacerdotes o maestros venidos de Europa. En La Habana y Santiago de Cuba, se desarrolla una gran actividad musical que tendrá nombres propios como Esteban Salas, a quien siguen en el tiempo Manuel Saumell, Nicolás Ruiz Espadero, José White, Ignacio Cervantes, Gaspar Villate, Brindis de Salas, Laureano Fuentes, Díaz Albertini, Lico Jiménez... figuras todas que alcanzaron una alta estimación internacional.

Los arquitectos, basándose en modelos neoclásicos, resuelven espacios con cierta medida tropical y buscan ventilaciones para espantar el permanente verano criollo cuando construyen mansiones, quintas de recreo y edificaciones oficiales.

Sin embargo, la pintura sigue siendo un elemento de adorno y exaltación figurativa en uniformes con charreteras, casacas rameadas o levita, calzón corto y severidad de academia.

Retratos de gobernantes, burócratas de relevancia o ilustres desconocidos que perpetúan su efigie para dejarla como blasón a los herederos de sus fortunas.

El paisaje o el hombre que nos representa a todos, no serán vistos hasta que los grabadores reproduzcan campos y ciudades e interpreten los caracteres populares; o cuando Esteban Chartrand, bien avanzada la centuria, pinte alboradas y atardeceres transidos de melancólico romanticismo.

Tampoco la escultura tiene mucho de qué vanagloriarse. El adorno ciudadano no posee más que la bella y graciosa Giraldilla, que culmina la torre del Castillo de la Real Fuerza; los monumentos reales a Carlos III, Fernando VII e Isabel II; alguno que otro obelisco y, como para refrescar el ambiente —cuando brota agua de ellas— la llamada Fuente de la India y dos o tres más esparcidas por plazas y paseos. Como no existen escultores, ni se enseña cómo esculpir o modelar, todo es necesariamente traído de Europa o realizado por artistas de tránsito. La escultura no se enseñará en San Alejandro hasta 1850, cuando Augusto Ferrán, pintor y escultor español, ingresa en el plantel.

Así andaban las artes plásticas mediada la centuria XIX. Mejores en cuanto a técnica y buen gusto, pero rezagadas en su espíritu creativo, pues ni la pintura histórica, tan preponderante en el mundo europeo, tiene entre nosotros otros ejemplos, como no sean los ya citados de El Templete.

No podía la Academia San Alejandro borrar con rapidez tan larga negligencia, porque pesaba sobre ella la pobreza del medio (fondos dedicados a su sostenimiento eran distraídos para otras atenciones) y, lo que es más importante, sus directores mantuvieron el mismo espíritu, la misma cerrada fórmula anunciada por Vermay en el discurso inaugural: «el dibujo tiene por único fin, presentar con la última exactitud todos los objetos que se pueden ofrecer a la vista, es decir, la naturaleza en toda su intensidad». En un país recién iniciado en el conocimiento del arte, eran necesarias pedagogías menos estrictas, más liberales que sin amarres a ideologías estéticas, enseñaran la devoción por las artes, despertasen la imaginación y el espíritu creador.

Otro factor preponderante en ese retraso cultural de nuestro pueblo fue la actitud de la burguesía nativa, único grupo social capacitado —intelectual y económicamente— para entender la urgencia de su desarrollo o sufragar los gastos que este reclamaba.

Una parte de ella —dueña de negocios y manufacturas—, dada a la elegancia en el vestir y a refinadas reverencias, prefería las emociones del juego o las banalidades de la vida social. Solo recurría al mecenazgo de las artes para que la pintura solo proporcionara la reproducción de la imagen familiar, el personaje de rango o el santo para colocar en su dormitorio.

Otra fracción de esa burguesía —hija de mercaderes hispanos y educada para doctorados—, vive preocupada por el intelecto y la política. De ella surge el grupo de pensadores y literatos que, al comprender los graves problemas de la tierra donde nació, busca soluciones. Con patriótico ardor, ponen todos sus esfuerzos y sensibilidades en cimentar la nacionalidad y definir sus lineamientos, sin tiempo para otra cosa como no fuese el logro de esos afanes. Hombres de sensibilidad cívica, en la cual, por razones comprensibles, aún no tenía espacio la sensibilidad artística.

Ante estas realidades, y consecuentes con ellas, los artistas hicieron una obra convencional, sin otros compromisos que las diarias necesidades del vivir. Cuenta Antonio Bachiller y Morales que Guillermo Colson, director entonces de la Escuela de Pintura, se quejaba de que «los habaneros, poco entendidos en las bellas artes, lo mismo pagaban o querían pagar por un retrato, un cuadro suyo, que las pinturas a brocha gorda de aventureros sin mérito».<sup>8</sup>

Por razones diversas, el arte no tuvo cabida verdadera en las vacilaciones de aquellos años. Como bien ha apuntado Bernardo G. Barros: «El pensamiento labora moldeando el carácter, formando más bien el alma nacional. El arte no es acción definida, capaz de incubar el concepto primitivo del espíritu nacional. El pensamiento lo anuncia y determina. El arte lo reafirma, lo modifica, o encauza, porque él mismo trae en sí orientaciones que valoran la acción del pensamiento.»<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Antonio Bachiller y Morales. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en Cuba*. Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1965.

<sup>9</sup> Bernardo G. Barros. *La caricatura contemporánea*. Editorial América, Madrid, 1916.

## V. Un paso adelante: los grabadores

### Un deber artístico

---

Si la pintura no pudo o no supo establecer vínculos con lo autóctono circundante, los grabadores del período que comienza en 1838 se hicieron cargo de cumplir ese deber artístico. Aportaron ellos tan singular atisbo de lo nuestro, que nos ha permitido enterarnos de cómo eran Cuba y sus pobladores, pues en sus estampas nos enseñan, con precisión casi fotográfica, la arquitectura y la urbanística de las ciudades, los vestidos y sombreros al uso y, además, el carácter de la gente. También, quizá sin pretenderlo, marcan las hondas diferencias sociales existentes, cuando describen la vida que ante ellos se desarrolla en las plazas ciudadanas, reuniones familiares o en los bateyes de los ingenios. Fueron los primeros en apreciar la plasticidad del paisaje, en ver la belleza de un molino azucarero situado en la hermosa y calmada campiña tropical. Algunos, con acierto indudable, descubrieron psicologías y costumbres para preparar, de este modo, el camino hacia la caricatura hecha durante todo el período colonial por grabadores devenidos en caricaturistas.

El grabado sufrió el desprecio que la divertida, pero cerril sociedad isleña, reservaba para toda expresión del arte. Por ello sus comienzos resultaron difíciles y poco brillantes. Fueron obra de la voluntad de criollos que aprendieron por sí mismos, puestos al servicio de la imprenta para hacer heráldicas oficiales o nobiliarias. También ilustraron novenas de los santos de más clientela y otras pocas reclamadas por nuestra limitada producción impresa. Los primeros trabajos que se conocen son la xilografía que adornó la *Lista General de Precios de Medicina* (1723) y el *Calendario Manual y Guía Forestal de la Isla de Cuba* (1795).

Queda dicho que, en el período inicial, los buriles no fueron usados ni bien ni frecuentemente, a pesar de ser el único medio para ilustrar libros y periódicos, pero estos también andaban en pañales, bastante pobres, por cierto.

Juan Carlos Habré nos trajo la imprenta. Algo sabía de la técnica de trabajar corrosivos e incisiones sobre las planchas de cobre y debió enseñar a Francisco Javier Báez (1748-1828), habanero emprendedor, quien realizó una permanente, aunque no inspirada tarea de grabador. Refiriéndose a él, dice Francisco Calcagno que «por muchos días La Habana gozó de su industria sin tener que apelar al extranjero, pues lo poco que en esta rama podía necesitarse, bastaba del buril de Báez, tan exacto y menos caro: láminas de santos, escudos de armas, marcas de cigarros, viñetas curiosas, ya en madera, ya sobre metal».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Francisco Calcagno. *Diccionario biográfico*. N. Ponce de León-D.E.F. Casona, Nueva York-La Habana, 1878-1886.

Con mayor intención decorativa que el anterior se expresa algunas veces Manuel Antonio de Parra, segundo grabador de nuestra historia. Autodidacto, como Báez, aprendió el manejo de ácidos y buriles, urgido por el interés de ilustrar el libro de su padre, don Antonio Parra, *Descripción general de diferentes piezas de historia natural*, una recopilación de

investigaciones sobre la fauna de nuestros mares. Tanto la obra de este como la de Báez, Veza, López, Boquet y Baudier, que vinieron después, no alcanza una significativa calificación artística. Fue realizada por manos de incipientes artesanos, al servicio de un menester industrial y sin estímulos artísticos. Son, sin embargo, los meritorios y modestos precursores de un arte que tendrá después mejores ejecutores.

En las primeras décadas ochocentistas, vaivenes políticos, espejismos económicos y curiosidad por el Nuevo Mundo, hicieron a muchos europeos abandonar su patria y recalar en playas cubanas, que vislumbraban acogedoras, ricas y propicias para reiniciar su vida. Así es que, llegados aquí, según cuentan cronistas y anuncios de la época, fueron situándose en distintos segmentos de la sociedad. Comerciaron con perfumes y vestidos de París, diagnosticaron enfermedades y prepararon medicamentos para curarlas. Algunos, como Vermay, fundan instituciones o se ganan el sustento enseñando artes, matemáticas, solfeo y contradanzas. Otros actúan como saltimbanquis, agrimensores o maestros de canto. Pero todos dejan algo de lo que trajeron en el largo y esperanzado viaje: vidas y apellidos o aportes a la cultura naciente, que fácilmente se fusionan y forman parte de la cubanidad.

Así ocurrió con la antigua tradición europea de la estampa popular, incorporada a nuestro medio por los maestros grabadores venidos, según dicen, para diseñar la barroca etiquetería que adornaba los envases del tabaco habano, al cual agregan lujos y apariencias que le permiten ser mejor recibido en los elegantes mercados de Europa y Norteamérica. Esos envases, profusamente adornados con alegorías y simbolismos enriquecidos de oro y colores, además de prestigiar nuestra industria, son las primeras obras de arte que se exportarán.

## Un eco del ansia criolla

---

El diseño de los adornos tabaqueriles tuvo la importancia que hemos señalado, pero de la presencia de estos grabadores hay otra faceta más interesante. Mientras la pintura se mantenía encerrada en el conspicuo aislamiento de las salas académicas, el grabado, sin embargo, vinculándose al aire de la tierra y a la vida que transcurre en ella, expresa una tendencia plástica con raíz cubana. Esa tendencia, sin proponerse la misión trascendentalista a que aspiraba la pintura, aporta un carácter y le da significado a la creación plástica de aquellos años. Ella, como todas las cosas verdaderas, obedece a una natural razón y corresponde al espíritu y necesidades de una época que se siente obligada a mostrarle a los propios cubanos las cosas que poseen. Cosas tan sencillas como la magia del paisaje, y también sus maneras de ser, gozar y sufrir.

Sin duda, es un eco del ansia criolla y responde al sentimiento de nacionalidad que alienta en la Isla. Lo mismo que, con mayor hondura, vienen haciendo en el campo literario los escritores costumbristas, quienes, por razones de nacimiento y sensibilidad patriótica, se irán apartando de lo esencialmente pintoresco, para asumir una actitud criticista de la entraña colonial y contribuir así al fomento y configuración de la conciencia nacional.

Esa actitud combativa de los escritores es poco evidente en los grabadores, porque posiblemente estos, extranjeros en su mayoría, no se percatan del drama ambiental. De otra parte, es de suponer que las circunstancias obligaban a soslayarlo, pues «el asunto de las costumbres se roza con todos los que rigen la sociedad y, no siéndoles dado entrar, en muchos de ellos se nota a veces que sus cuadros no son tan completos como debieran serlo».<sup>2</sup>

A pesar de que los costumbristas gráficos no fueron del todo consecuentes con el hecho político y social que les tocó vivir se percibe en ellos gran interés por mostrar la comprensiva visión, el retrato verdadero, real, del cual un observador interesado puede extraer resultados reveladores del mundo cubano, que «en lujos y miserias, no cedía a ninguno en la tierra».<sup>3</sup> También esas magníficas secuencias documentales que nos dejaron «son obras de rango artístico, logradas por hombres dotados de sensibilidad, quienes tomando de modelo a nuestros cálidos

panoramas, pudieron hacerlo tan bella y extensamente, que permiten a Cuba poseer una riqueza en grabados superando a todas las naciones americanas de habla española y portuguesa».<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cirilo Villaverde. «Prólogo» a J. M. de Cárdenas y Rodríguez. *Colección de artículos satíricos y de costumbres*. La Habana, 1847.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Jesús Castellanos. «Nuestro amigo Massaguer». *El Fígaro*, La Habana, 1911.

## Se impone la litografía

---

Los primeros grabadores nuestros —Báez, Parra, Veza— emplearon, como hemos dicho, los medios tradicionales, burilaron maderas y metales para sus heráldicas o ilustraciones religiosas y científicas. Sin embargo, los artistas autores del laminario popular prefirieron, casi todos, las suaves tonalidades de la litografía, cuya fácil técnica les permitía trabajar sobre la piedra caliza como si esta fuese papel de dibujo.

Esta inclinación a usar la litografía toma impulso después que el pintor dominicano Juan de Mata y Tejada instala en Santiago de Cuba un pequeño taller para enseñar y experimentar con el procedimiento hasta su muerte, ocurrida en 1836. Dos años más tarde, auspiciada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la firma Costa, Hermano y Compañía, monta la primera litografía comercial en La Habana, a la cual seguirán otras, a tenor con las demandas tabaqueriles, dotadas de hábiles artesanos y avanzados medios mecánicos capaces de reproducir las más difíciles encomiendas.

En ese año (1838), Ramón de Palma y José A. Echeverría fundan *El Plantel*, revista donde colaboran conspicuas mentalidades criollas. Impreso el tercer número de la publicación, pasa a manos del editor, quien ansioso por adueñarse de un empeño intelectual que está resultando un buen negocio, provoca la separación de los publicistas cubanos. Las firmas de Felipe Poey, Domingo del Monte y otras de jerarquía semejante, son sustituidas por seudónimos peninsulares: ocupan el lugar de las útiles ilustraciones de Veza litografías de trivial contenido, la mayoría copiadas de otras publicaciones de la prensa peninsular. De este modo ocurre el ingreso en la prensa del procedimiento litográfico.

Por esa misma época, Federico Mialhe lo usará para estampar las veinticinco láminas del álbum *Isla de Cuba pintoresca*, inicio de la brillante etapa del grabado popular. Esta comienza poco antes de mediar la centuria, y tiene su antecedente en la obra del francés Hipólito Garneray, el primer grabador que no vio a Cuba desde la periferia marítima. En los albores del siglo, alrededor de 1805, arribó a La Habana este artista viajero. Recorrió la ciudad escudriñándolo todo: arquitectura, gente, modas, estratos sociales. Veinte años después, tras un largo y desventurado periplo, vuelve a su patria y utiliza esas observaciones para reconstruir la imagen de La Habana en una pequeña serie de bellas y perspicaces estampas en las que definía, con mesurado acento satírico, las características e idiosincrasia de sus ciudadanos. Su peculiar manera de interpretar lo popular tendrá después, en Víctor Patricio de Landaluze, un avieso continuador.

Entre la divulgación de esos grabados de Garneray, ocurrida alrededor de 1817, y la visita del inglés James Gay Sawkins, pasaron varios años en los que Cuba pareciera que no fue utilizada como modelo por artista alguno. Sawkins, estuvo aquí por el año 1835, mientras recorría la Isla, pintaba, enseñaba y hacía acuarelas y dibujos que después grabó.

Durante su estancia en Cuba, mantuvo estrecha relación con cubanos distinguidos, especialmente con Gaspar Betancourt Cisneros, el Lugareño, en cuya casa camagüeyana residió durante algún tiempo. Estas amistades, más la sospecha de que fuese agente antiesclavista y el hecho de vender biblias traducidas al castellano, hicieron que las autoridades españolas consideraran conveniente expulsarlo en 1847. Realizó su obra con fría sensibilidad y esquemático dibujo.

## Tres notables y una caricatura de Poey

En el florecimiento de la estampa popular, iniciado con *Isla de Cuba pintoresca* de Mialhe, se advierten dos maneras diferentes de concebirla. Una, describe todo lo que ve en el paisaje. La otra, desglosa de la multitud prototipos del pintoresquismo popular, a menudo con marcada intención crítica. Se percibe en la primera, además de su intrínseca veracidad, cierto lirismo, un aire romántico que hace parecer todas las cosas más grandes, más hermosas e importantes de lo que debieron ser. El hombre situado allí no sobresale demasiado, no destaca su presencia, pues aparenta ser un elemento del panorama. No por ello dejan de precisarse sus actos y características. Esta manera de hacer estampas tiene varios nombres: Mialhe, Francisco Barañano y Eduardo Laplante.

