



El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana

Autora: María Virginia Ramírez Abreu



2011

Doctorando: Licenciada María Virginia Ramírez Abreu

Directora de Tesis Doctoral: Dra. María Luisa Sobrino Manzanares.

Catedrática de Arte Contemporáneo.

Departamento de Historia del Arte.

Facultad de Geografía e Historia

Universidad de Santiago de Compostela

Curso 2010 / 2011

Autora:
María Virginia Ramírez Abreu

Directora:
Doctora María Luisa Sobrino Manzanares
Departamento: Historia del Arte

El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana

*(...) No pretendo crear nuevos ídolos, me basta con demostrar
que los que existen tienen los pies de barro (...)*

F. Nietche

Autora:

María Virginia Ramírez Abreu

Directora:

María Luisa Sobrino Manzanares

Departamento: **Historia del Arte**

Universidad de Santiago de Compostela

2011

Dedico ésta tesis:

A mis padres, por el apoyo,
A mis profesores, por la dedicación,
A mis amigos, por la insistencia,
A mis alumnos, por el impulso,
A mis Orischas, por la luz,
A Donatella, por el cariño incondicional y la compañía,
Y a Ana, por la paciencia y el amor.

Gracias

Vigo, 8 de julio de 2009

Agradecimientos:

María del Carmen Clavería Prada

Dra. Avelina Pérez

Dra. María Elena Jubrías

Dra. María de los Angeles Pereira

Mario Piedra Rodriguez

Jose Ramón Lorea

A todas las artistas, los artistas, criticos e investigadores que han colaborado desinteresadamente con este trabajo.

A la Dra María Luisa Sobrino Manzanares por su lúcida dirección y su revisión crítica y rigurosa de esta investigación.

Índice

Introducción	17
1	19
1.1 Cuba dentro del panorama artístico y cultural	20
1.2 Estructura Metodológica	22
1.2.1 Premisa	22
1.2.2 Hipótesis	23
1.2.3 Objetivos generales y específicos	24
1.2.4 Marco espacio temporal de estudio	25
1.3 Estructura narrativa	27
1.4 Contexto. Aproximación a las artistas	30
Amelia Peláez del Casal	31
Otras pintoras	32
Escultoras	33
Loló Soldevillas	33
Antonia Eiriz	34
Artistas de los setenta. Zaida del Río	36
La década prodigiosa: 1980-1990	37
1.5 Resumen del recorrido.	
Principales ideas de la investigación	40
Capítulo I	51
Desde Europa a la Academia	53
I.1 Breve panorama plástico	53
I.2 Academia de San Alejandro. Breve recorrido histórico	54
Presentación	54
Desarrollo de la Academia y su influencia en la conformación de la plástica nacional	55
Vermay. Fundador	56
I.3 Mujeres en la Academia	67

I.4 Influencia europea en la pintura colonial cubana	78
I.5 Primera artista pública. Juana Borrero Pierra	79
Valoración de la obra de Juana Borrero	81
Capítulo II .	85
Las vanguardias históricas cubanas: 1920–1940 .	87
II.1 Esbozo socio- histórico	87
II.2 Cultura y nacionalismo. Revistas Social y Avance	89
II.3 La plástica Vanguardista. Arte Nuevo 1927	90
II.4 El Lyceum. Revista Lyceum. Promoción Plástica.	96
II.5 Amelia Pelaez del Casal	101
II.5.1 Valoración Crítica de la obra de Amelia Peláez	109
II.6 Otras artistas del periodo	117
II.6.1 La gran escultora: Rita Longa	118
II.6.2 Otras escultoras del periodo	121
II.7 Continuidad vanguardista. 1930- 1940	122
II.7.1 Mujeres artistas	126
Capítulo III	129
Los años cincuenta. Las artistas hablan con lenguaje abstracto. O simplemente se expresan	131
III.1 María Luisa Gómez Mena. Mecenas de la vanguardia	132
III.1.1 Panorama y desarrollo del arte internacional	147
III.1.2 Cuba dentro del panorama artístico de los 50	149
III.2 Cambio de lenguaje: la entrada de la abstracción en el arte cubano	152
III.2.1 Informalismo: Los once	153
III.2.2 El concretismo	158
III.2.3 Mujeres en la abstracción: Loló Soldevillas	160
III.3 El expresionismo abstracto. Antonia Eiriz	165
III.4 Valoración de la década	174

Capítulo IV	179
Arte y Revolución. Tiempos de emergencia.	181
IV.1 La institucionalización de la cultura y el arte.	181
IV-1.1 Cambios políticos en los primeros años revolucionarios.	
Su acción sobre la cultura y el arte	182
IV.1.2 Instituciones docentes y culturales	188
IV.1.3 Publicaciones periódicas especializadas	196
IV.2 El desarrollo de las artes. Sesenta y setenta:	
mito y realidad de los años duros	201
IV.2.1 Mujeres artistas de los sesenta y setenta.	207
Zaida del Río	207
Nélida López	212
Flora Fong	219
Hilda Vidal .	222
Clara Morera .	224
Ana Mendieta	228
IV.3 La década de los ochenta. El Renacimiento cubano	238
IV.3.1 Mujeres en los Ochenta. Las escuchadas	254
Consuelo Castañeda	259
María Magdalena Campos	260
Marta María Pérez	265
Ana Albertina Delgado	268
IV.3.2 Mujeres en los Ochenta. Las ignoradas	270
Rocío García	271
Olympya Ortiz	275
Jackeline Zerquera	279
María Consuelo Mendoza	284
Sandra Ceballos	290
IV.3.3 Valoración de la década prodigiosa	299

Conclusiones	303
Conclusiones	305
Bibliografía	307
Bibliografía	309
Webs Site	326
Catálogos	327
Publicaciones periódicas	328
Tesinas	328
Otras fuentes	329
Fuentes orales	329
Fuentes visuales (obras)	329
Anexos	331
Anexo Documental 1	333
Domingo Ramos Enríquez	335
Enrique García Cabrera	336
Manuel Vega López	338
Mariano Miguel González	341
Augusto Ferrán	343
Hércules Morelli	344
Francisco Cisneros Guerrero	344
Miguel Melero	345
Armando G. Menocal y Menocal	346
Leopoldo Romañach y Guillén	348
Luis Mendoza y Sandrino	350
Esteban Valderrama y Peña	351

Anexo Documental 2	353
Cartas de Amelia Peláez a Lidia Cabrera	357
Lidia Cabrera. Documentación personal	381
Anexo Documental 3	405
Revista de Avance: (La Habana, 1927-1930)	407
Social (La Habana, 1916-1933; 1935-[1938])	409
Lyceum (La Habana, 1936-1939; 1949)	413
Orígenes (La Habana, 1944-1956)	415
Nuestro Tiempo	417
Anexo documental N° 4	419
Lunes de Revolución (La Habana, 1959-1961)	421
Revolución y Cultura	423
Segunda etapa	424
La Gaceta de Cuba	424
El Caimán Barbudo (La Habana, 1966-)	425
Anexo Documental N° 5	429
Palabras a los Intelectuales	431
Fidel Castro, La Habana	436

Introducción

1

El arte de Latinoamérica, desde la segunda mitad del siglo XX, ha calado el mercado y los espacios expositivos europeos, ávidos de imágenes nutricias, que prolonguen la agonía, la anunciada muerte de sus lenguajes artísticos, tantas veces reiterada a lo largo de ese siglo. A partir siempre de la apertura postmoderna, este proceso se hace muy visible y comienza a producir un sin número de análisis y teorías. Hay que aclarar que esta falacia es en realidad más que la pretendida invasión de las periferias, un proceso de apertura de los centros, que diluidas las fronteras, se comportan violentamente y se lanzan sin ambages a la consecución de nuevas alternativas estéticas y por que no, éticas. Así, la afluencia de creadores de las periferias culturales y en especial de Latinoamérica, que buscan afanados entronizar sus propuestas, es ilimitada y sólo la precariedad de sus existencias materiales ante la no cabida de sus proyectos en un mercado y en espacios que comienzan a abarrotarse, hace al pródigo abandonar su estadía, para volver al origen. Pero aquellos que encuentran acogida a sus obras y pueden sistematizar sus apariciones en exposiciones y ferias, pasan a formar parte de la cada vez más poblada ciudadanía artística, que a golpe de emigración, reestructuran las coordenadas de sus mapas espirituales, para poder operar con acierto dentro de esa inmensa entelequia que es el arte contemporáneo. Así aparecen en sucesivas ediciones de las Documentas, en Bienales como la de Venecia o participando en mega exposiciones como **Les Magiciens de la terre (Los magos de la tierra)**, en el Centro Georges Pompidou en 1989 o **“Crudo y Cocido”**, en el Centro de Arte Reina Sofía en 1994-

Así las cosas, se impone la necesidad de conocer en profundidad los orígenes y el desarrollo de esos pequeños fragmentos que son hoy las artes plásticas nacionales americanas, el arte de aquella América fuera de los límites del desarrollismo acelerado de su homóloga nortea, el espacio artístico de la América del Sur, que ya Martí, en el siglo XIX reacotara como el espacio comprendido entre el Río Bravo y la Patagonia.

Dentro de este complejo cultural, nada homogéneo en cuanto a desarrollo, caemos en la particular manifestación del arte del Caribe y de ahí, cercando aún más el marco teórico y estético, queremos detener la mirada en Cuba, isla privilegiada por la geografía, aunque su abortada economía y una particular manipulación política, la demarquen del contexto antes esbozado.



Tania Bruguera / Bandera
/ Los noventa

Considero importante para Occidente comprender los procesos culturales autóctonos de estos pueblos porque a día de hoy, un por ciento grande de los artistas que laboran en sus predios, que se insertan de forma orgánica en su propio discurso cultural, no sólo provienen de allende los mares, sino que portan y exponen sus propios referentes artísticos, en sus textos conceptuales y también en los lenguajes provenientes de sus propios procesos culturales, esos que se forman a partir de la raíz de la nación y que extienden su vitalidad a lo largo de la columna vertebral de los singulares periodos de modernidad latinoamericanos.

Surge así la necesidad de textos que sistematicen estos conocimientos y que poco a poco vayan desbrozando el camino de la comprensión del arte de Sudamérica, para poder regularizar la inserción real de estos discursos en el continuo del desarrollo de Occidente como rector de la cultura y para iniciar la articulación de cuerpos teóricos, que analicen el arte y la cultura, haciendo que verdaderamente se adapten y sean útiles a la hora de estudiar la situación actual del arte internacional. No sirven de nada los manidos manuales ni los libros que obvian, en su ceguera colonialista, la importancia de este reflujo entre América y Occidente o los que tratan de advertir que no es más que un momento dentro del todo histórico contemporáneo. Se hace cada vez más necesario que estudiosos, críticos y especialistas, rescriban, desde lo particular de esta realidad, la Historia del Arte, haciendo énfasis en los principales protagonistas, en su cultura, en los orígenes y presupuestos de su arte y el la inserción de todo esto dentro de la globalidad del arte internacional, que ha liderado desde hace mucho un concepto, pétreo y definitivo, un teorema cultural indemostrable, pero validado desde su aceptación: Occidente como canon y eje del arte universal.

1.1 Cuba dentro del panorama artístico y cultural

El caso cubano, fuera del continente, ubicado en otro referente cultural más desbastado, el Caribe hispano, es uno de los más importantes dentro del fenómeno al que hacemos referencia. Y esto

es una verdad incuestionable, pues la migración de los artistas e intelectuales, primero a Europa durante los primeros 40 años del siglo XX, después a EE.UU, durante los 10 años siguientes y después a cualquier parte desde 1959 hasta nuestros días, hace que muchos de esos peregrinos culturales que se insertan en el texto artístico Occidental, provengan de la isla caribeña. Aclaro aquí, que los dos primeros movimientos migratorios que he descrito, traían como consecuencia un interesante intercambio, pues los artistas, que buscaban ampliar su formación, y al tiempo, mostrar su obra fuera de Cuba, traían a su regreso un refrescante arsenal de propuestas, que fomentaban el desarrollo y debate del arte nacional y también posibilitaban que ese arte vanguardista de la isla, saliera de su espacio vital a ser conocido allí donde se instalaba. Cabe mencionar el caso paradigmático de Wifredo Lam, cuya obra está incluida dentro de los estudios de las vanguardias históricas europeas, como uno más, y en menor medida, pero con igual importancia, el caso de **Amelia Peláez**, que confraternizó durante varios años con la conocida constructivista rusa **Alexandra Exter**. Sin embargo, el último de los procesos migratorios referido, sólo ha traído como consecuencia una fractura insoldable dentro del cuerpo artístico nacional, pues el viaje en este caso ha supuesto un exilio permanente, una partida sin retorno y por ende un espacio vacío, que con preocupación y alarma, vemos cerrarse ante la avalancha de nuevas generaciones. Espacios por demás olvidados, poco estudiados, o simplemente mencionados con desdén o desde discursos ajenos al arte, esto es, la política, la ideología, fraguando la peor de las circunstancias que puede sufrir un pueblo: la pérdida de la memoria.

Y son precisamente estos “vacíos”, para nada reales, los que han ido a dar con sus huesos a cualquier parte del mundo y se reconocen hoy como personalidades artísticas altamente valoradas por los expositores y grandemente cotizadas en los mercados artísticos internacionales. Baste mencionar a **Ana Mendieta**, José Bedia, Tomás Sánchez, **Marta María Pérez Bravo**, **Maria Magdalena Campos**, **Consuelo Castañeda**, entre otros muchos que engrosan la lista de los desterrados. Afortunadamente, tanto su obra como sus ideologías continúan participando, aún desde la diáspora, en la construcción de esa región tan vapuleada y manipulada que es el arte cubano.

Sirva así toda esta reflexión, amparada en el hecho de conocer (y padecer) el exilio, como preámbulo que explique la importancia

que le concedemos a la realización de este trabajo. Creemos que a pesar de toda la explicación metodológica que sostiene los porqués de la investigación, nuestro principal aliciente a la hora de abordar su escritura, es contribuir a que recordemos, a que no se pierda la memoria histórica del arte cubano, pues un pueblo sin recursos, puede remontar su miseria, pero un pueblo sin memoria no tiene la más remota posibilidad de mantenerse existiendo.

Si este trabajo contribuye a la recuperación de esos espacios vacíos y ayuda a que puedan ubicarse de nuevo dentro del espacio histórico que le corresponde, ha cumplido su razón de ser.

1.2 Estructura Metodológica

Para introducir el andamiaje metodológico, que sostiene la presente Tesis, debemos partir de nuestra pretensión teórica: dilucidar la existencia de una arte femenino cubano, desde el surgimiento de la modernidad en la Isla (1920 aproximadamente) hasta el año de 1990, como tope de investigación y no como fin de existencia de este discurso genérico.

1.2.1 Premisa

Planteamos como premisa general que la producción plástica femenina cubana, asiste a un programa sucesivo de transformación de la conciencia, dentro de la cual la obra de arte funciona como una estrategia transformadora objetivada. La mayoría de las artistas han asumido su quehacer como un conjunto de habilidades puestos en función de insertarse dentro de lo posible de una manera más amplia en la dinámica sociocultural de su tiempo.

¿Pueden distinguirse presupuestos y propósitos comunes en la producción plástica desarrollada por las artistas desde 1920 hasta década de los ochenta? ¿De qué manera se insertan dentro del contexto plástico nacional de su tiempo?. ¿Qué elementos las unen y cuáles las distinguen entre sí? Todas estas interrogantes y las

cuestiones antes esbozadas justifican la importancia que le concedemos, para el conocimiento y valoración de la plástica cubana, al deslinde y profundización analítica del discurso femenino, dirigido en buena medida a debatir y a plasmar las problemáticas sociales tanto las que atañen directamente a las mujeres, como las que afectan al arte, la cultura y al hombre en su contenido de ser social.