Con un libro en blanco y lápiz admirable que trabajaba solo, según se ha dicho, recorría Federico Mialhe costas y lugares junto a Felipe Poey en la búsqueda de raras especies de nuestra flora y fauna. Estas excursiones, aparte de su propósito científico —Mialhe era doctor en ciencias naturales—, debió aprovecharlas para anotar costumbres y conocer las suaves y variadas formas de la naturaleza tropical.

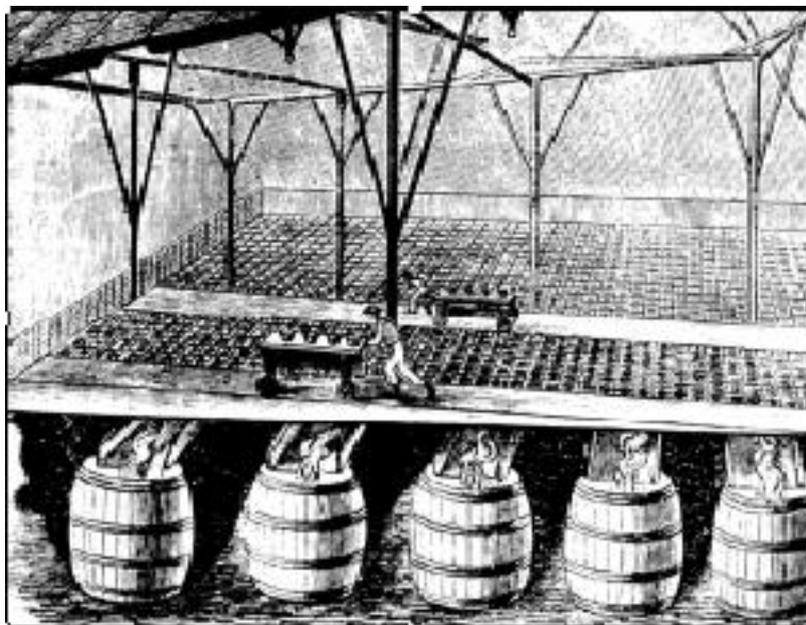
En sus notas de viaje, Felipe Poey describe el episodio de su llegada a cayo Galindo. Mialhe tuvo la ocurrencia de hacer de ello un retrato caricatural que se publicó en *El Artista*, en 1861, con la siguiente leyenda: «Poey desembarca en cayo Galindo, a pie enjuto, en busca de jejenes.» Este dibujo debió hacerse, con seguridad, antes de junio de 1854, fecha en que el artista francés regresó definitivamente a su patria.



Felipe Poey desembarca en cayo Galindo, a pie enjuto, en busca de jejenes. Así publicó *El Artista* este retrato caricatural del eminente naturalista, realizado por Federico Mialhe (1861).

Unido a nosotros por varios años de estancia y actividad, este buen artista contribuyó a la cultura, enseñó artes en el Liceo Artístico y Literario de La Habana y dirigió la Academia San Alejandro (1850-1852). Sus mejores trabajos están resumidos en las cincuenta láminas de *Isla de Cuba e Isla de Cuba pintoresca*, muchas de ellas iluminadas por el matancero Ramón Barrera Sánchez, quien también hizo su obra costumbrista. Dibujó paisajes y escenas intencionadas, como *El carro paraguas para guarecer a la negrada de la lluvia*, en el que demuestra una ambición artística, a menudo frustrada por el mediocre oficio de su mano.

Francisco Barañano y Eduardo Laplante, quienes trabajaron en estrecha colaboración, son, de cierta manera, dos misterios biográficos. Del primero se ignora hasta su nacionalidad; del segundo se sabe que era francés y vino a trabajar para la industria tabacalera y montó un taller litográfico, donde se imprimieron muchas de sus láminas cubanas. Sin embargo, la obra de ambos los hace destacarse con personalidad muy propia y forman con Mialhe y Landaluze el grupo de los mejores grabadores que nos describieron.



Casa de purga del ingenio La Ponina. Una de las muchas escenas de la producción de azúcar litografiadas por el artista francés Eduardo Laplante y reproducidas por Samuel Hazard.

Barañano se propuso interpretar nuestros paisajes en toda su profusión vegetal con un dibujo fluido y cuidadosa escala tonal. Sus vistas más conocidas son *Puerto Príncipe visto desde la Iglesia del Cristo*, donde aparece el artista dibujando en primer plano; *Santiago de Cuba, Valle de Yumurí*, impresas por el año 1856 en la litografía de Laplante, el cual a veces interpretaba también los apuntes de Barañano, como lo hizo en el titulado *Bahía de Sagüa*.

Treinta y ocho láminas ilustran el libro *Los ingenios de Cuba*, editado por Justo Germán Cantero. Fueron hechas por Laplante e impresas en el taller de Luis Marquier en 1858. Describen la imagen panorámica de los molinos azucareros, con sus interiores y periferias. Todas han sido trabajadas con la misma y exacta precisión en los detalles. El dibujo resulta a veces un poco rudo, sin lirismos, pero es de tal calidad la litografía, que borra esa impresión. En otros trabajos de Laplante, como son *Gran Teatro Tacón* y *Plaza de Toros de La Habana*, se aprecia la misma condición observadora para representarnos en detalle el boato y las delicadezas sociales de nuestra burguesía ochocentista.

Alrededor de estas figuras se movió un grupo de grabadores que no denotaron gran talento creador, pero sí eficiencia en su trabajo. Sus estampas son útiles complementos para el relato gráfico del mundo cubano de aquellos años. Deben citarse los nombres de Ros, Weiss, Moreau, Cujás, Marquier, Lamy, Du Brocq. Algunos, como Cujás, se dedicaron al retrato y otros, más artesanos que artistas, reprodujeron litografías conocidas.

## Víctor Patricio de Landaluze

---

Preocupada en captar pintoresquismos o idiosincrasias populares se desarrolla la otra tendencia del grabado, resumida casi toda en la extensa y discutida obra de Víctor Patricio de Landaluze.

Una parcializada visión del medio resta grandeza a su nombre, pero, sin duda, este pintor es el más representativo de nuestros plásticos costumbristas.

Nació en Bilbao en 1827, en una familia de larga tradición castrense. Tuvo facilidades económicas para iniciarse en el estudio de varias profesiones, pero no se decidió por ninguna. Parece que se hizo de ciertos conocimientos pictóricos con Federico Madrazo, el famoso retratista, introductor de la litografía en España. En París, donde residió Landaluze, hubo de aprender con él la mecánica de aquel medio reproductor. Sin embargo, la estancia parisina debió ser corta, pues a los veinte o veintitrés años ya se encontraba en Cuba en actividades teatrales y periodísticas.

Llegó a nuestra Isla por el puerto de Cárdenas, entre los años 1847 y 1850, donde lo sorprendió el desembarco de Narciso López. Dijo alguna vez que las atrocidades cometidas por los expedicionarios del «Creole» encendieron el rechazo que a lo largo de su vida mantuvo contra toda idea de cubanía. Tal vez haya algo de cierto, pero más parece una excusa inventada por él mismo, o por algún periodista amigo, para justificar su desorbitación política contra todo lo cubano.

Comienza en La Habana como crítico teatral y escritor costumbrista. En 1852, presenta la zarzuela *Doña Toribia* y, seis años después, el drama fantástico *El corazón de una actriz* o *Sueños y realidad* y el juguete cómico *La casa mala de la calle Sol*. Parece que era asiduo concurrente a los saraos elegantes que ofrecían el Capitán General y otras altas autoridades españolas. En uno de ellos conoció a Rita Plana, viuda de Granados, con quien se casó en 1881. Los últimos años de este contradictorio personaje fueron de obligatorio y tranquilo retiro, dedicado a la pintura, mientras cuidaba de su salud, minada por la tuberculosis. El 8 de junio de 1889 fallece en la villa de Guanabacoa, donde siempre residió. Al morir se le rindieron honores de capitán de milicias. Sobre su féretro se colocaron la Orden de Caballero del Santo Sepulcro, la Cruz de María Luisa, la Orden de Isabel la Católica y la de Benemérito de la Patria, concedidas por sus campañas de recalcitrante integrista, más que por sus indudables valores artísticos.

Su obra costumbrista está resumida en los álbumes *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) y *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881). En el primero de ellos el dibujo es frío, la expresión incolora. En *Tipos y costumbres...*, el artista ha ganado experiencia y adquirido sensibilidad. La línea es fluida y consigue apresar acertadamente los caracteres. Otra diferencia que se observa entre ambos libros es que en el primero Landaluze ilustró una serie de artículos costumbristas. Sin embargo, al publicarse el segundo, su prestigio era tal que son los escritores quienes «ilustran» literariamente los motivos populares que salen de sus manos.



Cimarrón, de Víctor Patricio de Landaluze.

Tanto el campo como la ciudad los representa por sus habitantes, sin que el paisaje rural o el urbano desempeñen un papel protagónico de importancia. Describe un ámbito campesino ideal, donde la vida se desenvuelve plácidamente. Guajiros montando corceles dignos de estatuas romanas, agradables escenas familiares, fiestas de gallos, zapateos o «apéese y tomará café». Vida apacible, algunas veces interrumpida por la captura de un negro cimarrón o el acoso de que son objeto los esclavos sublevados. Esto último, si bien dramatiza un poco el descansado y feliz mundo que quería representar, servía para mostrar la fortaleza de que era capaz el poder colonial para solventar tales inconvenientes.

La ciudad le ofrece escenas diferentes y caracteres más complejos y variados. Existen, sí, coloquios amorosos, pero también borrachos, mascavidrios, vividores, calambucos y el negro sufrido, que no quiso ver en los campos, lo encuentra fácilmente aquí. Le llaman la atención sus trajes, gestos, diversiones, ceremonias, no su condición social. El tema lo obsede a tal punto, que la insistencia puesta en él lo hará pasar a la historia superficial como su más encariñado glorificador.

Pero Landaluze no consideró al negro como un semejante capaz de integrarse a la vida civilizada. Esto se hace más evidente en sus caricaturas que en las litografías costumbristas. Con singular crueldad, el Landaluze caricaturista se mofa de las formas sociales, bailes y vestimentas que adoptan de la gente blanca con el explicable propósito de superar la primitiva y miserable condición que la sociedad colonial les imponía. Creemos que gustó de esos pintoresquismos porque le servían como excitante de la sensibilidad artística. De otra parte, tanto las estampas pintorescas como los dibujos satíricos servían a las autoridades españolas en el propósito de inquietar a los potentados blancos para agitar, por un lado, el fantasma de las sublevaciones de esclavos y, por otro, el peligro de «la degradación de una raza superior, para conseguir el enaltecimiento de razas inferiores. Este es, amigo mío su suprema aspiración».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Enrique Fernández Carrillo. «Carta cerrada y abierta». En: *Costumbres de la Isla de Cuba*. 1881.

Landaluze tuvo oportunidad y talento para penetrar todos los estratos sociales, profundizar en ellos y deducir elementos necesarios para darnos una versión más justa de aquellos tiempos. Prefirió, sin embargo, quedarse en la epidermis, al supeditar su indudable vocación artística a intereses más inmediatos. No obstante, su encuentro con lo pintoresco le permitió aportar significativos elementos para una plástica cubana. Descubre formas, colores, ambientes, que son definitivamente propios de esta tierra, pues a pesar de su actitud españolizante, su cercanía racial lo ayudó a una visión más autóctona, menos europea y tradicional que la de los artistas que le precedieron.

Víctor Patricio tuvo de coetáneos a otros grabadores y litógrafos, pero la tendencia pintoresquista está, como dijimos, virtualmente representada por él. Cisneros, José Baturone, Tejada, Bayaceto, Nassaro, Arias, Reinoso, se dedicaron al retrato o la ilustración, y algunos hicieron, como veremos, caricaturas. Solo Juan J. Peoli, pintor distinguido, hizo una solitaria incursión por el ámbito costumbrista con *El negro guardiero*, sensible litografía que ilustró una lírica crónica campesina de Anselmo Suárez y Romero.

En 1871, Samuel Hazard publicó *Cuba a pluma y lápiz*, que, aunque no se puede contar como obra cubana, lo es por el tema. Su peregrinar de un lugar a otro para estudiar al pueblo y sus costumbres, le sirvió a Hazard para escribir e ilustrar profusamente ese cuaderno. Muchas de las vistas y escenas que reproduce fueron tomadas por él; otras son copias de distintas litografías de cubanos residentes. El libro es interesante y describe con gracia y humor la Isla de aquellos años.

Al avanzar la centuria hacia su término, el grabado y la litografía van perdiendo importancia hasta desaparecer, suplantados al final por la fotografía y el fotograbado. Desaparición tan definitiva era consecuencia de que aquellas técnicas fueron usadas para reproducir y no en su condición de medio para la creación artística. Tan cierto es esto, que en los primeros cuarenta

años del siglo XX son contados los artistas que emplean dichos procedimientos. En las últimas décadas, las revive un grupo entusiasta de dibujantes y pintores.

En el año 1857, gobierna la Isla el capitán general José Gutiérrez de la Concha, quien viene por segunda vez, no precisamente a paliar resquemores, sino a renovar el fuego. Ya el cubano tiene decididos los propósitos de su lucha contra la metrópoli. Las voluntades más firmes y audaces se rebelan. Mueren ejecutados Joaquín de Agüero, Eduardo Facciolo y otros patriotas ansiosos, así como Narciso López. De la Concha reorganiza las disueltas milicias formadas por nativos, mientras los integristas hispanos corren a formar los batallones de voluntarios.

En el campo artístico, la Academia San Alejandro solo ha renovado directores franceses y en ese momento le toca regirla al italiano H. Morelli. Por esos días, un grupo de damas presenta al Gobernador de la Isla un proyecto para crear la Sociedad Protectora de Bellas Artes «al estilo de las que existen en Europa», que realizan exposiciones donde se admiten cuadros de los artistas «para fomentar el buen gusto». La prensa informa que en la noche del 18 de mayo de ese año, se efectuó en la casa del conde de O'Reilly una fiesta de «cuadros plásticos», cuyas escenas fueron pintadas por el acreditado artista Baturone. Ambiente curioso y contradictorio, en el cual las angustias de un pueblo en trance de lucha por reformas que no llegan coinciden con la superficialidad de una burguesía engreída que se estima culta porque solicita ayuda para fomentar «el buen gusto» y se divierte cuando expone «cuadros plásticos».



*Caricatura publicada en 1846 por la revista londinense Punch, criticando una ley que protege la libre entrada de azúcar cubana, producida con fuerza esclava. En el texto original aparece el término despectivo inglés «nigger» aplicado a los negros.*

En tanto, Peoli, quien acaba de triunfar en Roma, se ofrece como artista de bajo costo en anuncios que dicen: «Juan J. Peoli, retratista al óleo de todos los tamaños y precios, ha mudado su estudio a la calle de Aguiar frente a la de San Juan de Dios, en los altos del depósito de lámparas de gas.»<sup>6</sup> Sociedad superficial, sin duda, pero no desprevenida. Conocía lo que a su

alrededor estaba sucediendo, pero sentíase fuerte, como parte importante de un sistema poderoso que tenía a su disposición servidores útiles y capaces.

<sup>6</sup> *Diario de la Marina* [La Habana], 30 de junio de 1857.

## Martínez Villergas: aparece La Charanga

---

La noticia más importante en la historia que estamos contando es publicada en ese año de 1857 por el *Diario de la Marina* en su edición del 21 de mayo: «En un buque de vela que entró ayer en nuestro puerto procedente de Santo Tomás, ha llegado a nuestra capital el conocido poeta D. Juan Martínez Villergas.»

Tan modesto arribo y escueto adjetivo no permiten adivinar la importancia de tal personaje, ni intuir la cantidad de veneno que almacenaba, para esparcirlo después con su prédica satírica. Martínez Villergas, además de venir a nuestra Isla en busca de aires mejores que los que para él corrían en la península española, funda el primer periódico satírico ilustrado con caricaturas publicado en Cuba. El 16 de agosto de 1857 aparece el primer número de *La Charanga*, periódico satírico, jocoso-serio y casi sentimental y muy pródigo en bromas.

Martínez Villergas (1816-1894), llegaba después de una irregular carrera político-literaria. Pertenecía al republicanismo, del cual abdicó más tarde por considerar que antes que la república o la monarquía, está la patria. Hombre arbitrario, violento y orgulloso, despertó, tanto aquí como en España, rencores y antipatías, por lo que debió dirimir en duelo muchas situaciones provocadas por su estilo virulento y a veces procaz. A su llegada traía consigo una buena experiencia en el periodismo satírico político, pues dirigió en su patria *El Tío Camorras*, *Jeremías*, *El látigo* y *Don Circunstancias*; participó en ardientes polémicas con otros colegas como Gil Blas y Cascabel.

En *La Charanga*, el pintor Víctor Patricio de Landaluze se hace caricaturista. También se inicia una estrecha amistad con Martínez Villergas que une a dos caracteres afines, coincidentes en la pasión por la aventura política, en la audacia de sus intenciones y en la vivaz chispa para la sátira. Esta unión tendrá una positiva consecuencia en el desarrollo del género y creará un firme antecedente histórico en la caricatura política llevada al periódico en Cuba.

Pocas muestras precursoras de la caricatura hay con anterioridad a *La Charanga*. Merece citarse el mural político que estuvo pintando en 1812 en la casa del bachiller y liberal don Vicente Segundo, y las pinturas contra el bonapartismo que sustituyeron a los anuncios de muchas casas comerciales de La Habana. También aparecieron dos o tres grabados en *El Esquife Arranchador*, periódico satírico de 1820, y algunas viñetas utilizadas por la imprenta de Boloña, posiblemente traídas de España.

Treinta años marcharon juntos Martínez Villergas y Landaluze. En su agitada actividad llegaron a publicar seis semanarios, todos del mismo corte humorístico, satírico y crítico sobre la actualidad política, las costumbres criollas y las incidencias de la vida de la Isla, que cada día acrecentaba más su inquietud patriótica y fortalecía su voluntad de romper con la corona hispana.

Agudizaban su hostigación contra los poetas y escritores que cantaban las bellezas de Cuba, a quienes en burla llamaban «sinsontes de la enramada». Si bien merecen el reconocimiento como iniciadores de un estilo y una forma, no por ello dejan Martínez Villergas y Landaluze de representar todo un largo episodio de brutal agresión a la cubanía, de guerra sin cuartel al negro, de ataque procaz e insolente a cuanto pudiera tener el más leve viso de discrepancia con España.

## VI. Cuando la caricatura fue por primera vez cubana

La intervención norteamericana en el conflicto, mixtificó su naturaleza y torció su rumbo. El desenlace de la epopeya revolucionaria excluía, parejamente, la independencia y la revolución.

RAÚL ROA

*Aventuras, venturas y desventuras de un mambí*

### Una pelea de la caricatura contra la Enmienda Platt

---

El frondoso jubileo con que el pueblo cubano acogiera el fin de años de lucha por hacerse de una patria, fue lo que un merengue en una fiesta de niños. Pronto ese pueblo advirtió que Norteamérica se disponía a consumir el relevo colonialista, en virtud del endoso de la Isla que, graciosamente, se le concediera en las estipulaciones del Tratado de París.

El jubileo tornose entonces en protesta viva y tan encabritada que el gobierno yanqui decidió cambiar de modales: quitó a John Brooke, sonriente anexionista, y puso en su lugar al cara de palo de Leonardo Wood, quien también lo era. El resto es historia conocida. Los cubanos se defendieron como gato boca arriba, pero al cabo de tres largos años de ocupación armada, Wood lograba aflojar resistencias e imponer el corsé «plattista», que no era exactamente la anexión. Permitía constitución, escudo y una bandera, para exhibir los domingos y días de fiesta. En fin, una república de «medio pelo».

No todos los nativos se pusieron por entonces violentos. Mientras la protesta popular erizaba la calle, lo «más granado de la sociedad habanera», se dedicaba a organizar competencias de bicicletas o torneos del recién importado juego de ping-pong. También acudía solícito a los recibos que el matrimonio Wood ofrecía los martes primero y tercero de cada mes en los salones del palacio de los Capitanes Generales. Valses, polkas y, desde luego, el *one step*, que una banda militar hacía sonar en la vecina Plaza de Armas, amenizaban aquellos elegantes cumbileos, a los cuales eran asiduos concurrentes, ciertos mambises de pro, con prisa en las agallas: José Migueles,<sup>1</sup> Menocales,<sup>2</sup> y otros. Años dramáticos, pletóricos de tiroteos verbales y escritos, pues la prensa desempeñó un papel estelar.

<sup>1</sup> El autor se refiere a José Miguel Gómez (1858-1921), general y político cubano. Presidente de la República de 1909 a 1913.

<sup>2</sup> Mario García Menocal (1866-1941). General y político cubano, actuó en la guerra de 1895 y fue presidente de la República de 1913 a 1921. Ejerció el poder autoritariamente, en especial, a partir de 1917.

Mientras, *La Caricatura* —ignoramos por qué— se mantenía al margen de los acontecimientos y *El Nuevo País*, en tanto que autonomista, parecía preguntarse, ¿dónde me pongo?; otros periódicos se mostraban como decididos independentistas. El *Diario de la Marina*, superado un sofocón que el pueblo cubano le hiciera sufrir, alentaba el revanchismo de los comerciantes y almacenistas hispanos, al abogar por la incorporación de la Isla al imperio norteamericano. Protegido por las autoridades interventoras, el *Diario...* pudo bandeárselas mejor que *El Anexionista*, colega en ciernes, cuyo inspirador —un señor Matas—, tuvo que aguantar callado que a la voz de «Viva Cuba Libre», los vendedores de periódicos quemaran en pira pública tres mil ejemplares que les regalara para promover la venta de la proyectada publicación.

Con entusiasmo parejo al que pusieron en la quema vindicativa, esos mismos vendedores voceaban las ediciones de *La Lucha* y *La Discusión*, diarios que reflejaban y exaltaban la rebeldía popular. Gozaban, además, del prestigio ganado en la guerra libertadora, ya que supieron mantener una línea editorial, si no decididamente mambí, bastante parecida. Juan Gualberto Gómez, ligado de modo tan íntimo a Martí y una de las figuras clave de la

insurgencia del 95, fue por años redactor de *La Lucha*. La prédica rebelde que solía colar en sus páginas y aquello de proclamarse «Diario cubano para el pueblo cubano», incrementaba la tirria del elemento integrista contra *La Discusión*. De ahí que más de una vez, en tiempos en que aún la corona de España gravitaba sobre Cuba, sus ediciones fueran secuestradas y Valeriano Weyler lo clausurara por una temporada.

En estas dos publicaciones, la caricatura, después de casi medio siglo al servicio del más rancio colonialismo, comenzó una nueva vida: fue por primera vez cubana a cara descubierta y, sin percatarse de ello, antimperialista. Daba un viraje en cuanto a contenido ideológico, no así en la forma de expresarlo. Sus poquísimos cultivadores cubanos, entre los cuales se destacaron el experimentado Ricardo de la Torriente y Jesús Castellanos, joven neófito surgido al calor de los acontecimientos, eran, como Landaluze años atrás, convencidos exponentes de la caricatura deformativa, modalidad ya de capa caída en Europa, donde se originara. Sin embargo, perduraba lozana en ambas latitudes del continente americano. Y, desde luego, en islas y cayos adyacentes.

Dicha modalidad no se distrae en lujos subjetivos ni en humorismos a la inglesa. Su intención, directamente satírica, la expresa en lenguaje llano e ilustrativo. Símbolos entendibles, referencias concretas y, como queriendo evitarle despistes a la imaginación, en la trama gráfica participaban textos, digamos marbetes, que advertían con todas sus letras, que esto es esto y no lo otro.

Para mejor entenderse con la gente, pusieron en circulación un personaje, símbolo del pueblo y portavoz de sus ansias y estados de ánimo. Torriente lo concibió como un «sitiero» socarrón, entrando en la cuarentena. Mostachón en organizadas sinuosidades y peinaditas las luengas patillas a la usanza de entonces. Era Liborio en estado larvario, seguido a todas partes por un juguetón «saterri».

Castellanos después lo dotó de un carácter más agreste, dibujándolo a imagen y semejanza del guerrillero mambí ya desarmado. La divisa mambisa sobre el ala alzada del sombrero de yarey, hirsuta la barba manigüera y un tanto desportillado el aspecto.

Inocentón, el estilo resultó eficaz, adecuado para aquel momento, que, más allá de delicadezas humorísticas, reclamaba llamar las cosas por su nombre, denunciar, sacar al fresco la trastienda interventora. Deber patriótico cabalmente cumplido por nuestros caricaturistas.

Verdad es que las andanzas del mandamás yanqui ofrecían incentivos a granel, ya que a sus martingalas y prepotencias añadían su desprecio al individuo nacido en la Isla, la ofensa diaria a la dignidad nacional y una desbocada habilidad para apropiarse de los dineros del erario público.

Es bueno recordar que aquel general llamado a enseñar preceptos moralistas y reglas de bien gobernar, en cuanto se hizo cargo de la maquinaria interventora, conchabado con alcahuetes de aquí y de allá, se metió en negocios abundantes, lucrativos y nada limpios. Compra de sábanas para los hospitales militares a setecientos pesos cada una, instalación de establos y pesebres al costo de ciento de miles; tres millones y más, supuestamente gastados en picos, palas y azadones destinados a una anunciada pavimentación de las calles habaneras que nunca se realizó.

Wood parecía aguantar calladito la ofensiva satírica, pero todo hace pensar que delegaba en sus socios para que sacaran la cara por él. Por ejemplo, Michel J. Dady, ingeniero, politiquero y contratista brooklyniano, estableció querrela criminal contra *La Discusión* por injurias contenidas, según él, en una caricatura en la cual Torriente denunciaba los sucios manejos de obras de servicio público. El diario, con irónica extrañeza, comentaba la presencia del ingeniero como querellante, «ya que la caricatura —decía— presentaba un grupo de individuos, ninguno de los cuales es mister Dady», y continuaba diciendo que, «en caso de parecerse a algún funcionario de la actual administración americana, más bien se asemeja a mister Wood».

## Una caricatura estremece a Wood

---

Así estaban las cosas, cuando el 5 de abril (Semana Santa de 1901) la tirada de *La Discusión* se vendió como pan caliente al precio nunca visto de un peso el ejemplar. Tal demanda la provocaba una caricatura de Jesús Castellanos titulada *El Calvario Cubano*, en la que el dibujante actualizaba la bíblica escena de la crucifixión: clavaba al pueblo como a Cristo en la cruz, flanqueado por los dos ladrones, personificados nada menos que por Wood y el propio presidente norteamericano Mc Kinley. Con atuendo de centurión romano, el senador Orville Hitchcock Platt, lanza en ristre, hacía llegar a los labios sedientos del supliciado inerme una esponja empapada en el vinagre de la enmienda. Cerraba la escena la Virgen Madre, símbolo en este caso de la opinión pública, preguntando: «¿No nos deparará el destino nuestro Sábado de Gloria?»

Esta vez Wood no espera por nadie ni para luego. Con la soberbia propia de quien se considera intocable, ordenó la prisión de Castellanos y de Manuel María Coronado, director de la publicación, recién llegado de la manigua redentora con el grado de coronel. Un par de horas después, ambos ingresaban en el calabozo municipal a disposición de las autoridades militares.

También el local del periódico sufría el embate del enfurecido personaje. Sobre sus puertas ya clausuradas, un oficio advertía: «Este lugar se ha cerrado y sellado por disposición de esta fecha del Gobernador Militar de la Isla. Capitán Antonio Tavel Marcano.» La noticia cundió rápida por la ciudad, provocó alteración de pulsos y demoras digestivas entre aquellos criollos ansiosos de sacrificarse por la patria. No se les escapaba que, en vísperas de quedar sellado el amarre plattista, ocurrencias como aquella podían alejar el ansiado momento de «entrarle al torrón», como entonces se llamaba al usufructo de las bienandanzas del poder.

Se hacía perentorio buscar una solución potable. De ello se encargaron ciertos personajes con posibilidad de acceso a la intimidad del embravecido general. Recados por acá, cabildeos por allá, hacia la madrugada lograron perfilar un enjuague del asunto. Mientras los nocturnales ajetreos continuaban a todo tren, un calvibarbado fiscal de la audiencia habanera formalizaba ante el juez de guardia una denuncia por delito de injurias contra Coronado, como autor de un suelto titulado «Las cosas en su lugar», aparecido en *La Discusión*, y contra «el caricaturista del mismo nombre que se firma Castellanos».

Tempranito en la mañana del día 6, fueron conducidos ante el juez de instrucción. A pesar de que la querrela estaba dirigida sobre todo al caricaturista, Coronado, como editor responsable, se encargó de refutar los cargos. Avezado en estos avatares, argumentó:

La caricatura, eminentemente política, sólo se refiere a la triste situación del país cubano, agriado por virtud de la Enmienda Platt y sólo como complemento artístico del dibujo, ya que el pasaje bíblico a que alude, presenta un número igual de personas al que en la caricatura aparecen, e impuso al dibujante la necesidad de escoger dos figuras que completaran el cuadro, que también resultaban en situación difícil y, al igual que el pueblo cubano, sacrificado en sus aspiraciones por efecto de la Enmienda Platt.

De nada sirvió la habilidosa y, por demás, zumbona manera de presentar los hechos. Consciente del papel que le tocaba representar, el administrador de la justicia ratificó la prisión de los acusados con exclusión de fianza.

En estas diligencias estaban, cuando llegó a la sede judicial el Jefe de la Policía habanera. Era portador de un mensaje verbal de Wood para Coronado, en el que lo convocaba a presentarse en la residencia gubernamental. Mientras el caricaturista quedaba en retén, Coronado, a bordo del coche policial, llegó en cosa de minutos al lugar de la cita.

En el salón rojo o azul —las crónicas no lo precisan— esperaba el interventor, acompañado del doctor Domingo Méndez Capote y el general José Miguel Gómez. Cabezas visibles del grupo de amigables componedores, dijeron: «Estamos aquí para pedirle al general Wood que reconsidere lo hecho.» Este, hablando por boca de un intérprete, espetó al periodista que, «La

caricatura publicada el día anterior en *La Discusión*, ha sido uno de los actos más graves realizados contra la política cubana y en perjuicio de las buenas relaciones entre Cuba y Estados Unidos», y que «no conocía de acto tan terrible que podía dar lugar a graves perturbaciones del orden público en este país y en los Estados Unidos». Un segundo para tomar resuello y con la miradita azul más tiesa que nunca, agregaba que en la caricatura se «declaraba ladrones al presidente Mc Kinley y a mí». Sin inmutarse, Coronado repitió, más o menos, la versión que poco antes endilgara al Juez Instructor. Parece que surtió efecto, porque Wood, apaciguado, preguntó si «tendría inconveniente en sustentarlo, decirlo y escribirlo».

Nada se sabe de la respuesta dada por Coronado a tales exigencias. Debió ser promisoria, ya que a seguidas del singular cónclave palaciego quedaba autorizada la reaparición del periódico y dispuesta la libertad bajo fianza de los inculpados. Desde luego, como amenaza pendiente sobre sus cabezas, el expediente seguiría abierto hasta «ser juzgado en la Audiencia, como otra causa criminal cualquiera», según advertía un diario filo yanqui.

Pero lo más radical de la prensa criolla —sin bridas y comedimientos— se lanzó a fondo. Como es natural, la nota más alta la daba en la calle esa misma tarde *La Discusión*, para que nadie pensara que, asustado, retornaba con bandera blanca. En sus páginas, un editorial titulado «Dos fechas», establecía de entrada un siniestro paralelo: «Suspendido por Weyler el 26 de octubre de 1896. Suspendido por Wood el 6 de abril de 1901.» Con similar acritud estaban redactadas las noticias y comentarios relacionados con el incidente, que en masiva profusión cubrían todas las páginas. Solo tomaba algún que otro espacio una publicidad comercial nada conminatoria. Simplemente recordaba «Para los hombres pálidos, píldoras rosadas del Doctor Ross» o «Pida el agradable e higiénico Ron Negrita», además de cierto jarabe anticatarral y un maravilloso ungüento eficaz, según prometía, para el ebúrneo y acompasado busto femenino.

Ese día, la caricatura se mantuvo al paio, sin meterse con nadie. Pero al siguiente, estaba de nuevo mortificando al Gobernador, a quien solía uniformar con los convencionales arreos castrenses, pero poniéndole en la testa un inconspicuo casco de bombero, en franca alusión al dicho popular de que «Wood como general era un buen bombero.»

Tras una tenue protesta solidaria, el *Diario de la Marina* volvió a sus venenos anexionistas. También *The Havana Post* —para hacer bueno el título de órgano en inglés de mister Wood, con el que cierto colega lo bautizó—, escribía el 9 de abril: «Las caricaturas son generalmente apreciadas, pero aquella que hubo de causar disgustos al periódico, estaba colocada lejos de los límites de la decencia.» Y terminaba: «los americanos consideran esta caricatura como un sacrilegio y un insulto combinados».