Debemos aclarar además que si bien han existido artículos destinados a clarificar el fenómeno plástico que nos ocupa, no existe ningún estudio que lo aborde de forma sistemática. Por otra parte, se han publicado monografías de algunas artistas, incluso catálogos razonados (siempre después de su fallecimiento) pero no hay, salvando algunas excepciones, una historia articulada o textos comparativos entre artistas o entre periodos y tampoco ninguno que discurra por el sendero de insertar a estas autoras en el contexto de la política y de la sociedad en la Historia Cubana. Se hace imprescindible, según nuestro criterio, una revisión de la lectura de la historia del arte cubano.

El pronunciado contraste que se observa entre la agudeza y sistematicidad de las constantes sociológicas, renovadoras y cualitativas en el discurso de las artistas plásticas, frente al escaso conocimiento que ha tenido dicho fenómeno de forma sistemática supone la necesidad de ahondar y especificar en la praxis artística femenina, mereciendo oportuno esclarecimiento dentro de la Historia del Arte cubano.

1.2.2 Hipótesis

Nuestra hipótesis es que a lo largo de todo el periodo analizado, la pintura femenina cubana se revela como un intento de revisar críticamente el todo social y las contradicciones surgidas a partir del modelo legitimado - el masculino-, tanto el modelo social como el modelo plástico. Este fenómeno se manifiesta a través de poéticas individuales bien diferenciadas que apelan a muy diversos recursos creativos y aristas temáticas, pero que tienen como basamento común, entre otros aspectos, la substantivación de la motivación valorativa, ética o estética, de sus respectivos métodos creadores.

Hemos centrado con más énfasis nuestro objeto de estudio en aquellas artistas que con sus respectivas poéticas individuales, nos

permitan definir algunos de los indicadores básicos que pudieran considerarse precursores del surgimiento de un discurso femenino cubano. Es decir, aquellas que, dentro de cada uno de los periodos, hayan destacado por su innovación estética, como avanzada de su generación o que hayan tenido un discurso éticamente novedoso, abordando en su obra aspectos de carácter político o social. Jugaran un rol importante aquellas figuras que hayan destacado por intentar articular un discurso de género, entendiendo también las circunstancias temporales y geográficas de cada una, es decir el tiempo en que les tocó trabajar y los espacios privilegiados o marginales que ocuparon durante su praxis artística. Serán importantes también aquellas artistas claves dentro de la gestación de los diferentes momentos de la modernidad cubana, así como aquellas que proyectaron su obra en busca de la identidad cultural de la nación.

1.2.3 Objetivos generales y específicos

Los principales objetivos de esta investigación surgen para dar respuesta a diversas necesidades: La primera la de conocer a las mujeres artistas cubanas; la segunda la necesidad de sistematizar un recorrido que asiente definitivamente a estas artistas en el registro habitual de la cultura y el arte insular; la de establecer estudios críticos objetivos sobre las individualidades que conforman el panorama plástico femenino; y por último reconocer, teniendo en cuenta que fue ésta una labor silenciada, omitida o levemente esbozada por la historiografía y la crítica cubana, es necesario “refrescar” la vista, la mente y el conocimiento a partir de una nueva propuesta de lectura, que nos saque de las entrelíneas del texto, demagógico y por demás, un poco aburrido, del arte cubano.

Son objetivos específicos de este trabajo: esclarecer y remarcar la existencia de una plástica femenina cubana, que a la par de la línea establecida de artistas estudiados con regularidad y que son siempre los textos donde se articula el discurso del arte cubano, se comporta como línea de puntos diferenciada, y configura un camino otro para deconstruir y releer la historia del arte en Cuba; por otra parte nos interesa sobremanera, una vez cumplido esta primera motivación, subrayar y definir la existencia de un discurso femenino que se comporta de manera irregular, pero que se acrecienta a medida que avanza el siglo XX. Como parte

de esta definición, ahondar en aquellas artistas que desde 1920 hasta 1990 más han contribuido a la formación de este discurso, remarcándolas de sus compañeras de generación con un estudio más pormenorizado de su obra y sus conceptos éticos y estéticos. Cuando nos referimos a un discurso femenino, no hacemos simplemente mención a la inclusión en su obra de aspectos que atañen al género, sino también a las contribuciones estéticas que estas artistas hicieron a su época y al arte nacional.

En el caso de Cuba, es de vital importancia al estudiar el arte, preguntarse y comprender en que medida los artistas sintonizaron con el arte internacional, porque una de las principales preocupaciones de la cultura y el arte cubano ha sido la definición de una identidad nacional y desprendiéndose de esta idea, la creación de un arte propio, que al mismo tiempo sea partícipe de toda la sustancia ética y estética del arte internacional. Por eso consideramos que las artistas que habían realizado aportaciones a estos conceptos, también podrían agruparse dentro del discurso femenino, entendiendo este como separación sistémica momentánea para posibilitar el estudio del fenómeno. Estas artistas, con sus aportes, contribuyen de hecho al arte cubano y se destacan como figuras de vanguardia en cada época. Es decir, asociamos el discurso a una postura innovadora y vanguardista y a la participación en la conformación de una identidad plástica, y es quizá este uno de los rasgos que más aúna a las artistas isleñas desde la primera vanguardia hasta nuestros días.

Por último, esta investigación pretende ser un vehículo de promoción de las figuras estudiadas, que deje abierta puertas para posteriores figuras, es decir aquellas que cumpliendo los rasgos que marcamos como definitorios para pertenecer a esta línea de análisis, laboran desde 1996 hasta nuestros días dentro del arte de la isla.

1.2.4 Marco espacio temporal de estudio

Centraremos nuestro análisis en la Ciudad de La Habana, por ser ésta el principal centro de exposiciones y debates teóricos en todas las épocas analizadas y porque no sólo nos permite el estudio de artistas habaneras, sino también de creadoras de otras provincias que a partir de determinados momentos de su trayectoria

personal, confluyen artísticamente en la capital, como espacio privilegiado y en muchas épocas único, para el desarrollo y promoción de su trabajo. Es interesante subrayar que La Habana mantuvo siempre la hegemonía de la educación artística, de las galerías, museos de arte, conferencias, salones, publicaciones periódicas y que la mayoría de los intelectuales y artistas interesados en dar a conocer su obra y en participar de los debates culturales de la época, estaban obligados a trasladarse a la capital para poder cumplir su aspiraciones.

Temporalmente, el peso de análisis se centrará en el período comprendido entre 1920, específicamente 1927, cuando se produce la primera revuelta antiacadémica, alrededor de la recién fundada revista *Avance* y 1990, con la inauguración de la última exposición que portaba el espíritu y los artistas de la década de los 80: *El objeto esculturado*, que fue precedida en 1989 por el performance *El juego de pelota*, último acto provocador de los protagonistas de la Década Prodigiosa.

Como aclaración nos gustaría plantear que aunque el periodo de estudio que nos interesa comienza en 1920, con la entrada de los aires renovadores de la modernidad en la plástica insular, y con la aparición de **Amelia Peláez del Casal**, primera figura femenina importante dentro de la plástica cubana, es necesario, comenzar el estudio en el periodo colonial, que abarca de 1842 a 1898, por ser el lapsus temporal donde se va a gestar la idiosincrasia y las características esenciales de Cuba en tanto nación, definiéndose, a partir de los primeros intentos nacionalistas, sus particularidades culturales. Es importante dentro de este amplio periodo puntualizar en dos fechas: 1818, año en que se funda la *Academia de Bellas Artes de San Alejandro*, en La Habana y 1887, año en que **Juana Borrero** se matricula en dicha academia y comienza su vinculación con la plástica; es el primer caso de artista mujer fuera del marco meramente docente. La *Academia de Bellas Artes de San Alejandro* fue un lugar de confrontación y renovación de conceptos culturales, a pesar de su carácter colonial, y constituyó un pivote imprescindible en la generación de conceptos modernistas y de ideas nacionales en la pintura, la escultura y demás manifestaciones artísticas. Va a convertirse en Institución medular de la enseñanza artística en Cuba, asimilando e impartiendo los discursos artísticos de Europa, centro rector del Arte en los años coloniales, lo que dará pie a muchos años de lenguajes europeos en los

artistas cubanos y permitirá comprender él por qué de determinadas constantes temáticas y formales en los artistas insulares en sucesivos periodos. Y como parte del tema que nos interesa, dará cabida a las mujeres, no sólo como estudiantes, sino como docentes y también como directivas y académicas. Estas artistas, aunque nunca han figurado como exponentes importantes del arte nacional, si contribuyeron con su labor docente a la formación de los artistas y de un lenguaje plástico sólido en Cuba.

1.3 Estructura narrativa

Dividiremos el trabajo en una introducción, cuatro capítulos, un acápite de conclusiones, el resumen de toda la bibliografía estudiada y consultada hasta la fecha de finalización de este trabajo, y por último un anexo documental.

Capítulo I: La pintura cubana de la colonia hasta 1920: Abarcará de forma rápida e introductoria el panorama histórico cultural y el incipiente acontecer plástico, abordando las características generales del arte colonial. Veremos la influencia de la *Real Academia de Bellas Artes de San Alejandro* y el papel destacado de las mujeres docentes que en ella laboraron. Por último abordaremos como caso particular y débil nexo con los periodos posteriores el caso singular de la artista y escritora **Juana Borrero**.

Capítulo II: La República Neocolonial y las vanguardias artísticas. 1920-1940: Abordará el panorama histórico cultural y la Vanguardia, con sus dos momentos, que atañen a la concreción de la modernidad cubana: 1920/1940. Aquí observaremos, a través del recorrido temporal, los parámetros de continuidad y ruptura que conformaran una definición cultural y plástica y que también interaccionaran en la formación de la nacionalidad como proyecto vanguardista. Recorreremos proyectos materiales como revistas e instituciones que se crearan y desarrollaran en el periodo que analizaremos: **La Revista de Avance, Revista Social, Revista Lyceum, Revista de Orígenes**. Veremos la consolidación de agrupaciones e instituciones femeninas, la más importante por su labor de promoción de artistas es El Lyceum (1928). Iremos desbrozando



Logo Galería francesa de Arte Cinético Denisse Rene

con la mayor precisión posible la vanguardia plástica y sus características generales y nos centraremos en los casos de las artistas que laboraron en el periodo: algunos intentos que no llegaron a consolidar su carrera pero hicieron algunas obras perdurables, como los casos de **M^a Pepa Lamarque, Marta Arjona, Mirta Cerra, Jilma Madera** y otras, para llegar a las grandes figuras emblemáticas que atraviesan el arte cubano desde esta época hasta la actualidad: la escultora **Rita Longa** y la pintora, muralista, ceramista y una de las grandes de América, **Amelia Peláez**.

Capítulo III: 1940-1959. La abstracción: lo dedicaremos a analizar la abstracción, considerándola la tercera revolución o etapa vanguardista por lo que significó para la plástica nacional entrar en contacto con las nuevas propuestas del arte internacional; un periodo donde veremos por primera vez, como el arte cubano actúa de forma sincrónica con los movimientos artísticos occidentales. Analizaremos las propuestas abstraccionistas y su papel en la renovación estética del arte cubano, y dentro de ellas, el posicionamiento estético de las principales artistas del periodo en relación a estas innovaciones plásticas. Así el estudio de la vanguardia abstracta incluirá un panorama general; algunas revistas e instituciones: **Revista Nuestro Tiempo**; detallaremos la labor como mecenas de **María Luisa Gómez Mena**; esbozaremos la vanguardia plástica y sus características más generales y como caso muy relevante analizaremos la obra, tanto como gestora, promotora y artista de **Loló Soldevillas**. Dedicaremos especial énfasis al gran paradigma de la plástica de estos años y los venideros 2 decenios: **Antonia Eiriz**.

Capítulo IV: 1960- 1990. La revolución y el arte en Cuba: abordaremos el periodo comprendido entre 1959, momento de giro político, social e histórico, con el triunfo de la Revolución de Fidel Castro hasta 1990, año de finalización de la década de los 80, década que marca una inflexión importante en la plástica insular. Aclaro de de antemano que por la amplitud del periodo y para adaptarnos a una metodología sistémica que facilite el estudio, dividiremos este capítulo en dos apartados. Por un lado, la plástica de los años 60 y 70, dos periodos, a nuestro parecer interrelacionados y que suponen una superación a medida que avanzan las décadas. El otro apartado, estará en exclusiva dedicado a los años 80, la llamada **Década prodigiosa** o **Renacimiento cubano**, etapa de vital importancia para las artes plásticas isleñas y especialmente para analizar la culminación del desarrollo del discurso

femenino, que como anticipamos, vislumbramos ya, con notoriedad, en la 1ª vanguardia, con el caso de **Amelia Peláez**.

En este capítulo repasaremos el panorama histórico cultural. Evaluaremos y expondremos los cambios dentro de la cultura cubana, en cuanto a la creación y proliferación de instituciones, revistas culturales, como antecedente para el análisis general de la plástica cubana revolucionaria, por ser los antecedentes citados operativos y definitorios en el desarrollo de los distintos parámetros de las manifestaciones artística, y plásticas en concreto. Abarcaremos **los sesenta y los setenta** como decenios, mítico el primero y la realidad de los años duros, o grises del segundo, según terminología académicamente aceptada. Analizaremos las nuevas promociones de mujeres, que empiezan a proliferar y a desmarcarse del conjunto de creadores como casos independientes y cualitativamente importantes en ambas décadas, teniendo en cuenta a **Antonia Eiriz** como nexo o puente de unión, inspiradora y maestra de muchas de las nuevas promesas. **Nélida López, Zaida del Río, Ana Mendieta, F Clara Morera, Flora Fong e Hilda Vidal** como las más interesantes para los propósitos e hipótesis de este trabajo.

En la llamada “Década Prodigiosa”, 1980-1990, observaremos como el arsenal de propuestas rebasará con creces los periodos anteriores y validará, en el caso de las artistas, no sólo un discurso cualitativamente superior, sino altamente ético y comprometido con su tiempo y su género. Dividiremos el estudio en partes imbricadas. De un lado las iniciadoras de nuevos contenidos y propuestas, tanto a nivel conceptual como formal, **Consuelo Castañeda, Ana Albertina Delgado, María Magdalena Campos y Marta María Pérez**. Continuaremos el análisis con dos artistas puente: **Sandra Ceballos y Rocío García** y culminaremos con tres casos sintomáticos: **Olympya Ortiz, María Consuelo Mendoza y Jacqueline Zerquera**. Terminaremos este capítulo valorando el alcance de la década con la apertura de las novísimas. Observaremos a vuelo de pájaro el caso de algunas “nuevas promesas”: **Belkis Ayón**, por desgracia recientemente desaparecida, **Sandra Ramos y Aymee García y Tania Brugueras**.

Finalizando nuestro recorrido, abordaremos unas conclusiones valorativas, un apartado bibliográfico y un apartado de anexos. Al inicio del trabajo incluiremos un índice que ayude a ubicar los datos y epígrafes. Toda la información gráfica del trabajo se añadirá a los márgenes del texto para dar una estructura de catálogo.