Errado estaba el periodista yancófono radicado en La Habana. Véase, si no, la reacción de la llamada gran prensa, allá en el «norte revuelto y brutal». El *Journal* de Hearst, el *World* de Pulitzer, más la ristra de publicaciones que controlaban este par de potentados, se encargaron de poner el incidente en circulación mediante titulares desplegados, y presentándolo como locuaz testimonio de la crecida antiyanqui en la Isla.

Estos mismos periódicos que otrora —enarbolando el sentimentaloides *slogan* «Remember the Maine»—, tanto contribuyeron a precipitar la intervención armada para quedarse de por vida en la Isla, paradójicamente, a tres años vista, argumentan que el deseo del pueblo cubano se manifestó amplio, espontáneo, decisivo, en las elecciones para delegados a la Convención, votando a favor de la independencia, y aseguran que si el gobierno americano persiste en el error de negarla a los cubanos, provocará una situación como la que mantiene en Filipinas.

Por supuesto, poco les importaba librar a la Isla del nuevo fardo colonial que tenía encima. Por un lado era muy oportuno exaltar los errores de la política interventora, porque servía para acumular camadas y camadas de fango sobre la administración no republicana que se hallaba en el poder en los Estados Unidos desde hacía buen rato. Por otro, al explotar el peligro de que la protesta popular tomara sesgo guerrillero, servía a los intereses de ciertos círculos mercantiles opuestos, por el momento, a la aventura imperial. En suma, estos medios masivos de

comunicación no reparaban en nada con tal de alcanzar tiradas millonarias. Cuba y su problemática vendían periódicos. Muchos periódicos.

Como parte de la masiva campaña publicitaria, los caricaturistas nortños contribuían a perfilar la imagen de un McKinley hipocritón, maquiavélico, capaz de todo. De paso le hicieron un mal servicio al Tío Sam, pues este personaje inventado para simbolizar lo mejor del pueblo norteamericano —de Abraham Lincoln le viene su magra y talluda estampa— se convierte desde entonces en la exacta figuración del imperialismo yanqui, ya que en sus dibujos aparecía como especie de alcahuete o estrategia de sus tropelías.

«Tembló el poder de Wood», escribió cierto panfletario criollo de aquellos días. Ciertamente tembló, pero no vino abajo. Suertudo como él solo, la muerte de McKinley a manos del anarquista León Czolgosz le ayudó a superar la crisis, ya que la gran prensa, ocupada de dramatizar los ángulos enajenantes del magnicidio, excluyó el caso cubano de titulares y primeras planas. Tregua aprovechada por el ex jefe de los «jinetes rudos» (los renombrados «*Rough Riders*»), Teddy Roosevelt, entonces suplente presidencial, para dejarlo al frente del negocio interventor hasta su culminación el 20 de mayo de 1902.

Ese día, misión cumplida, se fue; dice Raúl Roa que «como vino; en uniforme de gala, espadín al cinto y gesto de Aníbal. No obstante el empaque castrense y gestural prepotencia, los verdaderos cubanos lo vieron marchar desnudo, en pelotas, con todas sus lacras a la vista. Tal cual lo habían dejado nuestros caricaturistas. Castellanos al frente».<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Raúl Roa. *Aventuras, venturas y desventuras de un soldado mambí*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1970.

## VII. El difícil camino en una patria a medias

### Comienzos republicanos

---

El momento colonial de la caricatura cubana se cierra con nombres que tuvieron en Landaluz su mayor exponente. El estilo deformador termina con ellos su ciclo. Aunque perdura en los dibujos de Ricardo de la Torriente, no influirá en las nuevas promociones republicanas. Diríase que espera el gran acontecimiento histórico para transformarse, ya que el tránsito se produce inmediatamente, sin matices intermedios, casi al instante mismo de izarse la bandera. «El cambio fue brusco. La evolución no existió, porque no hubo modificaciones parciales.»<sup>1</sup>

La pintura y la escultura debieron esperar veinticinco años para ponerse al día. San Alejandro, enquistada, envía becarios a Europa y vuelven afirmados en sus academicismos, sin enterarse del proceso renovador que se está produciendo en las artes plásticas.

<sup>1</sup> Bernardo G. Barros. *La caricatura contemporánea*. Editorial América, Madrid, 1916.

Hubo profesores que conocieron personalmente a San Juan Bosco, pero no atisbaron la presencia del fenómeno impresionista, posimpresionista, y aun a Cezanne. El ambiente no propiciaba posibilidades al artista y menos al rebelde. La mentalidad colonial sobrevivía y dominaba los gustos, mientras «fábricas» italianas de esculturas llenaban parques y jardines con sus productos.

Hizo falta la disposición heroica de Víctor Manuel García, vuelto de París en 1925, para transmitir los nuevos conceptos a quienes quisieran escucharlo, iniciándose entonces cambios

exigidos por los tiempos. Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Amelia Peláez, Wifredo Lam..., completarán la obra.

En cambio, la caricatura, presente en toda la prensa del mundo, pudo mostrar fácilmente su proceso renovador. Esa prensa que llegaba a Cuba le sirvió a los incipientes caricaturistas Rafael Blanco, Conrado W. Massaguer, Jaime Valls..., para aprender procedimientos que les permitirán adquirir rápidamente notables calidades artísticas, en corrientes bien definidas. Esto presagia un destino brillante para el humorismo gráfico cubano. Pero nuestro mundo republicano, como veremos, se encargó de enfangar el agua de la fuente, al cercenar el espíritu creativo.

## Inciertos derroteros

---

Para explicarnos los posteriores derroteros de la caricatura es preciso conocer el ámbito característico de los inicios republicanos. La prensa es su recurso más propio, y esa prensa, voluntaria o involuntariamente, está a merced de las mareas políticas en una República que no lo es del todo.

La alegría primera —desbordante e ingenua— dejará pronto el campo a preocupaciones nuevas, pues la patria nació pobre e intervenida por extraños poderes que coartaron el impulso revolucionario del 95. Estas circunstancias crean una estructura de nación rodeada de estorbos coloniales, rezagados o recién impuestos.

En la vida nacional, la prensa tiene una posición destacada. *La Lucha* y *La Discusión*, que fueron independentistas en la colonia y en la intervención, exponen de cierto modo la opinión pública. El *Diario de la Marina* continúa siendo el órgano del integrismo peninsular.



*Víctor Manuel, nuestro gran pintor, inició en las artes plásticas cambios exigidos por los tiempos.*

Pero en 1904, la fundación de *El Mundo*, que se presenta como defensor de los intereses cubanos, inauguraré una fórmula nueva, traída de Norteamérica, que varía la estructura de nuestros periódicos. El consejo de redacción, responsable de las directrices editoriales, es sustituido por el consejo de administración. El periódico pierde su carácter literario e ideológico, suplantado por la profusión de noticias, nacionales y extranjeras, lecturas recreativas, recetas culinarias, etcétera, enviadas por agencias de prensa norteamericanas y hechas a la medida de la mentalidad norteamericana. El mal no residía estrictamente en el estilo, sino en el modo de utilizarlo, pues distorsionaba o exageraba las informaciones de acuerdo con los intereses de las empresas.

Significó un gran paso de avance en la técnica periodística, pero trajo el surgimiento de la propaganda comercial en gran escala, que exige mayores tiradas y mide la calidad de la publicación por el número de lectores y la capacidad de promoción mercantil de los anuncios, no por el contenido de sus páginas. El acontecimiento morboso o la intrascendencia bien pagada ocupan el lugar del artículo orientador de la nacionalidad, del hecho enaltecedor, de la buena literatura. Se hacen más familiares al lector los rostros vanidosos de damas acomodadas que el de los sabios o los héroes. El crimen tremebundo cobra más importancia que el acto humanitario.

La política se desenvuelve junto a esta prensa en mutuo amparo, en comprensión bipartita. Política y negocios mantendrán una unión indisoluble que lentamente irá conformando un estilo de vida y creando una dudosa moral ciudadana.

Los negocios turbios, prebendas y sinecuras gubernamentales serán medios favoritos de enriquecimiento. Ilícito mundo donde alcanzan pedestales nacionales logreros y oportunistas sin pasado ni presente patriótico, pero servidores propicios del imperialismo. Los mismos, o parecidos, que en la colonia estuvieron dispuestos a toda connivencia con la metrópoli. De ese modo nació y creció la república de «generales y doctores». Generales sin batallas y doctores sin sabidurías, pero dueños de los resortes del poder. A la sombra prostituída de las instituciones políticas, pasaron nuestros primeros veinticinco años de precaria independencia. Don Manuel Sanguily, sintetizándolo, decía en 1924: «porque en realidad parecen dos mundos contrapuestos: el uno, minoría candorosa y heroica toda desinterés y sacrificio; el otro, mayoría accidental y traviesa, toda negocios y dineros».<sup>2</sup>

Los periódicos van surgiendo, uno tras otro, no por interés de la República, sino por conveniencia de hombres, empresas o de comerciantes y políticos. Fundar un diario o un semanario garantizaba disponer de un arma poderosa, de un prometedor medio de vida. A veces el motivo es de menor importancia, lo fundamental es el propósito ulterior.

<sup>2</sup> Raúl Roa. *Quince años después*. Librería Selecta, La Habana, 1950

Ocurren fenómenos curiosos como el de *La Semana*, que originalmente se propuso como semanario deportivo y desde el primer número fue publicación humorística de matiz político. Sucedió que el futuro Director, en la búsqueda de apoyo económico para hacer marchar tan honesto propósito, tropezó con un destacado político y productor azucarero que le ofreció ayuda, pero para publicar un semanario humorístico, en el cual se atacara a otro político del mismo partido, cuya influencia en las esferas azucareras de Norteamérica podía perjudicar sus intereses personales. A este semanario haremos referencia más adelante.

Las inquietudes revolucionarias de los años 20 y 30 propician el surgimiento de la prensa clandestina, que cala en la opinión pública y llega a crear cierto estado de conciencia editorial. Se observa en la prensa una actitud —más o menos audaz, según el caso— de repulsa a la tiranía machadista; parece vislumbrarse un renacer de la honestidad. Pero los años posteriores a la revolución trunca, evidencian que no existen hechos, sino simples apariencias.

La empresa periodística se fortalece en lo mercantil y se debilita hasta cero en lo ideológico. Políticos, grandes industriales y comerciantes son sus fabulosos mantenedores. Los periódicos ganan en número de páginas, en tamaño, en anuncios, pero pierden cada vez más como orientadores de la opinión pública. Surge en muchos directores la actitud acomodaticia, lucrativa y cínica que se resume en esta afirmación hecha por cierto periodista cubano de la época: «Nuestro periódico mantiene una invariable línea política: es gobiernista. Nosotros no tenemos la culpa de que cada cuatro años cambien los gobiernos.»<sup>3</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial, en medio de una bacanal de grandes negocios, el desparpajo de la mayoría de la prensa adquiere niveles increíbles y mina todas sus esferas. Se evidencia con claridad que la caricatura, por fuerza, quedará supeditada a estos hechos, al poder de la empresa y de la influencia de la mala política. No puede un barco navegar con serenidad en un mar agitado. En ese mundo vivió la caricatura cubana, y es ese mundo el que la deforma y desvirtúa, al limitar su acción a la anécdota política y a cierto costumbrismo sin profundidad.

<sup>3</sup> De una conversación de Juan David con un miembro de la dirección del periódico *Información*. Fue a raíz del golpe de Estado del 10 de marzo de 1952.

En este «modelo» de nuestro periodismo, la caricatura no ingresó de inmediato. Se le mantiene durante bastante tiempo como en reserva, tal vez por temor a su impacto público. No es hasta después del año 1925 que se asegura una posición permanente, cuando se advierte el interés que despiertan los caricaturistas de *La Semana*. Además, se descubre que, bien administrada, puede ser muy útil a los intereses de las empresas. Es entonces cuando cada

periódico le destina un lugar preferente, en la primera plana o en la página editorial, para comentar el acontecimiento político del día.

## Coartada la capacidad creadora

---

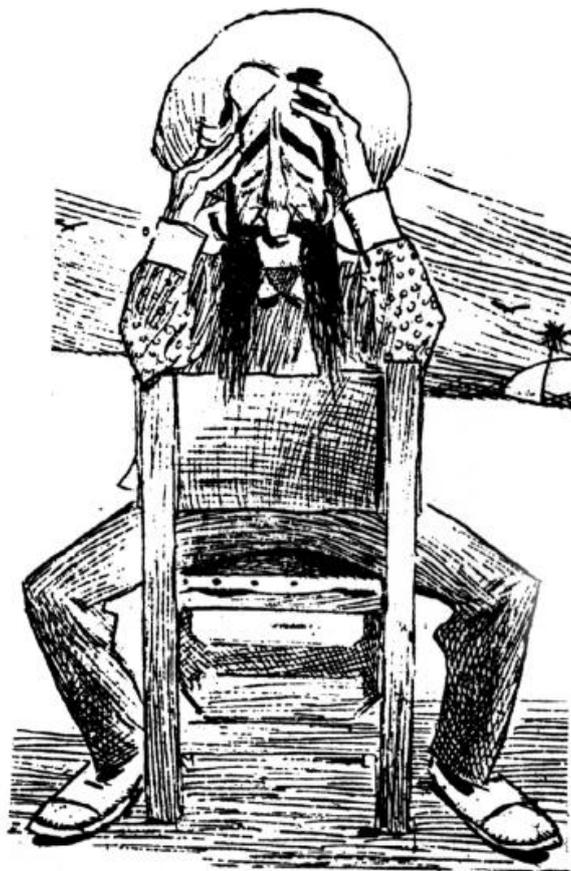
Todo lo que pudiera calar hondo, conmover los espíritus o despertar conciencias, estorbaba. Solo tendrían ese matiz cuando lo reclamaban los intereses políticos que se revertían en ganancias económicas. Al caricaturista se le coartó el impulso, la libertad creadora, para evitar extralimitaciones de la intención y asegurar que esta no llegara más allá del punto marcado con mentalidad administrativa por la dirección. Gravitaba sobre cada rasgo caricatural una vigilancia que impedía cualquier travesura de la línea o del juego sutil del humor. Censura callada, pero más tenaz que la de los tiempos infaustos en que actuaba la oficial.

Prevaleció el chiste ilustrado, sin complicaciones posteriores, que no dejaba regustos ácidos ni conmovía estructuras sociales. De hecho, se prohibió la caricatura que en la sutileza satírica pudiera alterar la sonrisa de nuestro pueblo, al tener evidencia pública de la dura realidad del país. «Hay que hacer reír sin comprometerse demasiado,» me decía Miguel Ángel Quevedo, director del semanario *Bohemia*, y agregaba: «las cosas no son tan dramáticas como las ve el caricaturista».

Sin embargo, muchos de esos predicadores de la sonrisa como fundamento filosófico de la vida, eran los mismos que, llegado el momento, desplegaban en primeras planas llamativas tipografías y fotos espeluznantes de muertos descabezados o gargantas cercenadas. De ese modo, sin importar las sonrisas, se apelaba al sentimiento morboso del lector para aumentar la circulación del periódico.

Los caricaturistas, aquellos con vocación artística, debieron someterse a las circunstancias. Rumiaban su impotencia, mientras hacían del periódico un medio de vida y presentaban su obra más personal en los salones de humoristas que se celebraban anualmente. Otros, más desaprensivos, se unían a la corriente y participaban de las bienandanzas del «cuarto poder», como se llamaba a la prensa.

Por muchos años, ante el más inocuo de los problemas, el cubano llegó a exclamar: «Aquí, tienen que venir los americanos.» No es que se quisiera la vuelta de los interventores, pero se creó cierta psicología de la impotencia y del destino desgraciado que tomaba cada día mayor dimensión.



*Resignada imagen del pueblo cubano representado por Liborio. (La política cómica, 1911.)*

Por un lado, los gobernantes, que solo veían solución a nuestros problemas por conducto de Washington. Por otro, la prensa, con sus elogios a la grandeza yanqui, epitomizados por los artículos de Arthur Brisbane en *El Mundo*, hacía eco de la aspiración del general Wood a la presidencia de los Estados Unidos. Parecía como si la conciencia ciudadana se escondiera tras una falsa envoltura de desprecio por la honestidad y el olvido de los mejores valores del hombre. No puede extrañar que el cubano llegase a la desoladora convicción de que «lo importante es no morir».

El choteo se convirtió en nuestra manera nacional de alejar las lágrimas. No responde a formas específicas. Es una consecuencia inmediata del desamparo, la provisionalidad, la impotencia: reír de nuestra propia desgracia. Los pícaros de la política, con sus desgobiernos y argucias, se encargaron de afirmar ese estado de frustración para beneficio propio y de sus protectores externos.