1.4 Contexto

Primera aproximación a las artistas

Comencemos diciendo que la mayoría de los críticos cubanos han dividido la plástica cubana en dos grandes períodos llenos de subdivisiones internas: la plástica antes de la revolución y la plástica revolucionaria, siendo enero del 1959 un tabique ilusorio que secciona a la cultura, y a la plástica específicamente, en dos mitades obligadas a desconectarse y que proporcionan al que asoma desde fuera o al que desconoce las articulaciones básicas de la cultura cubana, una visión de discontinuidad, de rompimiento y de negación que es totalmente falsa. Es por eso que en esta aproximación seguiremos un esquema lineal por décadas, comenzando el recorrido en la vanguardia del veinte, por ser donde se encuentra el primer caso sobresaliente de discurso femenino.

Hasta los primeros veinte años del siglo XX, la pintura cubana estuvo llena de pintores extranjeros en su mayoría europeos, que venían a Cuba en busca del paisaje que le ofrecía la isla, y en el siglo XIX, cumpliendo el sueño de los románticos de la búsqueda de la naturaleza y del buen salvaje. Estuvieron motivados también por la naciente industria tabacalera y la necesidad de dibujantes y grabadores para las marquillas de tabaco. Cuba era una de las colonias de España y reinaba en toda la isla un aire patriarcal, que ahogaba cualquier vestigio de inspiración femenina, a nivel fundamentalmente de la plástica, que en aquellos años era un oficio de hombres. Si se revisa exhaustivamente el material gráfico de estos años, sólo sale a relucir, a finales del XIX y principios del XX, un nombre de mujer en la pintura: **Juana Borrero**. Sin embargo, es tan pequeña su producción y tan poco significativa en el plano estético, pues se suma al “pintoresquismo” de Landaluze, con sus esclavos felices y sus mulatas eróticas y ávidas de carne blanca, que no pasa de ser un dato interesante y no se convierte, por tanto, en punto de partida. Destacamos del periodo, sin embargo, con la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro en 1818, la importante contribución de un número considerable de mujeres que desde el comienzo de la institución estuvieron vinculadas a la docencia.

Amelia Peláez del Casal

Habría que esperar hasta 1927, que es cuando se produce la 1ª reacción anti-académica, con la fundación de la revista de *Avance*, que se convierte en la portavoz de las ideas estéticas de la generación intelectual, para comenzar a hablar de las mujeres en la plástica, con la entrada de quien es hoy, la pintora cubana más conocida (y cotizada) en el ámbito internacional, **Amelia Peláez**, unida a la mexicana **Frida Kalho** y a la brasileña **Tarsila do Amaral** por el epíteto de las “**Tres Grandes de América**”.

Amelia es una de las modernistas cubanas mejor formadas y más innovadoras y regulares. Su estancia en la vanguardia del 20 cubana fue breve, pues, en 1924 tiene su primera exposición personal; en 1927 se va a Europa y se establece en París. Esta estancia, así como las enseñanzas de las distintas escuelas en las que participó, y en especial, su filiación con la constructivista rusa Alexandra Exter, marcaron su obra futura.

Retorna a Cuba en 1934, trayendo ya los apuntes de lo que sería su estilo definitivo: los bodegones criollos con flores y frutas en las que poco a poco va introduciendo los elementos ornamentales de la arquitectura cubana. Así de su obra emanan minuciosas estructuras complementadas con un gran sentido del color, austeros bodegones cubistas matizados y diferenciados por la introducción de la luz tropical de Cuba, la flora y elementos de la arquitectura colonial y del mobiliario cubano. Todo esto lo recogió de su entorno más inmediato. Definió la identidad cubana a partir de la flora y la arquitectura en conexión con la propia tierra y como dice la crítica y profesora cubana, Adelaida de Juan:

“(...) fue, además, la que se dirigió a la figura de la mujer como un elemento válido dentro de la recia producción que la caracterizó (...)”¹



Amelia Peláez del Casal

¹ De Juan, Adelaida, La mujer pintada en Cuba, en Temas. Cultura, ideología y sociedad, número 5, enero - marzo, 1996, año 2, Instituto Cubano del Libro, Pág. 42.

Amelia trabajó hasta 1968, año en que murió, y a pesar de ser la pintora cubana más reconocida a escala internacional, su obra ha sido injustamente valorada por la crítica y los propios artistas. Con el triunfo revolucionario, su pintura quedó relegada a planos cercanos al olvido y sólo valorada en su puro valor comercial (muy alto por cierto) pero excluida de los debates de los sesenta, por considerar su pintura decorativa, en momentos en los que se le exigía a los artistas un arte eminentemente apologético y conmemorativo.

Otras pintoras

Si la figura y la obra de **Amelia** han sido muchas veces excluidas y maltratadas, siendo ambas puntales fundamentales dentro de la definición de nuestra identidad pictórica, otras han sido sencillamente omitidas por la crítica por considerar su obra carente de sentido ideológico, reduciendo la palabra patriotismo en pintura a la representación de batallas y héroes; tal es el caso de dos coetáneas de **Amelia**, que si bien no estuvieron en su innovación estética a la altura de esta, si contribuyeron de forma humilde a crear referentes en la plástica femenina. Son **María Pepa Lamarque** y **Mirta Cerra**, ambas paisajistas y figuras bastante reconocidas dentro de los ambientes intelectuales de las décadas de 1920 a 1940.

Pepa Lamarque centró su creación en la captación de paisajes semiurbanos, amplios entornos periféricos con casas antiguas y una vegetación calcinada por el calor. Su mayor aportación es la representación de un paisaje totalmente cubano, desprovisto del velo europeizante de los paisajistas anteriores, dándole a su pincelada un toque impresionista muy tropical por la captación excesiva de la luz y rompiendo con la vaporización de las atmósferas de quien fuera su maestro, Leopoldo Romañach.

Mirta Cerra, sin embargo, es la paisajista de la ciudad, con sus callejas atestadas de balcones y lumínicos, introduciendo también elementos arquitectónicos y urbanísticos típicos de Cuba: el enrejado, los guardavecinos, las balaustradas. Se inserta en la vanguardia del cuarenta y expuso en el Lyceum de la Habana, la primera asociación de mujeres, creada en 1929 con el fin de proteger la cultura, de donde salen las primeras mecenas cubanas, como **María Luisa Gómez Mena**. Esta asociación, dicho sea de paso, contribuyó grandemente al desarrollo cultural de la isla.

Escultoras

Destacan también artistas dedicadas a la escultura: **Jilma Madera**, **Emma Ordoqui**, **Lucía Álvarez** y la indiscutible **Rita Longa**, la más prolífica escultora cubana, vinculada activamente a los debates nacionales, a la enseñanza artística y a partir de 1959 a la promoción de la escultura ambiental y monumental.

Así, son estas artistas las que conforman, en pintura, el discurso femenino en las décadas del veinte, del treinta y del cuarenta, moviéndose entre sus colegas masculinos y sorteando toda una serie de obstáculos materiales y espirituales, emanados de una mentalidad colonial, subdesarrollada, que abarcaba desde la familia hasta las instituciones y los medios artísticos. Algunas emigraron y se formaron fuera de Cuba, buscando, quizá, la libertad que suponía estar lejos de la familia y de su entorno, y las amplitudes espirituales y estéticas que proporcionaba por aquel entonces las estancias en París y Nueva York.

Acelerando el paso, arribamos a la década del cincuenta, donde se produce el gran vuelco y la entrada sincrónica en los movimientos estéticos internacionales con un arte nuevo, que ya se había estado gestando en décadas anteriores. En 1954, un grupo de artistas que vivían bajo el gobierno de Fulgencio Batista se negó a participar en la Bienal Hispanoamericana por ser una iniciativa franquista y organizaron por su parte una Anti-Bienal. Eran Los Once o los abstractos, un grupo abierto por el que transitaban muchos artistas que consideraban el arte figurativo cubano demasiado local y exótico y defendieron un arte más apegado a la modernidad, que expresara las nuevas ideas a través de lo no figurativo.



Rita Longa Arostegui

Loló Soldevillas

También en este tiempo, otro grupo optó por la abstracción, pero geométrica, muy cercano al movimiento Madí en Argentina. Eran **Los Diez Pintores Concretos**, entre los que se encontraba otra de las grandes omisiones del arte cubano: **Loló Soldevilla**. Mientras que a los otros integrantes del grupo se incluyen en todas las antologías de la plástica cubana, de **Loló** nadie se acuerda, cuando fue ella quien a su regreso de París, en 1955, trajo toda

una serie de materiales (obras originales, manifiestos, documentos) de los artistas adscritos a la abstracción geométrica, al cinetismo, y trajo además, el espíritu del abstraccionismo geométrico, resultado de una paciente y apasionada labor de asimilación de esas estéticas. Conoció y recibió instrucciones de Jacobsen, Art, y Vasarely y se adhirió a galerías como la de Denise René, representativas de estas tendencias. Organizó, además la primera muestra de los geométricos en la Habana, en una galería que fundó junto a Pedro de Oraá, “**Color y Luz**”, que sirvió de marco propicio para aunar la labor de los concretos cubanos. Sin embargo, parece como si nada hubiese hecho.



Antonia Eirizlos

Antonia Eiriz

Conjuntamente con la radicalización abstracta de muchos artistas, cada uno dentro de distintas vertientes, muchos, aunque se inclinaron por la abstracción, no rechazaron de pleno la figuración. Se inscribieron en lo que se llamó Expresionismo Abstracto. De ese grupo sobresale, la figura de **Antonia Eiriz**, la pintora que más generaciones influyó con su estética, de la que la generación femenina de los ochenta se siente deudora y la que por su inimitable expresionismo y su maestría pictórica, ha sido llamada, con razón, “**La Goya Cubana**”.

Antonia, que tiene una labor importante en la década de los cincuenta, con una poética bastante individualizada, extiende su trabajo y lo realiza con fuerza en los sesenta. Y lejos de sumarse al discurso triunfalista, edulcorante y romántico de los primeros años revolucionarios, y cuando otros muchos pinceles reseñaban la epopeya del cambio, ella se permitió restringir su paleta a las luces y las sombras que asechaban detrás del entusiasmo épico de la década. Siempre abogó por la distancia reflexiva y ciertas dosis de escepticismo. Sin embargo no se puede ver en Antonia un ser concentrado en sus propias desgarraduras humanas. Su pintura es del género humano, tan antiguo y tan actual como el propio hombre. No se deslizó de su tiempo ni fue una humanista en abstracto, pero no se permitió la referencia del icono o la anécdota alegórica plagada de pleitesía y engrandecimiento.

Antonia fue extremadamente consecuente consigo y con el arte. Fue una artista difícil para los códigos de la política oficial. Estaba

inmersa en una búsqueda diferente a la de la masificación cultural del país, era portadora (quizás la primera de la revolución) de la estética del individuo y de su opción diferente de la identidad, haciéndole en su obra un lugar a la muerte, la enfermedad, las sexualidades confusas, el aislamiento y la disonancia. Nunca negoció su discurso para socializarlo; se mantuvo siempre vertical y lo pagó caro, donde más le dolía: en su obra.

Sufrió la censura, la incompreensión, la subestimación y el aislamiento. Sus exposiciones en los sesenta fueron duramente criticadas y malinterpretadas con las armas del oportunismo más asqueroso y reptador. Nunca le perdonaron su talento y su valentía al definir la opción individual como la base de la sociedad, en los momentos en los que se pedía una masificación continua; no le perdonaron su disonancia ni su dignidad al retirarse al ostracismo privándonos de los mejores años de su carrera como artista; no le perdonaron sus verdugos la culpa de sus conciencias y la luz que comienza a avivarse en las creaciones de las novelas, que la ven como maestra indiscutible, el ángel y demonio de la creación.

Antonia fue una de esas primeras palabras silenciadas de los primeros años de la revolución, cuando la ortodoxia, aparentemente necesaria, dio paso continuo al oportunismo.

Con respecto a la mujer, los cambios revolucionarios afectaron de manera positiva su situación, en especial las de aquellas que contaban con más de treinta años. Pero era imposible que un cambio en la estructura de poder, aunque este fuera radical en cuanto al orden social, borrara de la conciencia colectiva cientos de años de mentalidad colonial, subdesarrollada y por ende, machista. Las soluciones a los problemas femeninos se redujeron a una serie de mejoras sociales, en el plano laboral y de integración social, pero no afectó la situación personal de la hembra, que siguió atada a las normas domésticas, la institución familiar jerarquizada, a su rol sempiterno de madre y esposa.

Las instituciones sociales y culturales que fueron creadas con el fin de ayudar a la mujer, se anquilosaron en su metodología, y los conceptos, en principio renovadores, fueron caldo de cultivo de la situación que reservaba, como una ironía, el futuro: la pérdida de valores, la aceptación pasiva, la conversión negativa, todas evidencias claras de una falta de trabajo ideológico real que borrará de la sociedad la supeditación de la mujer al poder del falo.

Transcurridos los sesenta, llegaban los setenta, a los que muchos historiadores y críticos han convertido en una especie de medioevo cubano, una zona oscura, la parte maldita de la revolución a la que pocos se asoman, como dijera Iván de la Nuez. Mientras que los sesenta definieron el sentido vertical de la política cultural cubana (hacia la intelectualidad y no desde ésta, porque los intelectuales han trabajado en un campo suyo, pero cuyas cotas no le han pertenecido), los setenta, marcados por el Congreso de Educación y Cultura, legitimaron muchas de las actitudes y procesos que a los distintos niveles lastraron el desarrollo de una plástica más viva, dinámica y revolucionaria, condicionando la supremacía de los valores ideológicos y políticos en la lectura de la obra y ahogando las orientaciones estéticas. Sin embargo, no creo que haya sido una década estéril, aunque sí asordinada. También aquí se dan muchas poéticas interesantes.

Artistas de los setenta. Zaida del Río



Zaida del Río

En el caso femenino, aumenta el número de artistas y cualitativamente se homogeneiza el panorama. **Flora Fong**, con sus trazos orientales y sus paisajes sencillos y coloridos; **Nélida López**, con algunas indagaciones espaciales. Pero la figura cumbre de estos años es **Zaida del Río**, la mujer que abrió el erotismo en la pintura femenina, instaurando la poética de la desinhibición, manteniendo una elevadísima calidad en su creación. Zaida combina maravillosamente en sus obras el mundo de la mitología con la cotidianidad, lo folklórico cubano con lo universal, siendo su obra una perfecta evidencia del sincretismo. Por primera vez de forma intensa, la figura de la mujer es colocada por otra en el centro de su trabajo, poniéndole alma, coronándola de una aureola erótica, que más que aplastarla y atarla, la centra y la libera; la obra de Zaida desmitifica el mundo fabricado de la mujer nueva, vistiéndola de signos ontológicos, apegados a la tierra como origen de la creación; le otorga un poder universal. Es Zaida quien va a abrir el camino hacia lo que será el estallido de la pintura femenina de los ochenta. Otras artistas que continúan también con su obra el camino del arte femenino isleño, son **Hilda Vidal**, con un trabajo sostenido, silencioso pero de gran personalidad; **Clara Morera**, que revolucionó con sus proyectos el panorama plástico, incursionando en la técnica del tapiz y haciendo de este su medio

expresivo, dándole con la calidad de sus obras el lugar de obra de arte y vinculándose tempranamente al performance y a las acciones plásticas. Hemos incluido también en el periodo a una artista que aunque laboró siempre fuera de Cuba, consideramos, por el carácter de su trabajo, por los temas recurrentes y por el uso del arsenal sincrético, de fuerte raíz afrocubana, que se inserta de forma armónica en la urdimbre figurativa y conceptual del arte de la isla. Nos referimos a **Ana Mendieta**, quien además incursiona en el discurso femenino y quien con su visita a Cuba, influirá de manera decisiva a muchas artistas del país.