A diferencia del humor, el choteo no es una estoica y sabia coraza contra la angustia. Es más bien una manera de no comprometerse, de dar la espalda, de evadirse fácil y frívolamente, de declararse muy avispado para no cargar con la responsabilidad social.

Creó modos muy propios de expresión, como la trompetilla, que con su abrasiva sonoridad, destrozaba el empaque más almidonado y echaba por tierra cualquier jerarquía. Supo el pueblo de falsas glorias que llevó al choteo para vengarse y no respetarlas.

El choteo encuentra en nuestro teatro vernáculo un medio de expresión ideal mediante sus dislocados diálogos. Eminentemente verbal, el gallego, el negrito y el chino están hechos a la medida de las intenciones del choteo. Hay toda una época en la que surgen casi a diario nuevas «obritas» que abarrotan las salas teatrales y satisfacen los deseos del público.

En la música, encontraremos manifestaciones del choteo, como sucede con esta guaracha de Ñico Saquito que describe los cínicos manejos del politiquero en urgente tramitación ante el cambio de mandantes: «Y si no digo que viva / me cortan el rabo y / figúrese usted.»

Pero la caricatura, a pesar del uso y abuso que hizo de frases y expresiones en los diálogos que calzaban los dibujos, no encontró el grafismo propio, original, que expresara el choteo. Solo la socarronería campesina, conjugada con los hábitos ciudadanos del mofletudo Bobo de Abela, logra en buena medida esa particular psicología del humor nacional.



*El Bobo, creación de Eduardo Abela, tiene relevancia histórica. A diferencia de Liborio es un personaje vivo y pensante.*

## Los que dieron nuevos rumbos a la caricatura

Con el surgimiento de la República, lastrada por el apéndice plattista, nacen en la caricatura nuevos estilos, aun cuando, por muchos años, los herederos de Landaluze pervivan en las páginas de *La Política Cómica*, dirigida por Ricardo de la Torriente. No lo evita que en ella trabajen espíritus creadores como Pérez Soto, Enrique Riverón, Ramón Arroyo (Arroyito), Del Barrio, F. Henares y Escámez.

Torriente y su grupo constituyen un caso de popularidad, más por la glosa constante y semanal de los asuntos políticos palpitantes que por su arte. Ellos ponían en juego una serie de trucos para atraer a la gente ingenua que se veía representada por Liborio, personaje que comentaba los acontecimientos nacionales en décima, esa forma poética tan gustada por nuestro pueblo. Durante un cuarto de siglo (1905-1931), *La Política Cómica* tiene el favor popular, aunque Liborio, si bien zumbón, es pasivo. Comenta los acontecimientos, pero no se decide por nada. Es su gran diferencia con el Bobo, creado posteriormente. Esta es también la diferencia entre un gran artista como Abela y Torriente.

La conquista de la llamada república permitió al cubano respirar otros aires, venidos también de Europa, pero de una Europa más progresista que la España de reyes, curas y generales. La caricatura en Cuba se vigoriza y surgen en la primera década republicana tres nombres de vigencia permanente: Rafael Blanco, Conrado W. Massaguer y Jaime Valls. Este se hizo brillante diseñador comercial, para prestigio de la publicidad gráfica.

Blanco se formó una personalidad inconfundible, con un estilo mordaz, agresivo y sintético. No obstante una profunda raíz popular, no pudo llegar al pueblo con sus dibujos y, curiosamente, no dejó seguidores, aun cuando algunos de nosotros tomamos de él enseñanzas fundamentales. A la inversa de Blanco, Massaguer influyó de modo decisivo sobre casi todos los caricaturistas hasta los años 40. Tal vez esto se deba a que el dibujo de Massaguer fue siempre más amable.



*Horacio Rodríguez, dio sentido muy personal y cubano a su caricatura. (Boceto del autor.)*

Blanco, introvertido, anárquico y ácido, pudo haber dado un definido y combatiente carácter a la caricatura cubana, pero su hermetismo gráfico, que en cierto sentido lo hermana con Goya —si salvamos las distancias necesarias, por supuesto—, no fue comprendido y solo se le reconoce como un genial y sintético caricaturista personal que en cuatro trazos muy simples recogía el espíritu de los personajes. Su diseño, en apariencia espontáneo y rápido, era logrado a través de una larga, cuidadosa y profunda decantación de rasgos y expresiones.

Massaguer, a la inversa que Blanco, tenía la facilidad de conseguir el parecido en un rápido esbozo. La caricatura se *parecía*, no *era* el personaje. De ese modo, Massaguer fue dejando ángulos preciosos del trabajo caricatural que le propiciaron una grande y merecida fama, pero restaron fuerza a su obra. No obstante, a Massaguer ha de reconocérsele su genio y, sobre todo, su dedicación como promotor del singular arte de la caricatura. En la revista *Social*, que dirigía, publicó una serie de dibujos sobre la alta sociedad cubana de muy encomiable factura y afilado sentido crítico.



«Culpable» el obrero y «absueltos» el agio y la especulación. (Horacio en Hoy, años de la Segunda Guerra Mundial.)

Frente a *La Política Cómica* de Torriente, surge al fin, en 1926, un semanario de contenido más amplio: *La Semana*, dirigido por Sergio Carbó, donde aparecen dibujos con firmas hasta entonces apenas conocidas. Forma parte de ese grupo José Hernández Cárdenas (HER-CAR), con agudo sentido de lo político y de lo popular, pues él, enraizado en nuestra tierra y poseedor de un gran sentido humano, comprendió lo popular como nadie. Para mí, que lo conté como amigo, fue un magnífico pintor que tragedias íntimas frustraron. Estaban también Arroyito, estupendo dibujante de indiscutible vocación política, y Hurtado de Mendoza, talento múltiple, creador de los «cuentos siboneyes» y del perro Mabuya.

Pero, de este grupo de *La Semana*, es Eduardo Abela quien logra mayor relevancia con la creación del Bobo. Este personaje de pueblo de campo, devenido en habitante de la gran ciudad, tiene una vigencia solo comparable a la de Liborio en su época.

El Bobo era un muñeco lleno de vida, de picardía, de humor socarrón. La caricatura casi siempre se publicaba sin texto o con uno mínimo que la explicara. Bastaba un gesto, una expresión, una mirada, para sugerir la idea. Entre el gesto del dibujo y el lector se establecía rápidamente una relación de complicidad. El Bobo fue un combatiente sutil y mordaz contra la dictadura machadista.



Adigio Benítez continuó con acierto la obra de Horacio.

Cuba no había tenido hasta entonces muchos cultivadores de la sátira social. La caricatura se mantenía dentro de un marco —lo hemos dicho— puramente político. No fue hasta después de la frustrada Revolución del 33 que se inicia en este importante camino. Es verdad que nuestros políticos vivían al margen de los problemas sociales, aun cuando estos existían y afectaban dolorosamente al pueblo cubano. Los caricaturistas, por razones ya expuestas, fuera de algunos atisbos realizados por Rafael Blanco, también soslayaron estos problemas.

Con la conmoción del año 33, es que aparece una nueva visión de la vida nacional y nace también la caricatura social-política cubana. Primero es influida por los estupendos dibujos de Gropper, en *Masses* y *Daily Worker*, y después, a través de Hernández Cárdenas y Horacio Rodríguez adquiere características muy nuestras. Es Horacio —con su fácil línea y magnífico talento— quien logra darle un sentido muy personal y cubano, en las páginas de *Masas* primero, y en el diario *Hoy* con posterioridad.

Adigio Benítez es el continuador de Horacio en *Hoy*, y, aunque nos recuerda a su maestro, también es indudable que supo dar una conformación personal a sus dibujos.



Órdenes extranjeras es el título de esta caricatura de Hernández Cárdenas. Data del período presidencial de Grau San Martín, que conduce el ómnibus. (Publicada en Hoy.)

A la par que el movimiento plástico de renovación que se inicia por los años 30, también se procura llevar las nuevas formas a la caricatura, y aparece un grupo de dibujantes empeñado en crear un humorismo que se salga de los cauces tradicionales, reducidos al costumbrismo y a la caricatura política. Esta hornada —de la que formamos parte—, intentó ampliar hasta un ámbito más universal la temática y las formas humorísticas. Abordar problemas comunes a todos los hombres sin restar el interés por nuestro pequeño mundo isleño.

En cierto modo fracasamos, porque nuestro mensaje era una utopía en aquellas circunstancias. Pero estas han cambiado y nuestra utopía están haciéndola realidad los jóvenes dibujantes de la Revolución: Santiago Armada (Chago), René de la Nuez, Rafael Fornés, Roberto Guerrero, Lázaro Fresquet Braña (Fresquito), José Luis Posada, Luis Wilson, Francisco Blanco, José F. Delgado, Gustavo del Prado (Pitín), Rafael Valbona (Raval)...

## VIII. Hombres de la caricatura en Cuba

### Ricardo de la Torre: creador de Liborio

---

Todo indica que Ricardo de la Torre —el más llevado y traído de nuestros caricaturistas— se inicia en 1887 como dibujante y litógrafo en *La Caricatura*, bisemanario que con posterioridad se publicará todas las semanas. En 1897, devenido ya en un buen representante de su escuela artística, publica las primeras caricaturas independentistas.



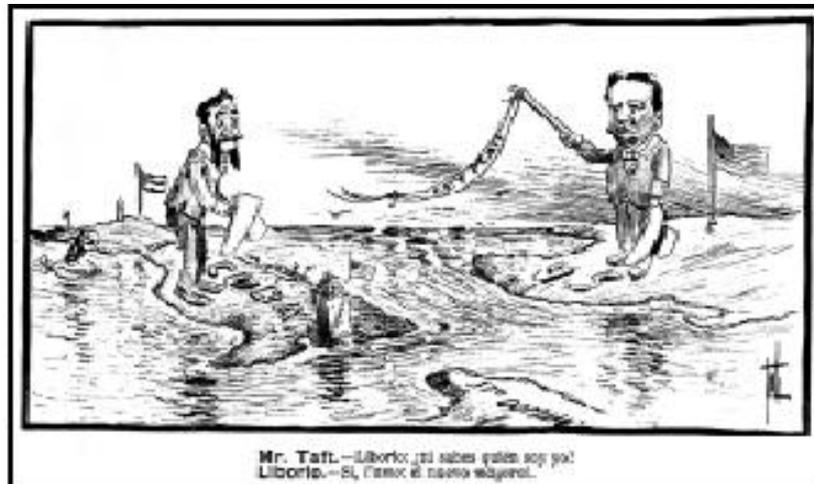
*En su personaje Liborio, plasmó Torre realidades del pueblo cubano bajo el mandato yanqui.*

Trabajó también en *La Discusión*, *El Fígaro* y *El Mundo*, hasta que en 1905 funda *La Política Cómica* y crea a Liborio, con el que alcanzará una popularidad solo igualada por Eduardo Abela, el hombre del Bobo.

No obstante ser el primer caricaturista cubano de renombre, influye muy poco en las nuevas promociones, pues Pérez Soto, Escámez, Cruz, sus colaboradores, son mimetistas insuperables, pero poco creativos (a Pérez Soto lo obligaba a dibujar como él). Torre supo utilizar sus talentos, pues según datos confiables, muchas de sus caricaturas salían de las manos de estos y otros obreros del dibujo que así se ganaban la vida.

El método de Torre era sencillo, efectivo, casi didáctico; no se confiaba nunca en las sugerencias o el eufemismo. Acumulaba elementos y personajes en escenas casi siempre ubicadas en el ambiente campestre: el sitio, la valla de gallos, el barracón del ingenio... Se acercaba así a la gran masa guajira que comprendía y admiraba los dichos y hechos de Liborio.

Cuando el medio gráfico se le resistía, adicionaba al dibujo el nombre de la persona, lugar o cosa que deseaba destacar. También utilizó símbolos para identificar a sus personajes. Un enorme sombrero Panamá definía a José Miguel Gómez, presidente del Partido Liberal, quien utilizó las caricaturas de Torriente para su propaganda electoral.



*Torriente muestra en esta caricatura sus valores como cronista gráfico de acontecimientos políticos.  
(La política cómica.)*

Al caudillo conservador, Mario García Menocal, le adicionaba un látigo de «bocabajo», por la bien conocida disposición de mando del «mayoral de Chaparra». Fueron también objetos identificadores la peseta española que colgaba de la leontina de Alfredo Zayas y el paraguas del patriota Juan Gualberto Gómez.

Asimismo, popularizó otros símbolos, muchos de los cuales, adaptados a nuevas modalidades gráficas, fueron durante largos años de uso común entre los caricaturistas, porque habían conquistado una eficiencia comunicadora difícil de suplir. Así ocurrió con la pierna de jamón, síntesis de las bienandanzas propiciadas por el poder; el chivo, que según la acepción popular representaba los negocios sucios amparados por la política y el gobierno de entonces. Es indiscutible que Torriente ilustró de manera oportuna cada acontecimiento nacional u ocurrencia política, definiéndolos en composiciones sencillas y de fácil comprensión.

Particular referencia merece Liborio, personaje tan popular y discutido como su autor. Su creación ha sido atribuida a Víctor Patricio de Landaluze, pero una indagación sobre este reiterado aserto no arroja datos que lo justifiquen. El propio Torriente, en una entrevista publicada en 1916, dijo que Liborio era la caricatura de su padre, un isleño (canario) nombrado Fermín, colono del ingenio Guerrero. Como símbolo del pueblo cubano tuvo un gran impacto, pero como caricatura, aparte de vestir atuendo campesino, carecía de gracia y de flexibilidad expresiva, defecto común a todas las figuras que dibujaba Torriente.

Sin discutir sus valores como cronista de la política y de la vida nacional, ha de admitirse que la capacidad como humorista de Torriente fue insuficiente para comprender el sutil engranaje del humor y por ello no pudo resolverlo gráficamente. Solía decir que la caricatura era algo más que cuatro rasgos pintados, que había que sombrear. Lo que demuestra que ignoraba la plasticidad de la línea escueta y el poder expresivo que ella puede tener manejada por la sabia mano del artista.

Apuntadas estas deficiencias, es innegable que él llenó a plenitud la misión de glosar gráficamente la actualidad política de Cuba en su tiempo con un humor primario. Su labor

resulta de inestimable importancia cuando se quiere conocer las dos caras de los acontecimientos en los primeros veinte años de la vida republicana.



Eduardo Abela caricaturizado por Juan David

## Abela y el Bobo de Abela

---

No recordamos la fecha exacta, pero es posible que ocurriera a fines de 1936, cuando recién llegados a la capital, nos iniciábamos en los secretos de la vida habanera, en busca de la necesaria adaptación. Como no abundaba el trabajo, sobraba tiempo para concurrir a cuanta conferencia o exposición se anunciara. Fue en ocasión de uno de estos eventos que conocimos a Eduardo Abela, por intermedio del poeta Ramón Guirao, en los momentos en que el pintor contaba, ante un grupo de sonrientes personas, las incidencias de su reciente estancia en Europa. Un poco cohibidos, nos unimos al coro de oyentes y escuchamos por largo rato un anecdótico que cobraba mayor interés en la medida en que Abela lo adornaba con giros y acotaciones humorísticas. Esa tarde nos hizo ver que los aires de otras tierras no habían mellado su cubanía ni cambiado su sentido del humor. Sería fiel a lo que, años atrás, expresara por medio de ese individuo abstracto creado por él y que otros bautizaran con el nombre de El Bobo.

Fidelidad explicable, porque ambos eran la misma persona, mejor dicho, El Bobo era el disfraz que se había hecho Abela para decir ciertas cosas que entrañaban peligro. Por eso no fue nunca un muñeco petrificado, estaba apoyado en un carácter voluble y mutable de ser humano. Se movía, pensaba, sentía, como si Abela le hubiese prestado nervio y vísceras. De ahí que no pudiera ser espectador inanimado, historiador sin resortes, a la manera del Liborio que dibujara Ricardo de la Torriente. Él hacía historia cuando recorría el paisaje vegetal y político de Cuba para decir cosas sutiles que parecían disparos con silenciador, protegido por una rara estampa de ingenuidad.

Nada más aparente, había andado mucho, sabía de la vida, conocía los sabores de la fruta bomba y las habilidades de ciertos cubanos para «coger mangos bajitos». Prototipo de su tiempo, vio la frustración republicana de romántica a idealista manera. Por eso llevaba consigo el símbolo de la frustración —nuestra bandera— portándola como si fuese el honor salvado. De esa curiosa y original manera convocaba a la ciudadanía al combate, sin que nadie pudiera acusarlo de «meterse en camisa de once varas».



*Humor insinuante de Abela: dice sin necesidad de hablar (1929).*

En ese singular modo de decir las cosas, reside la fuerza y trascendencia de Abela. Humor original, sin equivalentes entre los caricaturistas de su tiempo. Ninguna afinidad con la cultivada acidez de Rafael Blanco, ni tampoco con la angelical sofisticación de Massaguer. Acaso encontramos algo de su sal en ciertas caricaturas de Hernández Cárdenas (Her-Car), pero en nadie más.