La década prodigiosa: 1980-1990

En 1980 tendrá lugar un cambio de sentido en el quehacer de la plástica cubana. Cambio que debido a disímiles circunstancias favorables, se extenderá a lo largo de toda la década. Será un revulsivo que afectará toda la estructura de la institución arte y que dinamizará la relación de los artistas con dicha institución, con la crítica y con el público.

Este periodo es conocido como “Década prodigiosa” o “Renaimiento cubano” y promovió a una serie de artistas jóvenes que insuflaron a la plástica la frescura de sus propuestas y la profundidad de sus discursos. Se centraron en debatir desde las piezas que exponían el todo social de la realidad cubana, imbricándola a procesos culturales y a fenómenos socio políticos, discutiendo desde la galería temas como los símbolos patrios, la figura de los héroes nacionales, las sexualidades marginadas, el arte como artefacto ideológico, todos temas tabú hasta ese momento. Es aquí donde cristaliza y cuaja definitivamente el discurso plástico femenino cubano, materializándose en dos aspectos esenciales: el abordaje del género y sus problemáticas y la renovación estética, con la vinculación de las artistas a los lenguajes más sólidos del panorama internacional. Eso sí, tanto el género como los lenguajes, refuncionalizados y recontextualizados para abordar el “caso cubano”. Son muchas las artistas que laboran en el decenio; nos interesa sobremanera destacar un grupo, que hemos dividido en dos: aquellas que gozaron de una aceptación de crítica y público y tuvieron para su obra espacios expositivos notorios y aquellas que navegaron con menos suerte en el periodo y le

fueron negadas la mayoría de estas prebendas. Lo cual, aclaramos, no influyó ni en la constancia del trabajo de estas artistas ni en la sucesiva calidad que fue adquiriendo su obra.

En el primer grupo estarían **Consuelo Castañeda**, quien con su obra y su papel como docente en el Instituto Superior de Artes, fundado en 1976, se desmarcaría como la maestra en esta renovación,; **Marta María Pérez**, artista que se vincula a la fotografía y que hace del cuerpo femenino un mapa de referentes icónicos y conceptuales, hoy considerada como una de las artistas punteras en Latinoamérica; **María Magdalena Campos**, interesada en el aspecto racial, y dentro de esta temática, aborda el sexo, la doble carga que significa la negritud y lo femenino. Se decanta por instalaciones muy cuidadas, donde no apura el significado último de sus piezas. Por último, **Ana Albertina Delgado**, miembro del grupo Puré, perteneciente al segundo lustro de los ochenta, que recibe la herencia renovadora de artistas como las ya mencionadas y continua su labor con una obra centrada en la realidad de los aspectos urbanos donde habita, una obra dura y ácida donde las haya, pero transida de una poesía, casi escatológica, pero poesía, al fin y al cabo. Su obra tiene un fuerte valor indagatorio y cognitivo y resume quizá toda la preocupación existencial de su generación. Sexo y género, también hacen acto de presencia en sus exhibiciones.

Al otro lado de la delgada, pero influyente línea que separa el éxito del fracaso, ambos términos referidos exclusivamente al reconocimiento exterior, se agrupan otras artistas. **Rocío García**, quien se perdió toda la efervescencia de los primeros ochenta, por estar en Leningrado realizando un master en Artes. Por edad profesional pertenece a la generación de **Consuelo Castañeda**, pero su incursión en las arenas del arte cubano la realiza casi finalizado el decenio. Una fuerte personalidad caracteriza su obra preocupada desde el inicio en los temas de género, tanto en lo que tiene este de social(serie de las peluquerías)como en la vinculación de la mujer al ámbito del trabajo cultural (sus Gueichas son un claro ejemplo) Le interesa también el tema del arte como espacio de expresión y en su obra posterior incursiona en la sexualidad “desviada” y en el machismo estereotipado. **Olimpia Ortiz**, perteneciente a la generación que laboró en los setenta, compañera de estudio de **Zaida del Río**, padece el más genuino desinterés por parte de la promoción institucional. Su presencia se hace notar, aunque de forma intermitente, en los ochenta, con un trabajo centrado en el hombre y

su universo; es una suerte de reclamo por omisión, una especie de venganza ante el silencio de la crítica. Se niega a especificar su trabajo como una incursión a las problemáticas de género, pero cuando se refiere a su obra resume resistencia y necesidad de cambio en los roles sociales, que según cree, son los causantes de su aparente, pero para nada verídica, frustración profesional. El hombre centra su obra porque la mujer en el universo que cotidianamente envuelve a la artista, carece de valor, no está en el lugar que merece, como ella misma verifica. Sus compañeros de generación se encuentran todos entronizados dentro del sistema plástico cubano. Ella sin embargo, quedó a la espera de una observación, de una oportunidad legitimadora. Al contrario que **Rocío y Olimpia, Jacqueline Zerquera** se inicia tempranamente en el arte, saliendo a los ochenta cuando recién se graduaba de la Academia de San Alejandro. Su formación, que no pasó por el tamiz redimencionador del ISA, se torna académica en cuanto a lo formal. Sin embargo, valiéndose de una sólida formación en el dibujo y de la pintura, inserta en sus cuadros toda una gama de conceptos que la acercan al citacionismo, haciendo de la apropiación, su medio de expresión. Con lo cual se incluye dentro de los presupuestos del postmodernismo más renovador. Hay una preocupación por la problemática femenina que se deja ver claramente en la frase que preside una de las memorias que realiza para una exposición “sin saber que culpa expío, si las de mi cuerpo, las de mi tiempo o las de mi sexo”, volcando los problemas de la mujer en el crisol convulso de los problemas sociales.

Interesante resulta también el planteamiento de la grabadora **María Consuelo Mendoza**, que se decanta por la temática de la hipocresía, el miedo, la misoginia, presentada a partir de la creación de la figura del Monje, una etapa de su carrera que es muy interesante y que se basa en la obra musical compuesta por Carl Orff *Carmina Burana*², que vuelca en lienzos, performance y en su principal soporte, el grabado, haciendo de este medio, innoble a las artes del momento y más souvenir que obra de arte, uno más de los usados por los artistas de la época renovadora. Cambia incluso

² Orff se basa en la homónima, *Carmina Burana*, una colección de cantos goliardos de los siglos XII y XIII reunidos en el manuscrito encontrado en Benediktbeuern en el siglo XIX. Escritos por monjes y juglares, la colección atrajo a Orff por lo diverso de sus versos que eran tanto humorísticos, tristes o sugestivos. Entonces, eligió unos veinte al azar y los arregló en crudas canciones para solistas y coro, acompañados por instrumentos y mágicas imágenes.

la técnica, por demás rigurosa y difícil y la doméstica con tesón para producir bellos fragmentos que pretende unir al texto totalizador de su tiempo.

Por último, una de las figuras más impactantes de la década, que pasó por ella con más penas que gloria: **Sandra Ceballos**. Iconoclasta, provocadora, dueña de una personalidad artística firme, con un respeto admirable hacia las figuras claves del arte cubano e internacional y con una visión desmitificada de la historia del arte, fue polémica como ninguna y constituyó una espina atravesada en la garganta de los funcionarios más ortodoxos de la cultura y en la de los críticos más pueriles, que para colmo de males, fueron los que articularon el sistema promocional de los ochenta. Su labor como artista se vio afectada en lo que no tuvo de promoción su obra y ante el evidente rechazo, decidió tomarse la justicia por su mano y convertirse en promotora de aquellas figuras que no encontraban acomodo dentro de la marea abrumadora del arte joven. Funda en su propia casa la galería o centro de proyectos Espacio Aglutinador, que es aun hoy la única experiencia de espacio expositivo privado que funciona en la isla. Desde aquí rescata a Chago Armada, Loló Soldevilla, Antonia Eiriz, y muchos otros artistas silenciados dentro del arte que coqueteaba con la oficialidad artística más rancia y que jugaba del lado de los críticos del periodo, que terminaron acomodándose en su papel de “mecías”. Conjuntamente con este trabajo, realizó una serie de obras destinadas a “reponer” en la historia a figuras claves, por renovadoras, del arte internacional. Jaulensky, **Alexandra Exter**, **Popova** y otras a las que dedica series. También se hace eco de las preocupaciones de género, y discursa sobre sexo, maternidad y roles dentro del campo artístico.



Sandra Ceballos

1.5 Resumen del recorrido. Principales ideas de la investigación

Nos gustaría aprovechar este resumen a modo de epílogo para plantear una serie de cuestiones que atañen a la decisión de realizar este trabajo de investigación.

Nuestro primer acercamiento al arte femenino cubano lo iniciamos con un trabajo de Tesina titulado **El boom femenino cubano de los ochenta**, leído en 1994 en la Universidad de La Habana, y que se presentaba, además de cómo trabajo para la obtención de la Licenciatura, como un proyecto curatorial para una futura exposición de conjunto de las artistas estudiadas. Este estudio nos ayudó a indagar mucho en los periodos anteriores de la plástica isleña, y nos hizo comprender la necesidad de profundizar y detenernos en artistas que ni siquiera figuraban en los catálogos o en archivos de publicaciones periódicas. Nos hizo además comprender, que para arribar y comprender el fenómeno del renacimiento cubano de los ochenta, en lo que respecta a las artistas, era necesario sumergirnos, en un estudio retroactivo, en los antecedentes, tanto aquellos que tenían ya algunas aproximaciones como en los que sólo aparecían referenciados en boca de las artista y que apuntaban a cierta importancia dentro de su labor creadora. Un viaje a Europa y el establecimiento posterior en España, anularon la posibilidad del proyecto de exposición, pero abrieron las puertas para poder realizar la investigación que hoy presentamos.

Toda la información acumulada, más incursiones en archivos tanto reales como virtuales, el contacto con artistas a través de correspondencia, con críticos y estudiosos, que además han frecuentado exposiciones y ferias internacionales, donde se han propiciado encuentros y conversaciones, nos dio material abundante para trazar un boceto de que queríamos investigar y cuales serían nuestras premisas y objetivos. Estas “acumulaciones” hicieron que decidiéramos investigar sobre la plástica femenina cubana y que comprendiéramos la necesidad de un estudio como este, que no pretende más que ser preliminar y para llenar un vacío importante en la historiografía artística y cultural latinoamericana.

La realización de la Tesina citada nos dio un presupuesto importante que aplicamos con disciplina y credibilidad en esta Tesis. Ante la gran ausencia de estudios críticos, de reseñas, de libros, de catálogos y de artículos periódicos, la posibilidad de conocer un fenómeno, que por demás se extendía a un pasado por lógica “invisible”, era prácticamente inviable; por lo que el parámetro o método de estudio era necesariamente un acercamiento permanente a fuentes vivas, tanto artistas como estudiosos. De ahí que sostuvimos una constante incursión a la obra y vida de las artistas vivas

que estudiábamos, que nos daban, además, información para ir en busca de otras creadoras o de investigadores, con archivos prodigiosos, que siempre abrieron a nuestra curiosidad metódica y que nos permitieron extraer cartas, fotos, documentos, etc. Una perla de lo antes dicho, fue la increíble entrevista que me permitió hacerle Antonia Eiriz, ya en el año 1991, posiblemente una de las últimas que le hicieran en Cuba y en vida. Otra de las grandes aproximaciones ocurrió con Amelia Peláez, cuando la profesora de la Universidad de La Florida, Isabel Castellano, accedió vía mail, a refenciarme y acotarme datos sobre la entrañable amistad que mantuvieron Amelia Peláez y Lidia Cabrera, hasta la muerte de la primera. Destacar la loable labor de esta profesora y un grupo de investigadores sobre cultura cubana que mantienen una base de datos y documentos virtuales en la página www.cubaheritage.org, que nos ha facilitado documentos personales y declaraciones privadas que nos explican muchos comportamientos estéticos y éticos de las artistas. Es de esta página donde hemos sacado la mayor parte de documentos digitalizados del periodo republicano.

Fuentes de información relativa fueron las publicaciones periódicas. Relativas por la discontinuidad de referencias a mujeres artistas. Fueron importantes consultas las realizadas en torno a la Revista Social, La revista Lyceum y la revista Orígenes, las tres del periodo republicano y de las publicaciones periódicas revolucionarias, fueron Revolución y Cultura, El Caimán Barbudo y la Gaceta de Cuba, en este orden jerárquico de importancia, quienes más datos aportaron y aunque con grandes exclusiones, nos permitieron avanzar lentamente y con dudas, en nuestra búsqueda. Todas ellas nos proporcionaron, además ilustraciones, que en la medida de su calidad, han sido reproducidas, después de digitalizarlas.

Las fuentes más importantes para desarrollar este trabajo de investigación han sido las entrevistas. En resumen: teniendo en cuenta que este estudio de conjunto es pionero, que existe muy poca información sobre muchas de las artistas que intentamos sacar a la luz y que partiendo de mi tesina de licenciatura, sostuve en la misma que el acercamiento del investigador de arte contemporáneo debe basarse en el incisivo y permanente contacto personal con sus objetos de estudio, es decir las creadoras en este caso, queda evidenciada así la grandísima importancia que tienen los testimonios recogidos durante largas sesiones de trabajo y continuas indagaciones realizadas. Son, fundamentalmente, entrevistas personales

a artistas y especialistas en Arte Cubano. Las mismas pertenecen en propiedad al archivo personal de la autora.³

Por último y recalcando que existen muy pocos estudios dedicados a las artistas plásticas cubanas y que hemos ido rastreando información fundamentalmente en artículos aislados de revistas, en catálogos o tesis de licenciatura, muy pocas si observamos el alcance del fenómeno que queremos esclarecer, nos parece interesante reseñar algunos de los textos capitales que hemos leído y que nos han aportado importantes líneas de análisis o nos han servido para dar luz a algunas de las cuestiones que quedaban en zonas oscuras, tanto por omisión como por falta de precisión. Son textos en su mayoría generales, pero que nos han ubicado bien en los periodos estudiados y nos permitieron verificar que existía una necesidad de indagar sobre las creadoras cubanas, pues sus apariciones en los referidos estudios no son frecuentes. Hemos consultado también libros sobre arte contemporáneo universal, que nos ayudaron a contextualizar el arte cubano dentro del arte internacional.

Nuestra búsqueda se ha centrado desde una bibliografía general del arte cubano como *Temas y variaciones de la pintura cubana*⁴ de la profesora y crítico de arte Adelaida de Juan que recoge una serie de artículos del panorama plástico cubano y analiza la importancia del tema de la mujer en la pintura. Va recorriendo la historia de la pintura cubana buscando la evolución de las diferentes temáticas y los puntos de contacto de un periodo a otro. Nos ha sido de utilidad para tener una visión de conjunto sobre la pintura cubana. En especial el artículo "Cuba: la mujer pintada".

³ Algunas son: Entrevista a la artista Antonia Eiriz. 1990. Cuba.

- Entrevista a la Dra. María Elena Jubrías. 1993. Cuba
- Entrevista a la Dra. María de los A Pereira. 1998. Vigo
- Entrevista al Dr. Rufo Caballero. 1992. Cuba
- Entrevista a la artista Rocío García. 1992. Cuba
- Entrevista a la artista Jackeline Zerquera. 1993. Cuba
- Entrevista a la artista Olympya Ortiz. 1993. Cuba
- Entrevista a la artista María C. Mendoza. 1993. Cuba
- Entrevista a la artista Sandra Ceballos. 1994. Cuba
- Entrevista a la artista Nélica López. 1992. Madrid.
- Entrevista a la artista Lisette Matalón. 1992. Madrid.
- Entrevista a la Dra. María Elena Jubrías. 2008. Vigo
- Entrevista a la Dra. Luz Merino Acosta. 2009. Vigo

⁴ De Juan, Adelaida: *Pinturas Cubanas: temas y variaciones*, Ciudad de la Habana, UNEAC, 1978.