Tampoco tiene lazos comunes con el choteo, sátira directa producto de la ciudad y que conduce al relajo. Abela no ridiculizó a nadie, tenía la picardía y la calma campesina de saber esperar buenos tiempos para la mejor cosecha. Como él, su humor venía de tierra adentro, cuando el campo estaba más lejos de la capital que ahora y llegar a La Habana desde San Antonio —con tren y todo— costaba Dios y ayuda. De allá trajo la mirada inquisitiva, vigilante, el humor sin veneno, como de hormiga brava que pica y luego levanta ronchas; la socarrona manera de soslayar obstáculos. La ciudad solo le dio la cultura que buscaba. En la integración inteligente de estos factores, reside el secreto poder de Abela, el caricaturista.

Mucho se ha escrito y hablado sobre Abela y su Bobo. Y seguirá haciéndose, puesto que tanto él como su caricatura lo merecen por lo que en su momento representaron, por eso han trascendido hasta estos años nuestros en los que la revisión del pasado se está haciendo en serio.

Abela nació en 1891, en el seno de una familia modesta de San Antonio de los Baños. Allí estudió lo que pudo, aprendió el oficio de tabaquero, hizo sus pininos artísticos y publicó las primeras caricaturas en *El Zorro Viejo*, un periódico local. Logra así una gloria municipal que el

ayuntamiento premia con una beca en La Habana, tan magra de fondos y duración tan breve que, para sobrevivir, se dedica a lector de tabaquería, en tanto estudia en la Academia San Alejandro.



*Título: El conflicto*

*—Y también los veterinarios van a la huelga...*

*—¡Qué barbaridad! Cuánta gente afectada.*

*(La Semana, 1931)*

Una breve pero fructífera convivencia en el Estudio Libre de Pintura y Escultura, fundado y animado por él, nos ayudó a sellar una amistad muy estrecha y bien conversada. Esto nos permitió conocer acontecimientos de su vida que descubrían entresijos singulares de su personalidad. No todos, porque no obstante haber andado mucho mundo se mantenía fiel a esa idiosincrasia de los cubanos nacidos tierra adentro que, suspicaces como ellos solos, no soltaban prenda, y a una interrogación respondían con otra. Manera de ser que transfirió al Bobo, con el resultado de una integración espiritual que dio a su personaje un contenido humano capaz de interpretar las angustias de un pueblo y abrirle sitio a la esperanza.

El Bobo nunca fue un muñeco petrificado, símbolo convencional a la manera del sentencioso versador Liborio, cronista de la vida nacional que acuñara Ricardo de la Torriente. Era una persona, una psicología viva, conjunto y espejo de un subterráneo sentimiento nacional. Hijo de un anhelo, como bien decía Abela.

A la usanza de la época, andaban las cosas en los años de la asunción del personaje abeliano. Si no se era vivo, entonces bobo, come gofio o algo más despectivo aún. Era el san Benito que le colgaban los desaprensivos a todo ciudadano que no entrara en el relajo generalizado, que despreciara «botellas» y «colecturías», que no usara la zancadilla aviesa. El pueblo —macerado en la desilusión y el descreimiento—, al principio, vio al Bobo como un patriota que vivía en un mundo irreal y se rió de él. Después comprendió su juego y se rió con él.

El origen físico de este personaje está en un cartel que hizo su creador para anunciar un salón de humoristas. Explicaba que era el busto de un hombre un tanto raro y enigmático, de cara muy mofletuda y con un chambergo colocado a la manera de los artistas bohemios. Eso era lo que se apreciaba a primera vista. Pero la expresión del tipo era tan indefinida como intrigante, y esto provocó los más contradictorios comentarios sobre el cartel, hasta que alguien descubrió el

enigma: la cara del hombre era la parte posterior de un torso de mujer. Así quedaron explicados los mofletes y la expresión indefinida.



Ocho años bien cujeados de vida tuvo este personaje que, como los verdaderos luchadores, murió peleando. Abela no quiso que se deteriorara en los años que vendrían y lo dejó morir a su hora. Un día más y se hubiese perdido.

Una aparente dicotomía que había en Abela: al gran pintor que fue, le disgustaba que el caricaturista resultara más conocido. Dijo que la pintura moderna se salvaba por su humor. Su última obra le da la razón. Llena de sugerencias y aparentes casualidades, los primeros intentos aparecen como modelo. Al final, concilia la caricatura con la pintura.

#### Filo y punta de Rafael Blanco

La revista habanera *El Fígaro*, en su edición del 4 de marzo de 1906, publicaba un grabado con el siguiente pie explicativo: «Caricatura del maestro Lasker por el joven aficionado de ajedrez, señor Rafael Blanco.» Al parecer, al autor del texto, tan ambiguo y poco entusiasta, le interesó más destacar la curiosa afición del aprendiz de ajedrez que significar los valores de la caricatura objeto de su comentario. Tampoco pudo presumir que su publicación cobraría particularidad histórica: con ella Rafael Blanco iniciaba una revalorización de las formas caricaturales, mientras anunciaba, de paso, cambios que ocurrirían en la plástica cubana veinticinco años después, propiciados por el apostolado trashumante de Víctor Manuel.



*Fernando Pérez de Andrade, por Blanco, 1915.*

Por esos años domina en la caricatura cubana Ricardo de la Torriente, epígono de un estilo que impusiera el español Víctor Patricio de Landaluze al iniciarse como caricaturista en *La Charanga* a mediados del siglo XIX. Al estilo colonial, Rafael Blanco opuso el suyo propio, aprendido de dibujantes europeos, conocidos seguramente por vía de publicaciones literarias y artísticas que llegaban a Cuba procedentes del Viejo Continente. Tres años de aprendizaje en la Academia San Alejandro no despertaron su intención creadora; por el contrario, lo permearon de un academicismo feroz. El gran artista que renovarían nuestra caricatura no aceptaba rectificaciones conceptuales, y menos aun, subversiones en las otras artes.

Amaba el romanticismo a ultranza de Leopoldo Romañach y los «caramelos» que pintaban Valderrama y García Cabrera. En cambio, su obra satírica es antiacadémica, animada por un agudo espíritu renovador, tanto en las formas como en el contenido. No se inspiró en lo grotesco, ni siguió el canon deformador de lo externo, caballo de batalla de Ferrán, Landaluze, Cisneros, pintores que pretendieron hacer caricaturas: distorsionaban las formas hasta hacerlas parecer albóndigas mal modeladas. Blanco, recurrió a la buena fuente de Daumier y la actualizó al sintetizar sus grafismos con rasgos y manchas sumarias, trazadas sin dificultad, como al desgair. Reunidas orgánicamente, significan un hombre o una reunión de hombres y cosas. Dominaba en la composición la fuerza expresiva sobre cualquier exageración circunstancial.

Pero nada era improvisado. Nuestro gran artista no concebía el facilismo, ni dejaba nada al accidente; cada signo que trazaba era pensado, calculado como jugada de ajedrez, para recrear una realidad despojada de aditamentos periféricos que ocultasen el espíritu de las cosas. Tanto es así que sus personajes cobran rara transparencia de fantasmas engarzados en el espacio blanco y gris con que gustaba entonar sus dibujos.

Triunfador, su talento es reclamado por las publicaciones más importantes del país. Dibujó para los diarios *La Discusión*, *El Mundo*, *Heraldo de Cuba*; las revistas *El Fígaro*, *Letras*, *Bohemia*, *Pay-Pay*. En 1913, fundó el semanario *H. P. T.*, que tuvo poca proyección pública.

Por más de veinticinco años mantuvo beligerante militancia en la prensa nacional, donde ahondaba en el paisaje político y social de nuestra patria, cada día más sucio y amargador. El ideal de una República «con todos y para el bien de todos» se frustraba y prostituía en manos de una casta de advenedizos, fieles servidores del imperialismo, que administraba la nación a su antojo y desvergüenza.



*Excelente muestra del arte caricatural de Rafael Blanco. Son Salvador Cisneros Betancourt (Marqués de Santa Lucía), el general Enrique Loynaz del Castillo y el doctor José Luis Castellanos (De su exposición en El Ateneo de La Habana, 1915.)*

Blanco comparte la desazón popular y ataca sin tregua y certeramente el caótico y subdesarrollado mundo que habita, pero no cae en el choteo. Su arte no provocará nunca carcajadas irresponsables; está hecho para levantar silenciosas y ardientes ronchas que hagan pensar a quienes quieran tomarse el trabajo de hacerlo. Como afirmara Jorge Rigol en el catálogo de la exposición póstuma que presentó la Galería de La Habana en 1965:

La mirada de Blanco enciende la cólera contra los usufructuadores de la patria, se ensaña contra los practicantes de abortos, pone al desnudo la respetabilidad burguesa, denuncia la prostitución organizada, pasa desilusionada sobre los símbolos de la bandera y el escudo y se posa con dolorida ternura sobre niños, mujeres, ancianos desamparados.

Sin embargo, pareciera que tan fiera y amplia mirada, concentrada en abarcar tanta e inmediata circunstancia del quehacer nacional, no alcanzó a visualizar el fenómeno imperialista. No recordamos sátira alguna que denuncie u hostilice ese evidente promotor de las desgracias cubanas. ¿Es que Blanco pensaba que los cubanos, pecadores impenitentes, eran los únicos culpables de ellas? Muchos de sus coetáneos mantenían tales criterios, unos por culpa de un análisis simplista del problema, otros con esquinada intención.

En pleno triunfo, cuando se le cataloga entre los más valiosos y originales caricaturistas de América, Blanco decide cortar su comunicación con el mundo: abandona sus colaboraciones en la prensa, desaparece de la circulación, y por un tiempo nadie sabrá donde anda ni lo que hace. *La Gaceta Oficial* se encargará de informar sobre su destino, cuando reproduce el nombramiento de Inspector de Dibujo en las escuelas primarias del Estado. Sorprende tan drástico viraje, ocurrido en el momento más significativo de su carrera. Más tarde dejará entrever que un íntimo rechazo al diario bregar periodístico y un cierto temor a ser preterido, marginado por la presencia de nuevos jóvenes caricaturistas —surgidos de la lucha antimachadista—, lo decidieron a preferir el oscuro prestigio que podía derivarse de un cargo burocrático, a la gloria cotidiana que le ofrecía la prensa.

Se alejó del mundanal ruido, sumergiéndose en silencioso clandestinaje, que solo abandonará para cumplir obligaciones del cargo, jugar alguna partida en el Club de Ajedrez o concurrir a un sindicato obrero vecindado en la calle Muralla, donde enseñaba los secretos del juego ciencia. Más tarde se sabrá que estas no fueron las únicas actividades de aquellos años de retiro voluntario.

Silenciosamente, con la calma que el ajedrez le ayudó a ejercitar, realiza entonces su obra más ambiciosa: una vasta colección de dibujos a la aguada, donde, de manera singular, reflejó la imagen de toda una época desilusionante y contradictoria, interpretada con severidad inaudita, en estampas llenas de alusiones satíricas, en las que su peculiar grafismo —hecho de escorzos y manchas que sugieren formas y definen caracteres— se exagera hasta la crueldad, para visualizar, en todo su esplendor, la demoliberal república de «generales y doctores».

Su natural escepticismo, agudizado por las cosas que veía y presentía a su alrededor, se volcó en aquella ejemplar secuencia criticista que abarca cada ángulo de la vida nacional, física y moralmente enajenada. La recrea a su manera peculiar, al extraer de la vida cotidiana prototipos psicológicos: gente sufriendora de la vida, señores encopetados, prostitutas de todo rango, celestinas, curas, soldados, politiqueros. En esas estampas, el humor tenía caracteres distintos: dramático, como en *El árbol genealógico*; irónico sentimental en *Los noctámbulos*; sarcástico cuando dibuja *El pobre... ¡era tan bueno!*; amargo en *La casita criolla*. Es notable la ajustada sincronización sustantiva que lograba entre la imagen y el texto, parco casi siempre, tomado de dichos populares o de referencias literarias, a veces tan esotérico que dificulta su comprensión. En algunos dibujos —*De todo hay en la viña...*, por ejemplo— deja entrever cierto prejuicio racial, pecado en que cayó nuestro gran artista influido, con seguridad, por la prédica reaccionaria de algunas amistades que lo rodeaban. Tampoco hay que olvidar que esa actitud que hoy nos parece incomprensible obedecía entonces a un sentimiento arraigado en los distintos segmentos de aquella sociedad, remanente esclavista de la colonia, revitalizado por las nuevas formas discriminatorias importadas por el imperialismo norteamericano.

Esto no merma en nada los valores indiscutidos de su obra satírica, subrayada por la colección de caricaturas de los personajes en tránsito por aquel mundo dislocado. En ellas, el estilo se hace de una sutileza más acabada: planos, líneas y manchas, logran su objetivo con una plasticidad superior y más actual que en las estampas satíricas, en las cuales la pincelada se ajusta más a las normas convencionales.

Sin antecedentes entre nosotros, ni seguidores, Blanco representa un hecho aislado, solitario, en el humorismo criollo. Su intención satírica, inteligente y cultivada —que vibra y se emponzoña al impulso de una cubanía preocupada por las cosas de la patria—, queda sin eco, no influye en sus coetáneos ni encuentra continuadores en las generaciones que vinieron después. Del grupo surgido en *La Semana* (1925), solo Hernández Cárdenas (Her-Car) deja ver cierto acento nostálgico que lo recuerda, pero no llega a la escéptica sonrisa blanquista.

Abela, que tiene buen *average* en el tratamiento de los asuntos cubanos, es menos trascendentalista; su humor, sin ser choteo, es guiado por la sensual sabrosura criolla. Nada de esto resalta en Blanco. La envidia de su estilo no se localiza en el criollismo; tiene dimensión cubana, que es la vía para salir del folklore hacia la universalidad. Esta sutil diferencia de matices puede explicar muchas cosas, entre ellas, el «exilio» de Blanco.

En la medida en que los problemas se entreveraron y la prensa fue siendo propiedad de políticos y comerciantes, gravitó sobre cada rasgo caricatural una vigilancia casi policial que impedía cualquier travesura que no estuviese contemplada en las reglas del juego.

El afilado criticismo de Blanco, dirigido contra lo peor, no juzga su época con risa divertida, tampoco toma actitudes intransigentes de moralista con bombín y calzoncillos largos. Su actitud se dirigía a mostrar los hechos mediante imágenes de simbología tan peculiar que hizo sonreír a los descreídos y despreocupados. Todo lo que tendiera a calar hondo, conmover los espíritus y despertar conciencias estorbaba. Blanco debió percibirlo y esa fue la causa de que se decidiera por la burocracia, sin renunciar a su arte, donde se halla la verdad que hiere.

El tiempo juzga cosas, hechos, hombres y los remite al lugar que les corresponde; condena al silencio a unos, a otros los afirma y revive. Blanco es de estos. Su obra resistió el embate de los años, aupándolo al sitio que conquistó. Es de esperar que esa obra, hoy dispersa, sea reunida en un libro, espejo revelador de las angustias de un hombre traducidas en afanes artísticos que

renovaron la caricatura cubana y prepararon las condiciones para que el renuevo cundiera a sectores más amplios de las artes.

Por lo demás, permitirá conocer la otra cara de una época rica y divertida para unos, pobre y amargadora para los buenos espíritus como Rafael Blanco, maestro sin discípulos, cuya lección llegará silenciosamente a los que quieran aprenderla.

## Itinerario de Rafael Blanco

---

Rafael Blanco Estera, nace en La Habana el 1ro de diciembre de 1885. En 1902 ingresa en la Academia San Alejandro, donde cursa estudios de pintura y escultura hasta 1905.

En 1912 presenta su primera exposición en el Ateneo y Círculo de La Habana, con ciento cinco caricaturas personales y escenas costumbristas. Expone en 1914 ciento cincuenta obras — caricaturas personales y dibujos artísticos— en la Academia Nacional de Artes y Letras.

En abril de 1918 una ley del Congreso le concede una pensión. Viaja por México y los Estados Unidos durante cinco años.

Obtiene Medalla de Oro en el V Salón de Humoristas patrocinado en 1925 por la Asociación de Pintores y Escultores.

En 1928, al celebrarse en La Habana la VI Conferencia Pan Americana, expone ochenta cartones satíricos y costumbristas. La revista *Life* reproduce sus caricaturas de los miembros del gabinete de Gerardo Machado.

Conquista Medalla de Oro, en 1930, con los óleos enviados a la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Expone parte de su colección satírica en el Lyceum y Lawn Tennis Club en 1932. Vuelve a hacerlo en 1941 y 1943 en el Círculo de Bellas Artes.