Otro texto general, *Introducción a Cuba. Las artes plásticas*⁵, también de Adelaida de Juan, uno de los primeros libros orientativos sobre la plástica cubana, publicado en 1963. Ofrece una visión panorámica sucinta y general de la evolución de la plástica de la isla. Nos ha servido para organizar la información, de manera que podamos fijar los puntos de ruptura y renovación y conformar una cronología. *De la plástica cubana y caribeña*⁶, de la profesora y crítica de arte, Yolanda Wood, vino a suplir un vacío en lo que al estudio de las artes plásticas caribeñas se refiere. Nos ha sido útil para completar el panorama de la vanguardia cubana, sobre todo en el ámbito de los presupuestos ideoestéticos de que eran portadores los artistas. Los ensayos reunidos en *Examen de conciencia*⁷, de la ensayista y profesora Graziella Pogolotti nos permite transitar por el discurso de la cultura cubana. Esta recopilación de ensayos es interesante sobre todo por el valor testimonial de los artículos y la profundidad crítica de los mismos. Otro libro de gran valía fue *Selección de lecturas de arte Cuba República (I y II tomos)*. Este manual recoge una serie de trabajos de investigación sobre temas relacionados con el Arte Republicano Cubano (1902-1959). Ha sido útil por la información, en especial el trabajo de Antonio Eligio Fernández (Tonel) "Apuntes para una crónica de la otra guerra" que analiza los años cincuenta; y por el trabajo "El Lyceum" de las investigadoras Sara Casamayor y Margarita González⁸.

Otros textos fueron interesantes en la medida en que particularizaron en temas concretos y en dar una nueva visión de la cultura cubana. Entre ellos podemos citar por relevantes *La balsa perpetua*, escrito en 1998 por el ensayista, crítico de arte y profesor Iván de la Nuez. Es éste uno de los ensayos más profundos sobre identidad, arte y cultura cubana. Aborda de manera brillante el tema de cultura escindida, el por qué la recurrencia temática de ciertas zonas de conflicto político en el arte cubano contemporáneo y la inserción de la cultura cubana y latinoamericana en general en el

⁵ De Juan, Adelaida: *Introducción a Cuba. Las Artes Plásticas*, Ciudad de la Habana, Instituto del Libro, 1968.

⁶ Wood Pujols, Yolanda: *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.

⁷ Pogolotti, Graziella: *Examen de conciencia*, La Habana, UNEAC. Contemporáneos, 1978.

⁸ *Selección de Lecturas, Arte Cuba República*, Ciudad de La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987.

contexto del arte contemporáneo⁹. Útil también ha sido *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, uno de los estudios más importantes que se han publicado sobre el Caribe en los últimos 20 años¹⁰.

Haciendo una valoración justa es importante la consulta de dos libros de Gerardo Mosquera, conocido como el padre teórico de la generación plástica de los 80. El primero, *Exploraciones en la plástica cubana*, donde el autor expone sus impresiones sobre etapas, artistas y zonas de nuestra plástica que hasta el momento de sus exploraciones habían tenido estudios críticos limitados¹¹. El otro *Del Pop al post*, mas abarcador, constituye un gran esfuerzo bibliográfico y crítico, cuya aparición posibilitó a los investigadores cubanos un acercamiento a las tendencias artísticas internacionales y a las reflexiones teóricas de los principales ideólogos de la modernidad cultural. Nos ha brindado una visión de conjunto y la posibilidad de verificar la incidencia de estéticas y teorías sobre el arte local de a isla, tanto en sus aciertos como en sus errores¹².

Por último nos gustaría reseñar un catálogo muy importante para el estudio de la plástica cubana, *Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo*. Publicado en 1996, prologa, por decirlo de alguna manera, la exposición, del mismo nombre que se celebró en el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo y que recorrió algunas ciudades e instituciones españolas. Cuenta con críticas y valoraciones de estudiosos del arte cubano, tanto nacionales como extranjeros y como la exposición, abarca desde la colonia hasta los años noventa. Muy útil no sólo por los textos sino por la calidad de sus ilustraciones¹³.

Así, después de volar sobre la historia del arte en Cuba, posando los ojos en aquellas figuras, que a modo de irregularidades notorias, percibimos en la línea de desarrollo hasta ahora establecida, podemos afirmar que la plástica insular ha contado con un arte hecho por mujeres, que si bien no se distingue como un discurso

⁹ De la Nuez, Iván, *La balsa perpetua*. Soledad y conexiones de la cultura cubana, Barcelona, Editorial Casiopea, Colección La ceiba, 1998.

¹⁰ Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, Colección La ceiba, 1998.

¹¹ Mosquera, Gerardo: *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

¹² Mosquera, Gerardo: *Del Pop al Post*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1993.

¹³ *Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.

de género propiamente dicho, ni se mantiene como tal, en todas las épocas, si ha operado de continuo, engarzando periodos donde el énfasis fundamental radica en la renovación estética, con otro donde es más importante el trabajo de conceptos que atañen a las mujeres, para finalizar en un periodo donde ambas líneas se unen y se cristaliza definitivamente el concepto sólido del género y su discurso en la obra artística. Hay que tener en cuenta, a la hora de analizar las posturas de las artistas ante el género, que en determinados periodos históricos y en determinadas condiciones histórico sociales, como son las que emanan del colonialismo y de la falta de autonomía, el acto mismo de participar activamente en los debates culturales, la opción de entronizarse como figuras importantes de las vanguardias, a la cabeza de las renovaciones o simplemente el derecho a ejercer de “artistas” en un medio completamente masculinizado, constituye un acto de resistencia, que evoca de por sí la filiación a las luchas de género. Creo que usar el force de exigir a una artista de los primeros años del siglo pasado, por demás mujeres todas que supervivían bajo la aureola de una ideología colonial, que envolvía la condición insular, que hable en su obra del cuerpo femenino o de la sexualidad de forma abierta, es caer nuevamente en las manos del discurso habitual, el mismo que es causa principal de la omisión permanente de muchas artistas en la historia del arte universal.

Por estas razones creo que es obvio que la sostenibilidad de los parámetros canónicos, que actualmente se siguen usando dentro de la historiografía, provenientes de ese “centro” que es Occidente, como eje articulador de todas las lecturas, con su postura colonialista, misógina y decadente, que han heredado las nuevas escuelas de la “periferia” cultural, no valen para realizar el análisis que proponemos en esta investigación. Así tampoco son eficientes, los enfoques historicistas que dentro de la isla se han hecho a partir de la Revolución de 1959, a pesar de que muchos críticos han asumido el riesgo individual de intentar solventar las inagotables lagunas. Loables son los aportes de Gerardo Mosquera, Antonio Elegio Fernández (Tonel) Iván de la Nuez, Rufo Caballero, Rafael Rojas, **Rosa Elvia Castro**, Antonio Eligio Fernández, **Lupe Álvarez**, **Maria Elena Jubrías**, **Erena Hernández** y otros. Pero entendemos que son críticos aislados haciendo un esfuerzo por reconstruir la historiografía del arte cubano, pero no un cuerpo teórico sólido y contundente en cuanto a su direccionalidad y enfoque crítico de conjunto.

Nuestra propuesta, para reubicar a las artistas cubanas dentro de una línea diferente a la tradicionalmente manejada por los investigadores de la isla, pretende ser un esbozo, una aproximación a un método de estudio que nos gustaría perfeccionar y desarrollar en sucesivas investigaciones. Este trabajo de Tesis constituiría un primer paso, que tiene como objetivo a conseguir, separar las artistas de cada periodo, caracterizar cual ha sido su logro y su aportación a este discurso artístico femenino que damos por existente como premisa inicial y trazar una línea que una a cada figura, para verificar la continuidad de ese discurso en la línea imaginaria que quedaría trazada. Esta “línea” sería paralela a la que oficialmente se ha utilizado, en el sentido que haría una lectura otra, al manejar la entrelínea habitual como texto mismo, y permitiría reubicar correctamente a cada figura dentro del sistema de continuidad y ruptura, que porta como característica fundamental, el arte contemporáneo. Una vez asentado el nuevo texto dentro de la historiografía tradicional del arte cubano, un segundo paso debería ser la reescritura del texto total que es la historia del arte insular, validando en ese momento la existencia de esa traza discursiva como notoria dentro del desarrollo teórico y formal del arte cubano, emparejada con otras como son, la tradición y la modernidad o la identidad cultural de la nación.

Esta reescritura, por supuesto, debe realizarse desde la culminación del análisis que aquí hemos realizado, es decir, con la continuidad del estudio del discurso plástico femenino en la década del 90, que no abordamos aquí, porque partimos del presupuesto de que para poder analizar con acierto un periodo artístico, debemos dejar transcurrir el tiempo necesario para valorarlo en toda la intensidad que representa el distanciamiento como factor de objetividad investigativa. Distancia que limpiaría de virtudes pasionales al periodo y de contingencias extrartísticas, dejándolo en la mera esencia de las acciones relativas al arte. Y consideramos que no ha transcurrido el tiempo necesario para la maduración de esa esencia.

Antes de finalizar, aclarar que en este recorrido nos hemos percatado de un fenómeno a tener en cuenta. Existe un gran número de mujeres que han ido olvidadas, y esto hace que cuando abordamos los periodos las irregularidades sean abismales. Figuras como **Amelia Peláez**, que cuenta con más estudio, al lado de creadoras como **Mirta Cerra** o **María Pepa Lamarque**, que no han

tenido casi ningún abordaje teórico. Esto ha condicionado mucho nuestro trabajo. Por eso hay figuras con amplios estudios y otras que aparecen a menudo meramente reseñadas. Sin embargo hay tres razones de peso para haber mantenido esta estructura: la primera, estamos concientes y participamos de las teorías que enuncian a las grandes artistas, con amplias reseñas en esta Tesis, como las grandes innovadoras del panorama plástico femenino cubano; segundo, nos interesa que en este trabajo queden esbozadas figuras poco conocidas, para alentar estudios posteriores, pues consideramos que también son importantes dentro del decursar del arte insular y la tercera, la propia estructura y fin del trabajo: una aproximación histórica, un trabajo de rescate de la memoria histórico artística.

Después de haber realizado todo este recorrido de más de siete décadas no se puede articular una historiografía de género en el arte cubano, sino en el estudio individual de las diferentes artistas y movimientos de la historia artística de Cuba desde 1900 hasta 1990. El discurso de género no es una línea de unión continua, y por tanto no se valida como tal, pero existen una serie de puntos de interés con respecto a estas preocupaciones a lo largo del arte cubano desde las primeras vanguardias hasta la actualidad. Estos puntos de inflexión dentro del panorama histórico artístico cubano, son de por sí, justificación suficiente, según entendemos, para realizar este trabajo.

Desde la preocupación que como historiadores nos corresponde asumir; desde la humildad del intelectual que debe comprometerse con su momento histórico y desde el compromiso que como investigadores asumimos para con las minorías culturales, unido al ambiente de cada vez más libertad académica que postulan las Universidades como espacio propicio a las propuestas que constituyen nodos emancipadores del saber, nos atrevemos a realizar la proposición que subyace en este trabajo. Como tal debe ser leído y esperamos con beneplácito todas las observaciones que puedan ayudar a mejorar la posible articulación real del proyecto.



Marta María Pérez fotografía S/T
1989

“ Si no fuera artista, sería criminal”

Ana Mendieta

Capítulo I

La pintura cubana
en la colonia

Desde Europa a la Academia

“Siglo y pico de academia es mucho tiempo”

Adelaida de Juan¹

I.1 Breve panorama plástico

El panorama de las artes plásticas cubanas, en sus inicios estuvo muy condicionado por la presencia de artistas extranjeros y vinculado a la clase que detentaba el poder económico: prósperos y ricos terratenientes, que durante el siglo XIX, se ilusionaron con la idea de llenar sus mansiones, iglesias y muros de la ciudad de guirnaldas y vírgenes, personajes populares, escenas y objetos, para imitar los aires metropolitanos y denotar con esto, su apego a los intereses de las clases más elevadas en la escala social.

Por otra parte, los talleres litográficos y las imprentas, cubrían las necesidades de la industria tabaquera, que reclamaba de continuo, marquillas y etiquetas atractivas para impulsar la venta. Esto trajo consigo que muchos grabadores europeos fueran a Cuba en busca de trabajo, para también captar los aires románticos de paisajes urbanos, campestres y marinos y satisfacer el gusto del consumo estético de la Europa decimonónica.

Dos de los artistas más importantes que arribaron a la isla fueron Federico Mialhe (1810-1881) y Víctor Patricio Landaluce (1828-1889).

Mialhe, de origen francés y de profesión litógrafo, retrató las mejores imágenes de las ciudades y campos insulares, de las plantaciones y los ingenios, cuya recopilación es la serie “Isla de Cuba Pintoresca” (1839-1840).

El vasco Landaluce, excelente litógrafo e ilustrador fue, además, el pintor de los rasgos criollos y en especial del choteo e introdujo en Cuba el humorismo. Su pintura fue plenamente costumbrista y exponente de una ideología reaccionaria, al retratar a los esclavos como seres sumisos y felices y a las esclavas como



Victor Patricio Landaluce / Serie
Tipos Y Costumbres / 1881



Federico Mialhe /
Alameda de Paula.
Isla de Cuba Pintoresca / 1846

¹ De Juan, Adelaida, Introducción a Cuba. Las artes plásticas, Instituto del Libro, La Habana, 1968, págs. 64-65.

objetos eróticos dispuestas a satisfacer con alegría los deseos de sus amos blancos. Además, como caricaturista político, ridiculizó las guerras independentistas contra España y a sus dirigentes en diversas publicaciones de la época. Es significativa su serie “Tipos y costumbres”.

Con respecto a la pintura de corte realista tenemos el máximo exponente en Vicente Escobar (1757-1834), que realizó sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid y fue nombrado Pintor de Cámara de las Cortes Españolas. Se dedicó al retrato de los personajes más significativos de la sociedad cubana y se mantuvo fiel a la tradición española frente a las nuevas tendencias francesas que comenzaban a introducirse en la isla.

I.2 Academia de San Alejandro. Breve recorrido histórico

Presentación



Academia de Bellas Artes
De San Alejandro

La Academia de Bellas Artes de San Alejandro fue fundada en 1817, alcanzando el reconocimiento de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que se hizo cargo de su administración (11 de enero de 1818), dejando al frente de la Dirección a su fundador, el pintor francés don Juan Bautista Vermay, quien había iniciado un año antes la organización de este plantel.

Entonces se trasladan sus talleres y estudios a la sede de la propia Real Sociedad, instalada en el Convento de San Agustín, ubicado en las calles de Aguiar y Teniente Rey, dentro de las murallas de la antigua ciudad de La Habana. Esta fundación docente se debió en parte a las gestiones del eminente pintor español don Francisco de Goya y del Duque D'Orleans. Ambos enviaron con Vermay sendas cartas de presentación para el Obispo Espada y se sabe que don Juan Bautista era un desterrado político del grupo bonapartista formado por los discípulos del famoso pintor Luis David, figura importante en la corte napoleónica.

El primer Reglamento que dio tónica formal a la enseñanza fue aprobado el 13 de agosto de 1832, e introdujo cambios esenciales en sus estudios de origen. Para ello fue comisionado el “curador general” de la Real Sociedad, don Tomás Agustín Cervantes, quien fue ponente, y en su artículo primero se hizo constar: “*La Academia*

Gratuita de Pintura y Dibujo de La Habana, instalada el 11 de enero de 1818 en el Convento de San Agustín, se denominará “San Alejandro” en grata memoria de don Alejandro Ramírez, intendente del ejército, superintendente general, sub-delegado de Real Hacienda y Director de la Real Sociedad Económica, por deberse su fundación y progreso“.

Un año después -el 26 de enero de 1833- fue reconocida la Escuela por Real Orden de S.M. Sección de la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, de Madrid, con el mismo plan general de enseñanza de las Sociedades Patrióticas de 1818.

El Estado español se hace cargo de su organización económica y docente, bajo el reinado de Isabel II, siendo Director de la Escuela don Francisco Cisneros, promulgando² un nuevo plan de estudios, y se le puso el nombre de Escuela Profesional de Pintura y Escultura de La Habana.

La escuela cambia de enclave en julio de 1872³, y es trasladada a la casa de Dragones 62, al convento de San Felipe, pero éste fue reclamado por las damas de la Beneficencia Domiciliaria y la Escuela tuvo que volver, por suerte, al primitivo edificio intramuros, propiedad del Estado, aunque sufriendo grave daño en sus pertenencias, especialmente algunas de sus pinturas y sus bellas estatuas de los períodos griego y romano.

Desarrollo de la Academia y su influencia en la conformación de la plástica nacional

Las razones que determinaron la fundación de esta escuela, embrión de lo que sería después *Academia de Bellas Artes San Alejandro* fueron muchas y todas asociadas al crecimiento de una aristocracia criolla ávida de emular a sus iguales metropolitanos.

En primer lugar, los criollos ricos, o adinerados, constituían una fuerza social emergente e importante dentro del tejido colonial de

² Real Orden de S.M. de julio 2 de 1866

³ Cuando ocurre el incalificable fusilamiento de los estudiantes de medicina el 27 de noviembre de 1871, la Real Universidad de La Habana radicaba en el edificio del convento de San Juan de Letrán, en las calles de O'Reilly y Mercaderes, y a la par que la Universidad, la Escuela de San Alejandro sufre también un grave trastorno, posiblemente como centro docente adjunto al Consejo Universitario.

aquel tiempo. Representaban una especie de “*criollocracia*” (si se quiere más o menos virtual, en cuanto al ejercicio del poder reconocido en Madrid) sobre dos poderosos polos: el del dinero sin vocación de metrópoli, por un lado, y por otro, el de un conjunto de ideas reformistas que a la sombra del dominio español multiplicaba el inevitable malquistamiento.

Las ideas del Iluminismo proyectaban muchas luces sobre las acciones de los gobiernos, no solo en la Isla de Cuba, sino en el resto del Nuevo Mundo. La “*academia*” en Cuba nació como resultado de este conjunto de ideas políticas, éticas y económicas llamadas a transformar una sociedad esclavista y colonial, cuyos cambios específicos, además del fin de la trata de esclavos, debían permitir el mejor implemento de las ciencias y de las artes mecánicas, tanto como el de las bellas artes.

Es importante precisar que la praxis de las llamadas Bellas Artes (pintura, talla en madera, decoración, etc.) la asumían entonces algunos pocos extranjeros de paso o de visita, y también artesanos pertenecientes a la “raza de color”. Pero, de cualquier manera, los perfiles de esta contradicción se definían subrayadamente en su curva económica y en algunos aspectos de la superestructura, más que en ninguna otra cuestión.

Nada más justo que reconocer como un factor importante en favor del establecimiento en La Habana de una Escuela de dibujo, la presencia y acción del Obispo Díaz de Espada, interesado muy particularmente en el progreso de los pobres, en la suspensión del comercio de esclavos y en el desarrollo de un catolicismo menos esperpéntico, libre de corruptelas y más despojado de formalismos que el que enfrentó a su llegada (en marzo de 1802), y al cual, además, inyectó lineamientos de una flamante estética neoclasicista y expresamente antibarroca.

Vermay. Fundador

Llegado a La Habana alrededor de 1815, procedente de la Luisiana donde había logrado refugiarse huyendo de las persecuciones desatadas en Francia a la caída del bonapartismo, el pintor Jean Baptiste Vermay se perfiló pronto como un personaje realmente afortunado. El Obispo Espada desarrolló sus simpatías a partir justamente de conocer que el recién llegado era un definido

representante del gusto neoclasicista. Además del apoyo del influyente Obispo - de quien se dice que fue el responsable de su viaje para que continuara la decoración comenzada por el italiano José Perovani en La Catedral - contó también Vermay sin necesidad de muchos ruegos, ni epistolares ni de viva voz, con las simpatías del Intendente Ramírez, “verdadera primera autoridad en la Isla de 1815 a 1820”. Lo cierto es que la creación del cargo de Intendente en las colonias (en Cuba desde 1764 y, definitivamente, para toda América en 1786) fue una de las reformas importantes del Iluminismo para propagar principios de economía y de educación que desarrollaran industrias y propiciaran la desaparición del parasitismo social en las colonias.

El establecimiento de las llamadas Sociedades Económicas de Amigos del País, iniciado por las de Quito en 1791 y de La Habana en 1792, constituyó igualmente un foco generador del espíritu progresista que abonó este tiempo. La Real Sociedad Patriótica (de Amigos del País) se hizo cargo de la humilde escuela que Vermay había mantenido activa durante meses en un maloliente salón conventual. El Obispo y el Intendente habían aceptado de muy buen grado que el infatigable y avisado pintor, discípulo del frío y correcto Jacques-Louis David, comenzara a dar clases de dibujo a un grupo pequeño de niños habaneros - adaptando algunos patrones de su amada Politécnica de París- en un local poco adecuado, al parecer no hubo otro disponible, del convento San Agustín.

Ocupar un espacio conventual para enseñar letras y números, respondía congruentemente a costumbres de la época. Sabemos que los jesuitas fueron de los primeros religiosos en dedicarse a la enseñanza y que en La Habana comenzó este tipo de actividad en fecha tan temprana como 1568. Tal senda la anduvieron también los dominicos y los franciscanos, fundadores de varios conventos a fines del siglo XVI, donde impartieron clases gratuitas.

Este ámbito histórico y su conjunto de ideas resultaron incuestionablemente favorables a los propósitos de Vermay, y permitieron que el 12 de enero de 1818, en el propio convento de San Agustín donde daba clases a cuatro o cinco niños desde hacía varios meses, quedara inaugurada una Escuela gratuita de dibujo, apadrinada por la Real Sociedad Patriótica y el Real Consulado.

Se conservan pocas pinturas suyas; las más populares son las del Templete, identificado por algunos estudiosos como el edificio que



Juan Bautista Vermay / La primera misa bajo la ceiba memorable / 1826

inauguró en Cuba el nuevo estilo arquitectónico. Allí desarrolló Vermay el tema histórico, tan caro a los neoclasicistas. Así La Habana vio iniciarse un nuevo mundo artístico, tanteos de un pensamiento burgués en el arte de la pintura en Cuba, consecuencia de un nuevo mundo intelectual. En un primer espacio del cuadro pintado en *El Templete* figuran algunas personalidades que debieron asistir a la primera misa (oficiada por el Padre Las Casas). Vermay también ubica compositivamente sobre el mismo lienzo, la otra misa celebrada mucho después por el obispo Espada en memoria de aquella inicial, y añade una representación del cabildo fundacional (Ayuntamiento) en La Habana. Otra pintura que se le atribuye a Vermay es un Retrato de la familia Manrique de Lara. Son dos ejemplos de la protopintura académica en Cuba tenida por he-lenizante y dogmática



Juan Bautista Vermay / Constitución del primer Cabildo de la villa de San Cristóbal de La Habana / 1826

En general, la crítica no ha sido generosa con Vermay pintor. Sin embargo, más allá de lo meramente técnico o temático, Vermay fue un aliado positivo en el plano social y pedagógico de los propósitos Reformistas enrumados a desarrollar las nuevas manifestaciones artísticas y científicas. Y ese es ya un buen mérito para su tiempo.

En buena medida él había dado el salto a La Habana prácticamente en calidad de exiliado que puso mar de por medio ante la derrota del bonapartismo en Europa y la subsiguiente restauración monárquica.

Entre los objetivos de la flamante institución de enseñanza figuró justamente el de propender al desarrollo de los oficios y, en general, de las industrias populares. Este bondadoso pragmatismo filantrópico devino arcilla favorable para la sustentación de aquella escuela que con el transcurrir de algunos lustros pasaría a sobrenombrarse *Academia San Alejandro*, en memoria del Intendente Alejandro Ramírez -fallecido en 1830- e innegablemente uno de sus parteros históricos.

A decir verdad, el hito fundacional sembrado por Vermay nada tuvo que ver con el cabal sentido del término *Academia*. La humilde escuela habanera no pretendió otra cosa que formar artesanos o trabajadores calificados. Las disciplinas básicas fueron entonces las del dibujo, pero en sus variantes de adorno y geométrico y, en mucha menor medida, el dibujo de figuras antiguas, único nexo desvaído que conectaba a Vermay con la praxis de sus espléndidas congéneres europeas.

En este punto parece ya valdiero igualmente precisar que, en Madrid, la capital metropolitana, así como en otros importantes centros urbanos del Viejo y Nuevo Mundo, las aspiraciones de las Academias eran, sí, las de formar pequeños grupos de artistas encargados de reflejar los gustos clasistas hegemónicos. Las Academias, propiamente, que habían comenzado a proliferar allá en los siglos XVII y XVIII, al contrario de lo que acontecía en el ámbito colonial cubano, tuvieron por finalidad la de sustituir a los antiguos talleres de artesanos, que respondían al carácter y personalidad variopinta de sus respectivos Maestros de oficio, cuyo abolengo venía desde los laboriosos y disciplinados gremios medievales.

Hay que subrayar que en Europa las Academias nacieron en contradicción antagónica con estos talleres de artesanos, mientras que en la Cuba del XIX, la institución de enseñanza artística regentada por Vermay fue asistida en su nacimiento por propósitos diferentes, sustanciada en una filosofía y razones socioeconómicas igualmente distintas, al punto que ni siquiera le crearon parentesco, en su accionar esencial, con la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* en Nueva España (México). Y es que allí se invitó a venir de España a los maestros que habían de impartir sus conocimientos en Arquitectura, Pintura, Escultura y el Grabado de Estampas.

En la Isla, el ideario Reformista decidió abonar el camino para el surgimiento de un artesanado criollo que convirtiera su trabajo en una actividad importante y desprejuiciada desde el punto de vista económico y social. Esto debe quedar claro.

En Europa, en general, y en América, con las Academias se cavaron fosas para enterrar aprendizajes al viejo estilo gremial vinculados a las bellas artes. En La Habana ocurrió lo contrario. Durante el XIX europeo estas Academias fueron rectoras de las actividades artísticas, nacionalmente. Solo a partir del Romanticismo, paréntesis de excepción dentro del propio siglo, esas actividades se desarrollaron al margen de sus regios recintos y en pugna con sus normativas. Las Academias europeas impusieron un arte oficial que se extendió hasta el siglo XX, a pesar de las numerosas insurgencias estéticas que resultaron sostén y raíz del Modernismo vanguardista que, en Cuba, no comenzó a respirarse sino mucho después, hasta ese momento trepidante y forjador que Juan Marinello bautizó como década crítica (1920-1930). El academismo, al igual que el

“academicismo” (su deformación) permaneció como la consagración de una pedagogía sustentada en la defensa de las tradiciones clásicas y del ilusionismo renacentista.

En San Alejandro el fenómeno, por razones de origen y destino históricos diferentes asume perfiles esencialmente de otra naturaleza, insólitos para una *Academia* que nació fuera de serie. Pudiera decirse que, como institución de enseñanza artística, fue sin pecado concebida. En primer lugar, porque nació para beneficiar a gente pobre que debía sumarse a las nuevas fuerzas productivas que asumirían la vía del capitalismo naciente. El objetivo no fue formar elites de artistas plásticos.

En segundo lugar, porque esa capa social estaba destinada a borrar ciertos prejuicios aristotélicos existentes acerca del trabajo artístico, y en consecuencia contribuyó a desbrozar el bosque tácticamente a partir de las artes mecánicas e industriales en sus expresiones más utilitarias.

La proyección social de San Alejandro nunca tuvo regodeos untuosos, ni mucho menos cortesanos, ni albergó favoritismos burgueses. Siempre defendió el derecho de los jóvenes humildes, preferentemente, a matricular en sus clases. Y hubo un momento en que defendió hasta el derecho de los llamados “pobres de solemnidad” a matricular en sus clases.

El Reformismo de la “*intelligentzia*” criolla que brilló de 1790 a 1870 luchó, ciertamente, por una reestructuración de los viejos andamiajes coloniales a partir de una participación decisiva de los nativos ricos. Sus pretensiones fueron las de poner al día todo el aparato de la producción capitalista en la Isla y, en su momento, seguramente luchar por el poder político. No se puede olvidar que en América del Sur las Sociedades Económicas de Amigos del País fueron focos no solo de reformas coyunturales, sino hasta de tendencias emancipadoras. El trabajo esclavo en aspectos importantes de la economía agrícola, por un lado, y la práctica de las artes y oficios que se había generalizado entre libertos negros, como consecuencia de rancios prejuicios, por otro, constituían realidades que había que enfrentar y tratar de resolver sin violencias - por eso eran justamente reformistas -, con un sentido positivista y pragmático, a fin de acceder progresivamente al desarrollo industrial, científico, artístico, político, o Cuba se perdía para España, irremisiblemente, de manera violenta, lo que no entraba en las tácticas de su ideología.

En 1828, el habanero Arango y Parreño, expresaba una seria preocupación por el estado de abandono en que había caído la querida institución fundada por Vermay solo diez años antes. Arango había propuesto un plan de estudios universitarios que incluía el Dibujo y la Geometría aplicada a las artes entre las materias de ciencias y humanidades. Reiteró también que tendría el carácter de gratuita para los pobre

Este traslado no se llevó a cabo nunca, pero el planteamiento de Arango reconocía las ventajas que había producido la *Academia*. He aquí que tres lustros después del discurso inaugural de Vermay en medio de un salón conventual, Domingo del Monte, secretario de la Sección de Educación de la Sociedad Patriótica de Amigos del País - a quien hoy tipificaríamos con justicia como un excelente “promotor cultural” - miembro de una destacada familia de la burguesía - destacó que el gobierno pondría todo su empeño y trabajo por lograr que la academia fuera un lugar donde se incentivarán los oficios o artes mecánicas para aumentar la riqueza de la nación.

Ahora bien, la figura que sistemáticamente alcanzó más alto vuelo en las teorizaciones e ideas expresadas en esta dirección, el más temido a la vez por integristas y por anexionistas, y el que expresó con más pasión clarividente la necesidad de fortalecer a San Alejandro como una de las instituciones que debían ser priorizadas en el marco de los empeños coyunturales del Reformismo, esa figura fue la de José Antonio Saco. Fue siempre el más consecuente defensor del desarrollo de las artes, así mecánicas como las llamadas de “representación”.

Continuaba refiriendo la situación distinta de la *Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro* (fundada en 1824) y se dolía al establecer un parangón con la *Academia San Alejandro* de aquellos primeros años de la década del treinta.

Las ideas de Saco, en general, fueron apreciadas como subversivas por el reaccionario y despótico Capitán General Miguel Tacón. Tacón, cuyo período de 1834 a 1839 fue en extremo represivo, consideró, pues, a los reformistas cubanos, y entre ellos a Saco en primer lugar, como una partida de ambiciosos dedicada a preparar ideas de independentismo en la Isla que había quedado, supuestamente, como la “siempre fiel”. El despótico gobernante dispuso el destierro de Saco y posteriormente su definitiva deportación a España.