La Asociación de Caricaturistas de Cuba lo nombra en 1950 Presidente de Honor. En 1956, muere el gran caricaturista cubano en la ciudad que lo vio nacer.

## Massaguer: sonrisa y espíritu en la caricatura

---



En 1906, cuando *El Fígaro* publicó la caricatura al maestro Lasker —resumida por Rafael Blanco en poderosos y bien aprovechados brochazos—, los lectores estaban viendo las primicias de una nueva concepción de la caricatura iniciada por Blanco y que tardaría unos veinte años en imponerse de modo definitivo a las obsoletas e incongruentes deformaciones que Landaluze dejara como herencia colonial a Ricardo de la Torriente y sus socios en *La Política Cómica*. Blanco no lucharía solo; pronto estarían ayudándolo Jaime Valls y, sobre todo, Conrado W. Massaguer, cuya expresiva y elegante grafía, contrastaba con el diabólico desaliño que Blanco imponía a la suya.

Algunos críticos, al examinar este período, muestran particular entusiasmo por la obra de Rafael Blanco y tratan con reticente desgano a Massaguer. Sin duda, los dibujos y caricaturas de Blanco provocaban un casi brutal impacto por lo insólito de las soluciones formales que inventa y la intención criticista que impera, tanto en las caricaturas personales como en los temas sociales. Esta crítica vio en Rafael Blanco al artista por antonomasia, en tanto calificó a Massaguer como dibujante banal, de línea fácil, sin entreveros, que ejerció la caricatura como elegante medio de vida. Es cierto que Massaguer no tuvo la orgullosa humildad de Rafael Blanco, ni pretendió «desfacer entuertos». Gustaba del boato, las apariencias y también de la popularidad, pero no por eso el arte fue para él trivial entretenimiento ni paripé simulador. Entendió la caricatura en función periodística. Se entregó a ella con un espíritu optimista y educado para parecerlo, que le permitía esquivar amarguras y culminar una obra tan calificada y extensa, que pocos artistas han podido igualarla.

Si Blanco, el precursor, se limitó a realizar su obra, dejándola a disposición de quienes quisieran aprender de ella, Massaguer, además de dibujarla, utilizaba la prensa y la tribuna para difundir las virtudes y particularidades de la nueva ola caricatural. Además, fundaba instituciones como la Asociación de Pintores y Escritores (1917); presidió la inauguración del primer Salón de Humoristas, y era «minorista», rotario, mientras trazaba planes para el desarrollo turístico. No ceja. Cada momento de su vida lo tendrá ocupado por un proyecto o una realización, como la decena de publicaciones que fue creando a lo largo de cincuenta años de actividad. La primera de ellas, *Gráfico*, que salió en 1913; la segunda, *Social*, en 1916, y, tres años después *Carteles*, que llegará a ser un semanario de grandes tiradas. Estas revistas le servirán para difundir y popularizar las nuevas formas caricaturales.

Si en la vida de Massaguer, la existencia de la revista *Social* fue tan esencial como la caricatura misma, para nuestra cultura tuvo una significación sin par, pues a través de ella la juventud cubana pudo ponerse en contacto con el mundo y enterarse de las últimas ideas sociales, estéticas y políticas que conmovían al hombre. Fundada, según parece, para servir de órgano informativo al «gran mundo habanero», surtido de las «vacas gordas» y negocios políticos, no se sabe por qué extraños avatares, la revista sofisticada y aristocratizante se transformó en una publicación agitada por los estímulos intelectuales ácratas y avanzados del momento.

Emilio Roig de Leuchsenring, jefe de redacción, publicó intensas denuncias antimperialistas, interesantes artículos de crítica costumbrista e inició la revisión de nuestra historia y la revalorización de las grandes figuras nacionales. Alejo Carpentier, desde París, escribía sobre todos los ismos habidos y por haber, o contaba historias y anécdotas sobre Arthur Rimbaud, Picasso, Jean Cocteau, Éric Satie, Fernand Léger, André Breton, Francis Picabia, Igor Stravinski. *Social* resultó una publicación de rasgos sigilarísimos, entre informaciones de bodas, saraos o recepciones mundanas, aparecía una crónica de José Antonio Fernández de Castro sobre el suicidio del poeta proletario Vladimir Maiakovski, poemas de Rubén Martínez Villena, una crónica de Martí sobre Goya, sonetos de Miguel de Unamuno o enjundiosos ensayos de José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes. Sawa, Sem, Covarrubias, García Cabral, Bagaría, Toño Salazar y otros caricaturistas de relevancia internacional colaboraban con

asiduidad. Revista cubanísima donde los jóvenes poetas, escritores y artistas de entonces encontraron estímulo y apoyo para sus iniciativas e inquietudes.

Dieciocho años cumplidos tenía Conrado Walterio Massaguer y Díaz en 1907, cuando se inició como caricaturista en Mérida, Yucatán, la misma ciudad donde sesenta y un años antes Gabriel Vicente Gaona, llamado Picheta, fundara *Bulebulle*, la primera publicación satírica de México ilustrada con caricaturas. En una breve autobiografía que aparece en el álbum editado en 1957, con motivo de cumplir cincuenta años de actividad artística y periodística, cuenta Massaguer que cuando residió por segunda vez en la ciudad yucateca ejerció funciones de cobrador de alquileres hasta que los hermanos Antonio y Julio Ríos le ofrecieron la plaza de caricaturista personal en su bisemanario *La Campana*, puesto que no aceptó porque no era caricaturista personal. Para entonces su aval artístico se reducía a una afición infantil a dibujar viñetas. Pero el joven cubano, con empeño y un poco de audacia, vencía impericias y dificultades; tanto fue así que pocas semanas después la edición del bisemanario de marras se agotaba total y rápidamente, gracias a la caricatura que Massaguer hiciera de un personaje yucateco de prestigio y antipatías meridianas. De esa manera inesperada y circunstancial descubrió el presunto arquitecto su vocación verdadera.

En los días iniciales de 1908, Massaguer vuelve a la patria para asentarse definitivamente en ella. Ya don Tomás Estrada Palma y sus amigos se habían encargado de ponerla en manos interventoras y ordenaba en Cuba mister Charles Magoon. A la sombra monumental y bigotuda del mandamás norteamericano, logreros y oportunistas amasaban fortunas y escalaban pedestales nacionales, ganados en loca competencia de sometimientos al imperialismo, mientras el ánimo patriota, a la altura del betún, se contentaba con poder escuchar el himno y agitar la bandera los domingos y días de fiesta. Cogido en la trampa plattista, sin guías ni voces que le orientaran ¿qué podía hacer el cubano para redimirse de la angustia?, ensaya nuevas sonoridades para la trompetilla y se prodigó tanto en el choteo que este escape popular del humor llegó a parecer la verdadera idiosincrasia criolla. Por entonces, Ricardo de la Torriente hacía *La Política Cómica*, la crónica semanal del acontecer nacional, sirviéndose del guajiro Liborio como comentarista versador, mientras Rafael Blanco, iniciado ya en el desencanto, lo traducía en dibujos cáusticos y severos. ¿Cómo reacciona el recién llegado ante el panorama que ofrece la patria tantas veces añorada? Por lo pronto, no se mete a redentor ni toma la vida por el lado dramático. Valiéndose de medios que se desconocen, el joven decididor y bien educado pudo frecuentar los círculos exclusivos de una aristocracia de abolengos dudosos, pero rica y dispendiosa, y pronto anda en coqueteos con damas y damitas y alterna con divertidos caballeros y destacados personajes de la situación. Su ubicuidad es tal que le permite participar del sarao de postín, en el banquete del personaje del día, y en cuanto evento de interés social y artístico ocurría en La Habana. El ambiente parecía absorberlo, pero el joven de mirada amplia y ansiosa de grandes horizontes sabe que sus ambiciones trascendían ese mundo de banalidades y supercherías. Por eso busca amistades entre la gente del arte y el pensamiento, y pasa horas y horas dibujando, experimentando fórmulas gráficas para hacerse de un oficio eficaz y un estilo propio. Nadie le enseña, prefiere aprender por su cuenta, y toma de las revistas europeas y norteamericanas el ejemplo de los maestros de la grafía.

A menos de dos años de sus inicios yucatecos, se le ofreció la oportunidad de saber si se había quemado las pestañas en balde. Ocurrió que la municipalidad habanera, en busca de estímulos publicitarios para atraer al turismo norteamericano a los festivales de invierno que organizaba anualmente, convocó a un concurso de carteles, en el cual participaron Romañach, Armando Menocal, Rodríguez Morey, Jaime Valls y una docena de otros pintores y dibujantes. Massaguer presentó un cartel que llamó la atención de la crítica por la eficaz elocuencia de su factura «modernista». Por unos días, un aire de polémica agitó el ambiente artístico y se notó una verdadera conmoción, que luego habría de mermar por culpa de un jurado dispuesto a favorecer los intereses de una empresa. El premio fue otorgado a Mariano Miguel, pintor gallego, recién matrimoniado con una hija de don Nicolás Rivero, director del reaccionario

*Diario de la Marina*. Massaguer solo alcanzó una consoladora mención, pero la polémica popularizó su nombre y pronto, entre los anticuados avisos de prensa que propalaban las bondades de talismanes para la dicha, cremas contra las arrugas, efectivos purgo-laxantes, aparecían los modernos y llamativos anuncios de los cigarros Susini, salidos de la mano novel del artista, que ya era copropietario de la agencia de publicidad Mercurio.



*En esta vigorosa caricatura, refleja Massaguer la feroz imagen imperialista de Teodoro Roosevelt.*

Su naciente prestigio quedaría consagrado en 1911, cuando abrió en el Ateneo y Círculo de La Habana la primera exposición de caricaturas que se había presentado en Cuba. Ya allí se advertían la limpia expresión gráfica y una vocación para exponer psicologías, más que para comentarlas o criticarlas. Tampoco creyó necesario llevar los modelos a síntesis tan exhaustivas que lo humano llegara a parecer fantasmagórico, como ocurría con frecuencia con las cosas que dibujaba Rafael Blanco.

Con Massaguer estaba asegurada la perdurabilidad de la efigie, solo que exagerada, alterada lo necesario para acentuar su expresividad y poner al fresco la trastienda psicológica, tapiñada por los empaques que cada individuo adopta con tal de ocultarse a sí mismo.

Su línea se desenvolvía con dinámica pureza, al integrar formas con expresiones significativas, y registrar detalles que para otros caricaturistas serían objetivos, pero él los convertía en partícipes del juego caricatural, pues opinaba que un zapato ajustado, un ojal florido, un movimiento peculiar al caminar, deja entrever el alma del modelo.

Sus retratos más conocidos —no conforme con establecer gráficamente la identidad del modelo—, los ambientaba con símbolos relacionados con sus vidas, costumbres, ocupaciones, que, además de hacer más decorativa la composición, servían como tarjetas de presentación. A José Raúl Capablanca lo hacía jinetear sobre un caballo de ajedrez; o ponía a presidir un desfile de notas musicales al pianista Jan Paderewski, entonces presidente polaco; mientras Bernard Shaw dialogaba con un sátiro de pacotilla, que con seguridad nunca adornó la biblioteca del gran irlandés.



*Bernard Shaw, visto por Massaguer.*

Parecía imposible que tan incruenta manera de caricaturizar a la gente pudiese acarrear dificultades a su autor, pero los perfumados óleos con que el hombre adereza su egolatría nublan a menudo las mentes más lúcidas. Nuestro caricaturista estuvo a punto de que alterasen su sonreído empaque los puños de Ernest Hemingway, enajenado, un poco por el alcohol, un mucho por el encuentro inesperado que acababa de tener consigo mismo en el espejo revelador de una caricatura hecha por nuestro artista.

Su estilo no sorprendía por la audacia de su concepción ni por el demonio oculto en sus grafismos, pero impresionaba la limpia apariencia y la espectacular facilidad con que establecía el meridiano psicológico de cada uno de los cientos de individuos con rostros, enjundias e intereses distintos que en cincuenta años de actividad profesional pasaron ante su mirada perspicaz y mesuradamente agresiva. Sin alterar su aspecto desenfadado, Massaguer dibujaba con la misma lucidez y eficacia en la aparente tranquilidad de su estudio, entre el nervioso ajetreo de una redacción donde, en alarde de oficio gráfico, caricaturizaba para *El Mundo*, *Social* o *Información*, a cuarenta o cincuenta de los asistentes a las continuas actividades de la sociedad habanera de aquellos años. Virtuoso de la línea, trabajaba sobre la marcha, en cuanto visualizaba los primeros datos formales y psicológicos del modelo, trataba de realizarlos de un solo trazo, para que tuviesen la dinámica de las cosas vivas, pues concebía la caricatura como obra del momento. Para él la caricatura es un arte que puede ser el resultado feliz de muchos años de práctica, y que no halla el éxito tras el rebuscamiento obstinado de líneas superpuestas para obtener la definitiva.

Su obra fue esencialmente gráfica, de líneas perfiladas al extremo y espacios tonales distribuidos con equilibrio para que al imprimirse se obtuviese la más nítida reproducción. Por la artesanal limpieza y la decorativa fluidez de sus escorzos, la joven crítica incluye a Massaguer entre los pocos cultores nacionales del *art nouveau*. Es curioso que en ninguno de sus escritos o conferencias se dio por enterado de la existencia de tal tendencia artística, puesta de moda en los años en que él se iniciaba en la caricatura.



*Autocartoon en años de juventud.*

Es posible que no haya podido referirse al novel estilo porque todavía no se le colgaba el marbete consagratorio, pero sin duda existieron ciertas concomitancias entre ambas fórmulas gráficas. El propio Massaguer ofrecía la pista al escribir: «Me refiero, por supuesto, a la caricatura moderna, a la esquemática, la que tuvo su cuna en el Japón, la patria de Utamaro y Hokusai y luego se fortaleció a orillas del Rhin germano.» Esquematismo y liberalidad gráfica fueron los aportes más significativos que la pintura japonesa ofreció a las artes europeas de finales del siglo XIX. Aportes que en parte se tradujeron a la fórmula *art nouveau*, que deja huellas en la pintura, el diseño y la arquitectura. Los caricaturistas europeos descubrieron en los retratos nipones la esquemática y relampagueante expresividad que, exagerándola lo necesario, constituyó el moderno lenguaje de la caricatura. De esa transculturación bebieron los nórdicos Gulbranssen y Blix; los franceses Capiello, Sem, Des Losques, y también Golia, Sacchetti y otros, caricaturistas que Massaguer tomó como modelos y a través de los cuales le llegó la dosis de *art nouveau* que los expertos han detectado en sus trabajos.

Si los cientos de caricaturas personales que hizo, popularizaron su nombre y lo llevaron mar afuera para que fuese conocido y admirado en todas las latitudes, no ocurrió lo mismo con sus dibujos humorísticos. Poseedor de una línea que podía expresar todas las psicologías y emociones posibles en el ser humano, Massaguer no supo utilizar tales virtuosismos para realizar una obra humorística de envergadura. ¿Es que le faltaron agallas para enfrentarse a la succulenta temática que ofrecía el relajo político patrio? Cabe mejor pensar que le sobró candor y le faltó picardía para visualizar la realidad imperante en toda su magnitud.

Sin embargo, en la última etapa de *Social*, de vuelta ya de muchas inocencias y en lucha a brazo partido para mantener a flote la revista, ofreció en una serie de dibujos desplegados a plana entera, una versión intencionada de la particular idiosincrasia de la burguesía criolla. Esos dibujos, en nada parecidos a las elucubradas sátiras que Rafael Blanco maceró en hieles para darnos una imagen sin esperanzas de nuestra República de entonces, contienen, sin embargo, una acritud inesperada en su autor, quien ofrecía una visión crítica de la vacua y amoral vivencia del más empingorotado y desaprensivo de los segmentos de la sociedad cubana en esos años, sirviéndose de prototipos psicológicos tan reales y parecidos a personajes vivientes de la *high life*, de modo que cada estampa parecía una alusión personal, y es posible que lo fuera.

Humor anecdótico y circunstancial, que si no volvía al revés las cosas, tenía la virtud de la llovizna pertinaz y leve, que «no moja, pero empapa».

Personalidad discutida la suya por su obra artística y también por la singular actividad pública. Sin embargo, deja un saldo envidiable, puesto que supo cumplir con el papel que le correspondió representar en la vida. Blanco abrió, con su violencia, la brecha necesaria, Massaguer le dio amplitud y jerarquía, porque con él la caricatura dejaba de ser un instrumento para el vilipendio y la hacía intérprete espiritual del hombre y del medio. «Todos nosotros — solía decir el pintor René Portocarrero— debemos algo a Massaguer.» Se refería a pintores, escritores y caricaturistas. Y estaba diciendo la verdad.