San Alejandro, sin embargo, continuó “doliéndole”. Todavía en 1837, en su Paralelo entre la isla de Cuba y algunas colonias inglesas, insistió en denunciar las malas condiciones y los escasos recursos que tenía la escuela, además del abandono gubernamental que no se preocupaba por el desarrollo digno de la institución docente.

Al estallar la insurrección de 1868 las autoridades coloniales habían cortado de cuajo las escasas partidas presupuestarias que estaban asignadas a San Alejandro. En este momento complejo y difícil la composición del alumnado reflejó inevitablemente las contradicciones entre partidarios del coloniaje y los de la independencia. En las aulas se promovían a veces discusiones entre los jóvenes “integristas” y los patriotas.

Sustituyó a Miahle en el puesto un académico, estricto y perseverante: el italiano Hércules Morelli, malgrado a la postre en sus pretendidas innovaciones. Formado artísticamente en Roma, defendió con ardor los fueros de la que ya todo el mundo conocía como *Academia San Alejandro*. Pretendió situarla a la altura de las más florecientes de Europa. Así, propuso como reforma pedagógica importante al Curso elemental de Dibujo por donde comenzaban los estudios, que las estampas de la escuela francesa que se venían utilizando, amaneradas e imprecisas según él, debían ser sustituidas por otras, que eran las empleadas en la Academia de Roma.

Morelli opinaba que las láminas francesas hechas por Julien y otros de su estilo, no debían servir de modelo a alumnos inexpertos, mientras que las que formaban el curso de Morghen sí eran recomendables porque en ellas “ese exacto grabador ha reproducido las más bellas cabezas antiguas, estatuas y bustos, no menos que los bellos trabajos de Rafael”.

Estructuró entonces cuatro puntos generales:

- 1) Realizar primeramente el estudio de las sombras sobre cuerpos geométricos;
- 2) Continuar estudiando el claroscuro sobre fragmentos de la estatuaría griega clásica;
- 3) Establecer una cátedra de anatomía que permitiera a los estudiantes representar los escorzos, las sinuosidades y convexidades del cuerpo humano; y

4) Establecer el estudio de lo que él llamaba la “naturaleza viva”, es decir, la copia del natural.

Según Morelli el joven que lograra dominar esos aspectos comenzaría a sentir con orgullo que estaba muy próximo de ser un artista, cosa esta que no había preocupado mucho al fundador Vermay en tiempos de requerimientos diferentes.

En lo referente a la Pintura planteó la adquisición de una galería de “autores clásicos”, que él clasificó indistintamente en: Coloristas (Tiziano, Veronés, Murillo, Velázquez, Rubens; Retratistas (Van Dyck, Velázquez, Tiziano y Lawrence); Pintores de escenas sociales (Teniers, Van Ostade, Gerardo Dow y Wilkie); Paisajistas (Poussin, Claudio de Lorena y Salvador Rosa); y Clásicos religiosos o profanos (Fray Bartolomé, Fray Giovanni Fiéssole, Rafael, Andrea del Sarto y Guido Reni). Consideraba que de esta manera se proporcionaría a los jóvenes cubanos la elección de su carrera, según las tendencias de cada uno y, de paso, el país contaría con una importante Galería de artistas europeos. Este era el núcleo de su estética realmente académica.

Parece claro, entonces, que a partir de la concepción y proyectos de este director italiano, la *Academia San Alejandro*, ya como tal en ciertos aspectos programáticos, al menos, pretendió consolidarse como institución formadora de profesionales de la pintura, tal como en los centros de estudios artísticos en Europa. En este momento la *Academia*, en lo conceptual, dio un giro de casi 360 grados respecto de las pretensiones a raíz de su fundación en 1818. Morelli fue tajante, enérgico, preciso y urgió a las autoridades: “Es de la mayor atención establecer como base necesaria el estudio de la naturaleza viva en una de las salas de la *Academia*. Sin ella es inútil hablar del arte (sic); sin ella es inútil perder el tiempo, el cuidado y el dinero, en sostener una institución a la cual falta, con la privación de este estudio, el fundamento y la cabeza”.

No obstante el rigor académico de estas proyecciones creyó oportuno mantener el viejo sentido utilitario insertado por el fundador Vermay. Y planteó a las autoridades coloniales lo indispensable de la enseñanza de la Geometría elemental, Contabilidad elemental, escritura, y elementos de Ornamento y de Dibujo natural.

Aunque apenas pudo trabajar un lustro (Morelli murió en 1857, en La Habana) sus concepciones enraizaron de tal modo que todavía

a fines del XIX se continuaba defendiendo como base para la *Academia* habanera el estudio del modelo vivo.

La enseñanza en la *Academia* mantuvo este carácter ambivalente a través de una estrategia que osciló continuamente desde el pragmatismo de los oficios (que priorizaban los consabidos principios de las artes mecánicas e industriales) hasta las pretensiones de formar artistas, o mejor, profesionales de la pintura. Al poco tiempo de fallecer Morelli, asumió la dirección el pintor español de origen centroamericano - había nacido en El Salvador - Francisco Cisneros y Guerrero, quien sobresalió por su fidelidad a las autoridades coloniales. En verdad esto parece haber facilitado su larga permanencia al frente de la institución durante dieciocho años (1860-1878) de crisis material para el sostenimiento de la *Academia*, en medio de tensiones sociales, y de lucha independentista en la Isla.

Una reforma estatutaria en 1863 estableció la matrícula paga por primera vez. Ni qué decir que esta medida afectó el ingreso, y la culminación de sus estudios en otros casos, de los alumnos de procedencia humilde, y contrarió uno de los principios que caracterizaron desde su fundación a la Academia habanera. Para mantener el derecho de estudiar en la institución que había nacido sin privilegios que excluyeran a los pobres, se decidió que los aspirantes a matricular gratuitamente debían presentar certificados de pobreza de solemnidad, firmados por autoridades policiales o religiosas. Con el propósito de facilitar la asistencia a los matriculados que trabajaban por el día para ganar la subsistencia, se estableció entonces lo que hoy llamaríamos curso nocturno para trabajadores y estudiantes. Así se impartieron entre las 6 y las 9 de la noche algunas asignaturas, bajo la luz de lámparas de gas. La falta de recursos, seguramente agravada por el estallido de la guerra independentista en las provincias orientales, impidió que en 1869 se pudiera pagar lo adeudado a la Compañía de Gas de La Habana, ni el salario de 40 escudos mensuales al único modelo vivo que posaba en la Academia, ni otras cuentas menores para cubrir servicios de la institución.

Toda la década del sesenta fue muy difícil. Las matrículas, por una causa o por otra, se redujeron considerablemente.

En las clases de escultura, establecida por primera vez en 1860 a cargo del profesor Augusto Ferrán, los alumnos nunca pasaron de dos, a veces uno, y otras, ninguno. En cuanto a las de pintura

se impartían muy pobremente. Se sostenía el criterio de que la Academia coadyuvaba al progreso de las clases privadas de bienes de fortuna, proporcionándoles con la enseñanza del Dibujo un medio, un instrumento para proveer honradamente a su subsistencia trabajando en cada uno de los establecimientos fotográficos, litográficos e industriales abiertos en La Habana. Cisneros se interesó por fortalecer asignaturas como el Paisaje y la Perspectiva, por las que, en principio, se mostró interesado el pintor bilbaíno y furioso integrista, Víctor Patricio de Landaluze. Finalmente, decidió no ocupar la doble plaza.

En 1867 se promovió otra vez el problema con motivo de la aspiración de un artista italiano, José Mazzucheli, quien fue rechazado debido a la medida reglamentaria que exigía a los aspirantes la nacionalidad española. En octubre de 1886 fue designado en calidad de interino Felipe Chartrand. A fines de ese año, mediante concurso-oposición, Valentín San Carta ocupó en propiedad la plaza, e impartió las asignaturas de Paisaje y Perspectiva hasta finales del XIX. (A principios de 1878, el director Cisneros había solicitado permiso para viajar a España, pero ese mismo año murió)

De regreso de Europa, el pintor cubano Miguel Melero ganó las oposiciones para sustituir al recién fallecido salvadoreño en la dirección de San Alejandro. Abrió por primera vez las aulas académicas a las mujeres. El 21 de julio de 1879 Melero informó a las autoridades su disposición favorable a permitir el ingreso como alumna de la señorita **Marta Valdés**. Después solicitaron matricularse las jóvenes **María Luisa Cacho Negrete** y **Elisa Visino Roltal**.

A partir de este momento las clases se dividieron en: para señoritas, y para caballeros. En una gacetilla del periódico El Almenares (7 de octubre de 1882) se menciona a estas pioneras y se dan noticias de 30 discípulas más, agrupadas en una “sala especial” de San Alejandro.

La etapa colonial se va a cerrar, a nuestros efectos, con la guerra de 1895 que organizó José Martí. El Independentismo era ya la ideología más avanzada. Y el mejor pintor cubano de ese momento, Armando G. Menocal, profesor de Paisaje, decide abandonar la seguridad del aula para enrolarse en las filas mambisas y ponerse a las órdenes de Máximo Gómez; mientras que el joven Leopoldo Romañach, sorprendido en Italia como becado, renuncia



Armando García Menocal /
La muerte de Maceo / 1895

a la ayuda económica oficial y viaja a Estados Unidos para pasar los crudos inviernos en New York, y entregar a la lucha revolucionaria el dinero que recauda con la venta de sus pinturas. Sólo luego de concluido el conflicto, Menocal retornó a San Alejandro y Romañach admitió regresar de Estados Unidos para dar clases de Colorido.

El francés Jean Cassou (*Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, 1961), uno de los últimos humanistas que da la vieja Europa en el siglo XX, al analizar el significado de los pintores académicos formuló una tipificación que, solo en parte, se ajusta a San Alejandro y la realidad cubana. Para este estudioso tales pintores no son más que “servidores, agentes y funcionarios” de la clase gobernante que reclama el reflejo generoso de su modelo de vida. Tales exigencias atañen a retratos de mandatarios, prelados, jefes militares, damas de mundo y acciones bélicas que conforman los apabullantes cuadros de historia. Nadie podría negar que en Europa la *Academia* protagonizó con brillantez este rol. Pero, en Cuba, el dúo académico integrado por Menocal y Romañach mantuvo una conflictiva “fidelidad” a tales características señaladas por Cassou. No olvidemos que las escenas de guerra pintadas por Menocal, pertenecen a la lucha independentista que él vivió como soldado patriota. Por lo demás, las damas que retrató pueden ser de mayor o menor alcurnia, pero son criollas.

Además, como profesor de Paisaje en San Alejandro antes de estallar la guerra ya no era pintor de simpatías para los gobernantes españoles en la Isla. Por su lado, el joven Romañach había escogido como modelos a las campesinas italianas, y en sus cuadros de composición prefirió expresarse mediante cierto romanticismo sentimental e intimista.

Ni Menocal ni Romañach fueron, pues, “servidores”, ni “agentes” ni “funcionarios”, en puridad, de los colonialistas españoles. Y más tarde, durante los años republicanos, sus respectivos quehaceres artísticos continuaron reflejando aspectos de la cubanía esencial, con muy pocas “escapadas” a la mitología clásica o al estrecho repertorio estético conformado por los gustos de la plutocracia. Menocal y Romañach volaron más alto como representantes del verdadero y mejor realismo académico.

Sin embargo, no es posible negar que sí hubo una pequeña, mediocre e intrascendente nata de academicismo tradicional que cumplió su oscuro protagonismo como servidora, tanto en la etapa colonial como durante los años republicanos mediatizados.

San Alejandro entra al siglo XX con una cuota de acontecimientos históricos y una praxis artística a contrapelo de lo representado por sus congéneres conservadoras en América Latina y Europa. Durante los años republicanos la Academia insólita (San Alejandro), continuó protagonizando episodios que renovaron sus vínculos con las causas populares, acciones y acontecimientos como no los registra, ni parecidamente, ninguna historia de ninguna otra institución de su carácter en el mundo.

I.3 Mujeres en la Academia

Como hemos relatado, en el mes de diciembre de 1878, entra el primer profesor nativo en el reducido claustro de la Escuela, es don Miguel Melero y Rodríguez⁴, quien hace oposiciones para ocupar la Dirección, cargo que ocupará desde 1878 hasta 1907. Ello abrirá la escuela a profesores nativos y no tanto por las disposiciones oficiales, sino por la concreción del proyecto plástico nacional, es decir la introducción en el panorama artístico de los primeros pintores criollos y cubanos.⁵



Miguel Melero Rodríguez
/ El juicio final

⁴ Pintor y escultor cubano, nació en la ciudad de La Habana en 1836. Realizó estudios de pintura y dibujo en El Liceo de La Habana y escultura en "San Alejandro".. Persona de amplia cultura, formado en las mejores escuelas de Francia, Italia y España, cuyas obras de arte había tenido oportunidad de contemplar. A la muerte de Cisneros, se hallaba para asumir los cargos dejados vacantes por aquel, obteniendo por concurso-oposición el 5 de septiembre de 1878 la Dirección de la Escuela. Para optar por dicho cargo, Melero presentó su cuadro El Rapto de Dejanira por el Centauro Nesso.

Fue Presidente de la Sección de Bellas Artes de El Liceo y de la Sociedad Económica de Amigos del País; Socio de Honor de la Academia de Ciencias y Letras de La Habana; Miembro numerario en 1865 y Socio de Mérito en 1895 de la Real Sociedad Económica de Amigos del País; Caballero de la Orden Isabel la Católica en 1833; vocal del Consejo Universitario y Profesor del Colegio El Salvador. Murió en La Habana el 28 de junio de 1907.

⁵ Por ejemplo a la muerte de los profesores Augusto Ferrán y Ramón Bear fueron nombrados Andrés Novoa y Venancio Fernández, 1879-1880, con carácter interino para las cátedras de Paisaje y Perspectiva, así como el matancero Felipe Chartrand, menos brillante que su hermano Esteban, pero buen maestro y correcto dibujante. En el año 1880 la Escuela logra un gran profesor de Paisaje, se trata del famoso pintor Valentín de Sans Carta, cuyas excelentes dotes pueden admirarse en múltiples lienzos, que reflejan las bellezas de los campos cubanos y de los jardines coloniales. Y al morir en 1891 el viejo profesor de Dibujo Elemental, Antonio Herrera, es nombrado el artista criollo Armando G. Menocal, quien a poco se levantaría en armas contra el coloniaje hasta lograr la independencia patria, alcanzando el grado de Coronel, y retornando a su cátedra, designado por el Gobierno Interventor. Menocal sería quien se encargaría de dejar constancias de las luchas independentistas cubanas, al pintar y bocetar muchos de los acontecimientos más significativos de esta gesta.

Con Melero, se produjo en la Academia un giro importante. Por primera vez las mujeres tenían acceso a estudiar Bellas Artes. Así, es oportuno citar que un destacado papel dentro de la institución y la docencia artística fue realizado por profesoras que se fueron poco a poco incorporando al claustro de la *Academia*. Si bien, no participaron de una vida artística, digamos, públicas, si fueron, indiscutiblemente un pilar esencial en la inserción de las artistas en los predios de las artes plásticas cubanas, simplemente por ser pioneras de la enseñanza de una serie de disciplinas reservadas hasta ese momento, para los hombres. Es importante citarlas y reseñar brevemente, su trabajo y trayectoria. Por primera vez estas docentes estarían formando parte del cuerpo teórico de la Historia del Arte en Cuba.