## **Gracia y talento: José Hernández Cárdenas (Her-Car)**

---

El 28 de octubre de 1904, nació en Yaguaramas, provincia de Cienfuegos, José Hernández Cárdenas, hijo de un modesto obrero ferroviario. Tuvo en su primera niñez una corta estancia en la ciudad de Cárdenas. Desde 1909 vivió y creció en el municipio habanero de Arroyo Apolo, a orillas del Orengo.

Fue un estupendo bailarín y llegó a ser premiado con su esposa en un concurso de charleston. Le gustaba mucho demostrar cómo entraba en escena.

Muy joven, pese a la oposición de la abuela, fue boxeador, pero terminó su «carrera» al recibir un golpe de fuerza convincente. A los 19 años se presentó con unos «garabatos» a Rafael Conte, jefe de la sección de deporte del diario *El País*, quien era también director de la revista *Score*. «El director estimó —me contó Hernández Cárdenas— que mi nombre era un tanto pomposo para un principiante. Yo estaba tan ansioso de publicar algo, que acepté su opinión. Ellos se encargaron del resto. Al día siguiente apareció uno de mis muñecos. Miré la firma: había nacido Juvenal.»

Con este seudónimo publicó sus caricaturas hasta 1925. Por primera vez expone, ya con su nombre, en el IV Salón Nacional de Humoristas. Tres años más tarde, en el V Salón, motiva el siguiente comentario publicado en *El Fígaro*: «El Salón de este año es flojo, digámoslo con amarga tristeza. Apenas se ha visto surgir un nuevo nombre que vaya a engrosar la amable caravana: Hernández Cárdenas es el único nuevo que va a quedar. Es un gran laborioso, inteligente, de fino ingenio y líneas audaces.»



*Hernández Cárdenas. (Boceto del autor.)*

Cursó estudios en la Academia San Alejandro. Marchó a México en viaje promovido por un grupo de intelectuales que costearon los gastos. Su estancia allí fue fundamental en su vida, en lo artístico y en lo humano. Aprendió mucho. La prensa lo acogió, elogiosa y estimulante.

En agosto de 1928, el *Calendario Social Excelsior* anuncia en Ciudad de México, la «apertura de la exposición del pintor negro cubano José Hernández Cárdenas, en la casa número 18 de la Avenida Madero». El propio diario haría después este juicio: «Los dibujos de Hernández Cárdenas nos ponen frente a una intrépida inquietud, nos ofrecen aspectos del negro cubano, que vive su vida autónoma dentro del folklore de América, y es suficiente para justificar grandes posibilidades en favor de un nuevo ambiente, fecundo en tipos y en características inconfundibles.»

Su poder de síntesis, más un inteligente dominio de lo grotesco, hacen a los sujetos parecer más agresivos de lo que en realidad son. Es ese misterioso toque sobre la realidad que es el arte (un equilibrio de negro, blanco y grises).

Desde México colaboró en *La Semana*, editada en La Habana. De su director, Sergio Carbó, recibió en 1929 una carta en la que acusaba recibo de caricaturas enviadas, y le decía:

Insisto en el asunto de las costumbres, que dominas maravillosamente: el de los boliteros, por ejemplo. Evita la política. Hay que estar aquí y tomar el pulso sobre el terreno. Es lástima que insistas en quedarte en México. Para un artista que quisiera vivir fuera de Cuba, aprender y dignificarse gastando poco y viviendo barato, lo único es París. No te metas en la Revolución. Un abrazo de tu amigo.



*Durante su estancia en México, hizo Hernández Cárdenas esta imagen del pintor Diego Rivera.*

Pero Hernández Cárdenas no se quedó en México ni fue a París: regresó a Cuba. En diciembre de 1931 expone en Prado 66 una muestra de su obra. De ella escribirá José Manuel Valdés Rodríguez:

Hernández Cárdenas es un hombre y un artista de izquierda. Interesado honda y vivamente, con el corazón y con la inteligencia, en los problemas del momento histórico.

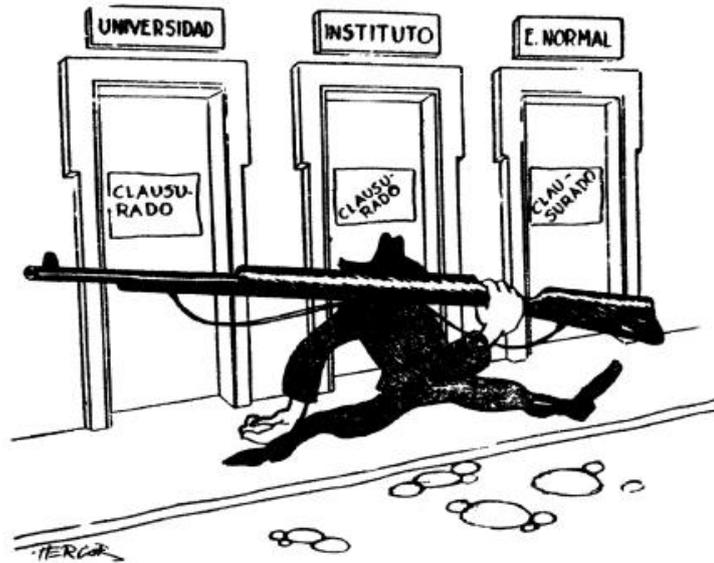
La obra que nos dio a conocer y de la que se habla con entusiasmo cálido, marcará una época en nuestro país, y quizás en América, si Hernández Cárdenas logra plasmar vigorosamente su idea. En ella va a presentar la evolución del negro en Cuba, los primeros desembarcos de esclavos y nuestras guerras de Independencia, hasta nuestros días.

La nota negra, como motivo de arte, sigue siendo cultivada en el mundo entero. Sobre todo lo negro se especula. En torno a lo negro se pinta, se escribe, se esculpe. Y es el negro, valga la paradoja, blanco de la atención universal.

La posición de Hernández Cárdenas en el ámbito político nacional y, más aún, ideológico, definido por Valdés Rodríguez, tiene un punto culminante en junio de 1933, cuando la comandancia militar lo condena a prisión y multa. Ante la presión de organizaciones sindicales y de la demanda popular, la tiranía de Machado le concedió el indulto.

Rasgos muy característicos de la personalidad de Hernández Cárdenas los apuntaba Leandro García en crónica que aludía al caricaturista. Destacaba estas palabras suyas: «A Suárez Solís le gustaron mucho mis cosas,» repetía ingenuamente con el rostro iluminado por la felicidad, como si fuera la primera vez que un crítico encomiaba su arte. Y añadía Hernández Cárdenas:

[L]a verdad es que yo creo que he acertado. Insistiré en mis estudios de la vida del negro en Cuba. Creo que lejos de estar agotada, esta cantera está virgen todavía. La han explotado, sí, pero sacando solamente de ella al tipo vendedor de periódicos, los rumberos o los *catedráticos*. No se han molestado en identificarse con él antes de realizarlo. Por eso casi siempre la obra es artificial y falsa. Yo estoy entre ellos, vivo con ellos, los siento dentro de mí mismo y, además, me consagro a su observación y análisis. Es mi ventaja para el cultivo del género. Lo seguiré aprovechando.

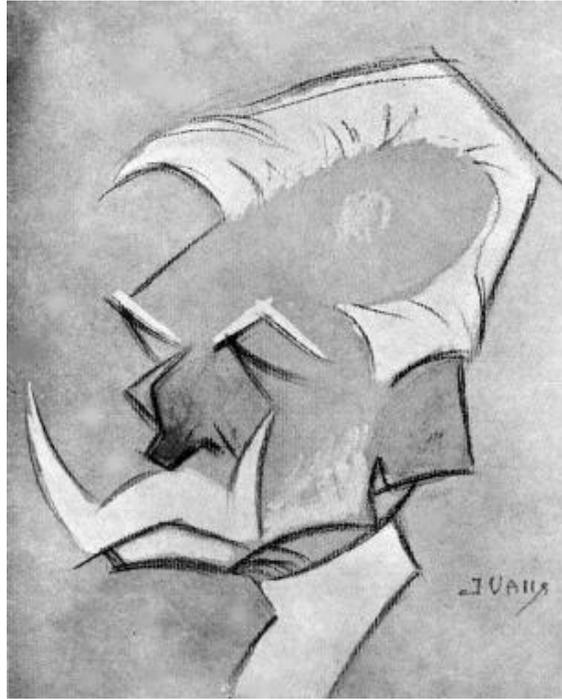


Toda la brutalidad de una tiranía se resume en esta excelente caricatura de Her-Car. (La Semana, 1929.)

El sagaz periodista Ramón Vasconcelos escribió acerca de él:

Un crítico afirmaba que las *charges* de Hernández Cárdenas no eran sino autocaricaturas, puesto que estaba presente en los tipos que engendraba su fantasía y la intención de los calambures que ponía en su boca. No sabiendo inculpar, sonrío. Pero su sonrisa es amarga, porque el lado festivo es preciso buscarlo en el ajeno sufrimiento, en la injusticia social, en conceptos que tienen de cómicos únicamente lo que tienen de convencionales. Pocas veces ha sido posible expresar el sentido trágico de la vida con más crudeza que él en su famosa caricatura *Bajo el Manto de Dios*, en que aparece echada en el suelo, una anciana octogenaria, desamparada, que avanza a rastras hacia la muerte sin que ninguna mano le ofrezca pan ni albergue (el albergue y el pan se ofrece sólo con junta directiva, reglamento, orden del día, discursos, campanillas y publicidad a lo Barnun).

Desde Juvenal hasta Her-Car, firma esta que adoptó ya consagrado, hay un tránsito de múltiples facetas en su arte, que el público conoció, reconoció y valoró por su presencia en lo más leído de la prensa cubana. *Score*, *El País*, *El Imparcial*, *La Prensa*, *Láminas*, *La Semana*..., más adelante *Hoy* y el semanario *Bohemia*. Allí está una parte importante de su obra grande.



*El combativo patriota Manuel Sanguily, por Jaime Valls. (El Fígaro, 1920.)*

## Jaime Valls, artista gráfico

---

Seguramente para las generaciones de hoy, el nombre de Jaime Valls sea un apelativo como otro cualquiera y nada les diga ni recuerde. Sin embargo, este nombre no debiera pasar inadvertido ni tampoco ser olvidado, puesto que Valls fue uno de los esforzados artistas que en los inicios de nuestra precaria independencia nacional se preocupó por borrar el atraso dominante en nuestra cultura plástica, al aportar su sensibilidad y conocimiento a propósito tan urgente y necesario.

Con frecuencia se le atribuyó la nacionalidad española, afirmándose que era catalán, pero Jaime Valls nació en La Habana por el año 1888. Niño aún, parte a España con su familia, radicándose en Barcelona, ciudad donde, además de aprender la lengua del país, estudia pintura y escultura. Terminados tales aprendizajes, vuelve a Cuba e inicia una brillante carrera de artista gráfico como ilustrador de libros de texto.

También trabaja para la prensa. Colabora en *La Discusión* y *El Fígaro* como caricaturista e ilustrador. Años más tarde, al triunfar como cartelista, abandona la labor periodística para fundar el Estudio Valls, entidad comercial que él espiritualizó al convertir sus oficinas en centro de reunión de la juventud artística y literaria de entonces.

Al día de las corrientes estéticas que se debatían en Europa, dueño además de oficio bien aprendido, Jaime Valls renovará y vivificará las artes gráficas cubanas, que vivían un atraso de cincuenta años. Con Blanco y Massaguer forma la trilogía que se encargará de desbrozar a la caricatura de landaluzismos coloniales que persistían en los dibujos de Ricardo de la Torriente y sus colaboradores de *La Política Cómica*. Aunque fue Massaguer nuestro primer cartelista, Valls pronto lo supera en intención y grafismo: llega a dominar la técnica al punto que, solo nuestros más recientes cartelistas lo han superado con procedimientos y concepciones más acordes con la época.

Al hacer un análisis ligero de su obra, hay que decir que como caricaturista político no logró más que renovar su grafismo, pues el humor queda reducido a un chiste ilustrado, aunque creó a Liborito, contraparte lampiña del barbado e ingenuo Liborio de Torriente. Sin embargo, en la caricatura personal acierta ampliamente, y brilla a veces a la altura de Blanco y Massaguer,

aunque sin la acritud del primero ni el enfoque psicológico del segundo. Con rasgos definidos, precisos, fijó con facilidad el espíritu de los personajes que caricaturizó.



Al diferenciar con inteligencia el clásico dibujo de la caricatura, Valls ilustra cuentos y crónicas con un estilo cercano al *art nouveau*, en tanto que capta tipos y escenas populares con una línea sensual y rítmica que, sin perder lo esencial, se hace decorativa. Esto se advierte en dibujos exhibidos con gran éxito en la Asociación de la Prensa de Cuba en el año 1930. Bernardo G. Barros, que lo estudió a fondo, dijo respecto a su dibujo que «rechaza detalles superfluos, busca la emoción, acecha el movimiento; refleja la vida, expresa el dolor, el entusiasmo, la energía, la risa, los mil matices del espíritu humano».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bernardo G. Barros. *La caricatura contemporánea*. Editorial América, Madrid, 1916.

## José Hurtado de Mendoza, múltiple y caricaturista

Si me preguntaran quién fue José Hurtado de Mendoza, respondería simplemente: fue, y siempre será, José Hurtado de Mendoza. Porque un hombre de tantas artes, oficios y profesiones, como es el caso suyo, es difícil de situar en un espacio cerrado. Fue ceramista, pintor, escenógrafo, dibujante, con un elevado y bien ganado lugar en la caricatura cubana. No le faltaron, por añadidura, andares de marino y de aviador.

Nace en Trinidad en 1885, hijo de cubanos con ascendentes españoles tan preclaros como Benito Pérez Galdós, tío abuelo de nuestro artista. Hace la segunda enseñanza en Madrid y estudia pintura y escenografía con Alejandro Ferrán, director del Museo de Arte Moderno de Madrid. Aprende el arte y la técnica de ceramista con Francisco Alcántara, quien fuera director de cerámica de la Moncloa. Se adiestra en la fábrica de cerámica de San Juan de los Caballeros, en Segovia, así como en la Cartuja de Sevilla. Tales estudios le servirán para enseñar durante muchos años esta especialidad en la Escuela Técnica Industrial de Rancho Boyeros, que hoy ostenta el nombre de Julio Antonio Mella.

Como escenógrafo sobresalió en la realización del decorado de *Fuenteovejuna* en el tricentenario de Lope de Vega, que la crítica nacional y extranjera calificó

como una de las más bellas realizaciones escenográficas de la América hispana. Para los ballets *La rebambaramba* y *El misterio de Anaquillé*, con partituras del gran compositor cubano Amadeo Roldán, hizo gala de color, de forma y de un profundo conocimiento de la temática negra. Es bien recordada en el teatro la escenografía de la obra *Questa sera si recita suggeto*, de Luigi Pirandello, en la que resuelve en un solo decorado el ambiente de tres épocas distintas. La Enciclopedia dello Spettacolo, tomo VI, publicada en Italia, dice que José Hurtado de Mendoza es uno de los mejores escenógrafos de toda Hispanoamérica.



*Hurtado de Mendoza. (Caricatura del autor).*

Su labor como pintor y muralista comprende obras de técnicas y materiales muy diversos: mosaico, cristal, porcelana al óleo y, por supuesto, el simple óleo y la acuarela. Obras suyas se encuentran en tierras tan distantes entre sí como España y Sudáfrica.

El caricaturista se manifiesta cuando viene a Cuba en 1931, en plena tángana antimachadista. Crea en expresión gráfica sus *Cuentos Siboneyes*, que aparecieron en *La Semana* y otras publicaciones de la época.

Su fórmula humorística, inventada para burlar la censura, consistía, según sus propias palabras, «en un cuadrado a dos columnas, una escena aborigen, con un indio de nombre según convenía, pero siempre con un perro que se llamaba Mabuya». Con estos elementos hacía sutiles y bien apuntadas alusiones a los candentes problemas políticos y sociales del país.

Fue un arma revolucionaria de combate que alcanzó en su momento una significación paralela al Bobo de su contemporáneo Abela, si bien no tuvo la trascendencia de este. Por sus caricaturas, sufrió Hurtado los efectos carcelarios de la represión machadista.

En su vida tiene un alto relieve la militancia revolucionaria en toda época y en todo momento. En sus últimos años dedicó muchos afanes a las tareas de nuestra Revolución. Al morir, en 1971, a la edad de 86 años, su esposa, Ivona Forcade, cumplió su deseo de que lo enterraran vestido con el uniforme de miliciano.



—¿Tú eres Cristóbal Colón? ¿El auténtico?  
—¡Indígena, no te tires!  
(De Cuentos Siboneyes. La Semana, 1932.)