Al ocurrir el fallecimiento del Director Miguel Melero en Junio de 1907, se designó para la rectoría de la Escuela al profesor Luis Mendoza Sandrino⁶, que la ocupó hasta 1926.⁷

Nuevos profesores fueron designados: de Escultura, al profesor español Ramiro Trigueros; para Dibujo Anatómico, al cubano y notable retratista Federico Sulroca; para las clases de Perspectiva, al distinguido paisajista cubano Antonio Rodríguez Morey. Por esa época ingresan dos nuevos profesores, Mariano Miguel, pintor y grabador y **Isabel Chapottin**⁸, escultora quien en julio de 1932 ocupó la cátedra de Profesor Auxiliar de Dibujo Elemental, sirviendo después las de Escultura y Modelado Decorativo hasta 1936 en que

⁶ El profesor Mendoza era ya un antiguo miembro del Claustro de la Escuela, y ocupó por concurso el cargo de titular desde enero de 1899, y era Secretario de la misma desde 1891. Mendoza y Sandrino era una liga del pasado colonial y la era republicana, pero cuando se hace cargo de la Dirección en 1907 se encuentra con las nuevas inquietudes políticas de ese período inicial que comprende hasta 1926, las cuales influyeron en la marcha de los planteles oficiales, muchas veces retardando su natural desarrollo.

⁷ El nombramiento lo resolvió el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, doctor Lincoln de Zayas.

⁸ Escultora distinguida y luchadora incansable por la introducción de sus métodos pedagógicos en la Escuela Pública Cubana, nació en la ciudad de La Habana el día 18 de julio de 1880. Realizó la enseñanza primaria superior en el colegio El Sagrado Corazón. Implicada su familia en la Guerra de Independencia, en 1895 emigró con sus padres a los Estados Unidos, donde permaneció hasta la terminación de la contienda emancipadora. A su regreso a Cuba realizó varios viajes a Europa, ingresando como alumna en 1914 en la Escuela Nacional de Bellas Artes "San Alejandro", donde cursó sus estudios de arte.

Tuvo propiedad intelectual de varios juguetes pedagógicos, entre los que figuran un mapa de la Isla de Cuba ejecutado en madera titulado Rutas de Cuba, premiado en metálico por la Secretaría de Agricultura y Regatas de Barcos de Vela, en madera, también premiado en metálico.

Ha presentado exposiciones personales en La Habana y en distintas ciudades del interior de la República; Sociedad Lyceum en 1935; Liceo de Matanzas, en 1936; Sociedad Lyceum, en 1937; Universidad de La Habana, en 1944; y otras. También concurrió a muchas exposiciones nacionales.

Sus esculturas más conocidas son: La Esclava, Maternidad, Rumba, Hambre, Cabeza de Estudios y otras. Viajó por España, Francia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Alemania, Suiza, Italia, Austria, Estados Unidos, México y Canadá.

Le fue impuesta el 10 de octubre de 1950 la Gran Cruz de Carlos Manuel de Céspedes, a petición de sus alumnos de la Sociedad Lyceum al gobierno de la República.

pasó a ocupar como Titular la cátedra de Modelado Ornamental en la Escuela Elemental de Artes Plásticas Anexa a “San Alejandro”. En 1924 realizó en los Estados Unidos estudios de especialización en la Columbia University y en la Arts Students League de Nueva York.

Aparte de las labores de su cátedra tomó participación activa en varios cursillos organizados por el Ministerio de Educación, contribuyendo a la difusión de la enseñanza artística en Cuba. Mantuvo en la Sociedad Lyceum, donde también expuso en varias ocasiones, desde 1930 una clase permanente de Talla Directa, siendo profesora de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana desde 1945 en la cátedra de Dibujo.

Pero la gran reforma se observa por el ingreso en 1925 y años posteriores de un grupo de jóvenes y brillantes profesores, producto de la calidad que iba tomando la Escuela. Ingresan en el profesorado Manuel Vega y López, Esteban Betancourt y Díaz de Rada, Enrique García Cabrera, Eugenio González Olivera, Antonio Sánchez Araujo, Guillermo Álvarez Jiménez, Domingo Ramos Enríquez, Juan José Sicre, Ramón Loy González, José A. Bencomo Mena, Teodoro Ramos Blanco, Augusto G. Menocal y Córdova, Enrique Caravia Montenegro, Jesús M. Casagrán, José Oliva Michelena, Armando R. Maribona Pujol, Florencio Gelabert Pérez, Gumersindo Barea García, Emilio Rivera Merlín, José Rodríguez Radillo y un grupo numeroso de artistas mujeres que ocuparan diferentes cátedras: **Luisa Fernández Morrell, María Santi García, Margarita García Mendoza, María Ariza Delance, Carmen de Pazos Carril, Silvia Fernández Arrojo, Concha Ferrant Gómez, Modesta Vila Rivas.**

Es importante destacar que ya antes de estas mujeres antes mencionadas, dos habían ingresado en la Academia en calidad de profesoras y con un magnífico curriculum como aval, cosa a tener en cuenta a la hora de valorar la participación de la mujer en las actividades docentes con respecto al arte y también, en la vida artística y cultural el país. Estas profesoras fueron **Adrina Bellini Gautreau y Carmen Loredo López.**

Bellini Gautreau⁹ ingresó en el Profesorado de San Alejandro en 1906. Fue fundadora y vocal del Círculo de Bellas Artes de La Habana; Presidente de la Sección de bellas artes del ateneo



Adrina Bellini



Carmen Loredo

⁹ Nació en Santo Domingo, el 11 de marzo de 1865. Muy joven vino a Cuba, donde cursó sus estudios de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. A la terminación de éstos se dedicó a la interpretación de temas cubanos. En 1899 fundó la academia de dibujo y pintura El Salvador, para la que creó un método propio de enseñanza, siendo en los salones de este centro cultural donde se pronunciaron las primeras conferencias sobre asuntos de arte al advenimiento de la República. Exhibió en varias exposiciones extranjeras en las que obtuvo algunos premios: Medalla de Plata en las Exposiciones de Buffalo y San Luis, 1901 y 1902, respectivamente; Medalla de oro, Exposición Nacional de la República Dominicana, 1907; Medalla de Oro en otra Exposición en el mismo país, 1927; Mención Honorífica, Exposición Ibero-Americana de Sevilla, 1930.

de La Habana; Miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana; y delegada por la Escuela San Alejandro a los Congresos de Mujeres celebrados en La Habana en 1923 y 1924. En 1902 recibió la designación para ofrecer un curso sobre su Metodología del Dibujo en 24 lecciones en la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana.

Carmen Loredo López¹⁰ por su parte, en 1921 ingresa en el Claustro de Profesores de *San Alejandro* en calidad de Profesor Auxiliar, donde desempeñó la cátedra de Dibujo Elemental y la de Colorido. Fue además una excelente paisajista.



Luisa Fernandez Morrell

Luisa Fernández Morrell¹¹ ingresó en 1927 en el profesorado de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, realizando diversas sustituciones en distintas cátedras, hasta junio de 1943, que obtuvo por oposición la de Profesor Titular de Estatuaria y Ropaje. Realizó una activa labor docente y administrativa al frente de su cátedra y de la Secretaría de la Escuela, cargo este último que desempeñó por dos ocasiones. Tantas ocupaciones no restaron, sin embargo, gran fuerza a su actividad creadora¹², habiendo ejecutado numerosas obras con las que concurrió a distintas exposiciones nacionales y extranjeras, recibiendo numerosos premios¹³.

¹⁰ Nació en la ciudad de La Habana en 1886. Cursó los estudios de dibujo y pintura en la propia Escuela Nacional, comenzándolos en 1899 y terminándolos en 1903, con notas de sobresaliente en todas las asignaturas. Amplió sus estudios en Our Lady of the Sacred Heart in Saint Joseph, New Brunswick de Canadá, (1906-1908), y The Teacher's College de la Universidad de Columbia, Nueva York, 1920. Obtuvo los Certificados de Instructor de Dibujo y Modelado en el cursillo Normal de Dibujo de 1919; y otro en el curso académico de Historia del Arte de la Universidad de La Habana (1928-1929).

¹¹ Fue una acuarelista de trazo brillante; profesora de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro y Miembro de Número de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. Nació en la ciudad de La Habana en 1897. Cursó la primera y segunda enseñanza en la capital, graduándose de Bachiller en Ciencias en el Instituto No. I. Realizó los estudios de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro los que cursó con honrosas calificaciones.

Completó después sus conocimientos en Italia y los Estados Unidos, obteniendo Diploma del Instituto Víctor Manuel III, en cursos del idioma italiano; Certificados de Estudios Especiales de The Art Students League de Nueva York, 1924; Art Structure Clay Modeling (Fine Art), de la Universidad de Columbia, 1925; Summer Session Life Drawing, con Bridgham, 1925; Illustration con Duncan y, finalmente, de la Universidad de Columbia, en 1927.

¹² Para conocer más datos sobre la labor creadora y docente de esta artista, consultar: Bianchi Ross, Ciro, Luisa Fernández Morrell, la pintora olvidada, La Gaceta De Cuba, N° 6, noviembre/diciembre, 1997, La Habana. Cuba, publicación periódica bimestral, págs.54-56.

¹³ Premio de Colorido, Concurso de la Confederación de Alumnos y ex Alumnos de San Alejandro; Tercer Premio, Exposición del Ministerio de Educación, 1935; Medalla de Plata, XXI Salón del Círculo de Bellas Artes de La Habana (Sección de Paisaje), 1940; Medalla de Plata, XXII Salón del propio Círculo (Sección de Figura), 1941; Medalla de Plata en el XXIV Salón (Sección de Dibujo), 1943; y Primer Premio en el Salón Nacional de Acuarelas.

Viajó por distintos países de Europa, de África, de América del Norte, Sur y Centroamérica. Realizó distintas exposiciones personales y cultivó especialmente la acuarela y el paisaje. Entre sus obras principales figuran: Arequipa, Persiana, Estudio. Rincón Colonial, Estudio con Manta, Casa Colonial de Trinidad, Canal de Brujas, Bélgica.

Margarita García Mendoza¹⁴, pintora y escultora; nieta de Luis Mendoza Sandrino, fue una artista de limitada producción debido a su consagración a la docencia; profesora de la Escuela de Artes Plásticas Anexa. Entró a formar parte del profesorado de esa Escuela en 1928, en calidad de Profesor Auxiliar Honorario en la cátedra de Anatomía Artística, prestando sus servicios en la Sección de Modelado de la escuela. Atenciones de carácter doméstico la apartaron de las labores artísticas por espacio de diez años, lo que restó mucha fuerza a su actividad creadora.



Margarita García Mendoza

María Ariza Delance¹⁵ regresa de Europa a fines de 1926¹⁶, momento en que tenía lugar la reorganización y ampliación del plan de enseñanza de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. En esa fecha ingresó en el claustro de profesores de la Escuela, pasando en 1927 a ocupar en propiedad la cátedra de Historia del Arte, en la que rindió una meritoria labor académica. En 1931 ocupó la Secretaría de la Escuela, siendo Director de la misma el profesor Armando G. Menocal. Fue conferencista además y obtuvo muchas distinciones dentro del ámbito de la cultura.¹⁷



María Ariza Delance

Carmen de Pazos Carril¹⁸, en abril de 1936, al comenzar su funcionamiento la *Escuela Elemental de Artes Plásticas Aplicadas Anexa a "San Alejandro"*, fue designada Profesora Titular de la

¹⁴ Nació el 3 de febrero de 1906 en la ciudad de La Habana. Cursó la enseñanza general en el Colegio Los Apostolados de la capital, ingresando en 1925 en la Escuela Nacional de Bellas Artes "San Alejandro", donde realizó sus estudios de dibujo y pintura, graduándose de Profesora de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado. Fue el primer alumno que terminó sus estudios por el plan de enseñanza en cuatro años, obteniendo diplomas y premios en metálico en casi todos los cursos.

Exhibió sus cuadros en Exposiciones del Círculo de Bellas Artes de La Habana. Algunas de sus obras forman parte de las colecciones privadas. Sus cuadros más conocidos son: Invocación, Flores, Paisaje, Toque de Oración y Mañana de Sol (óleos). También ejecutó algunas obras escultóricas, entre las que figura El Beso.

¹⁵ Nació en la ciudad de La Habana en 1880. En el propio hogar, bajo la dirección de su padre, el arquitecto Antonio Ariza y Pereira, cursó la primera y segunda enseñanza, graduándose de Bachiller en Ciencias.

¹⁶ En 1907 se había trasladado con su madre a Europa, radicándose en París, donde tomó lecciones de pintura por espacio de un año en la Academia Julien. De París pasó a España, continuando sus estudios de arte durante cuatro años en Madrid bajo la dirección del profesor español Cecilio Plá. En 1916 abrió un estudio en esta capital, concurrendo con otros pensionados cubanos a la Exposición Nacional de Madrid. En esta Exposición sus cuadros merecieron la felicitación del artista español Mariano Benlliure.

¹⁷ Pronunció conferencias en distintos centros culturales de la capital sobre asuntos de arte, entre las que se hallan las de la Sociedad Lyceum y Universidad de La Habana. El grupo de estas conferencias compone varios volúmenes inéditos

¹⁸ Nació en la ciudad de Cienfuegos el 7 de julio de 1902, y se traslada a La Habana a los dos años de edad, donde cursó la primera y segunda enseñanza en el Colegio El Ángel de la Guardia. Realizó sus estudios de arte en las escuelas Gabriela Mistral de la ciudad de México y en la de bellas Artes de "San Alejandro" de la Habana, graduándose en la primera de Profesora de Repujado, Cueros y Metales, y obteniendo en la segunda, Certificado de Estudios.

cátedra de Repujado. Fue una de las pocas que combinó la docencia con la creación artística personal y participó en numerosas exposiciones, obteniendo también muchos premios.¹⁹



Concha Ferrant Gomez

Concha Ferrant Gómez entró en el Claustro de Profesores de la *Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro* en 1926, como Profesor Auxiliar de la cátedra de Anatomía Artística. Artista de gran temperamento, fecunda en la ejecución de obras, con mucha técnica y con gran dominio del color. Puso un empeño loable en su obra y participó en muchas exposiciones, considerándose como una de las artistas académicas más relevante del panorama plástico de su tiempo.²⁰

Modesta Vila Rivas fue profesora Auxiliar, primeramente, en la cátedra de Paisaje, del gran maestro cubano Armando G. Menocal, la de Dibujo y, finalmente, la de Historia del Arte²¹

¹⁹ Presentó varias exposiciones personales de sus trabajos de Repujado en Cueros y Metales en Cuba y el extranjero, habiendo concurrido a otras de carácter colectivo. En el grupo de las primeras figuran las celebradas en la Sociedad Lyceum de La Habana, presentada por la poetisa Dulce María Borrero, en 1933; la de la Universidad de Columbia, en la ciudad de Nueva York, 1947; otra en el Lyceum de La Habana, en igual fecha, presentada por Anita Arroyo Hernández, y la de la Casa Hispánica, presentada por Federico Onís. Al segundo grupo –exposiciones colectivas- corresponde: Fiesta Intelectual de la Mujer, Ciudad Trujillo, República Dominicana, dos ocasiones; Sociedad de Damas Católicas de La Habana; Feria de Rancho Boyeros, Cuba; Woman's Club, Miramar, y la del Palacio Provincial de Matanzas. Ha obtenido por sus obras de Repujado, Diploma de Honor en el Congreso de Arte de Santiago de Cuba, 1939; Medalla de oro, Exposición del Círculo de Bellas Artes de La Habana, 1940; Medalla de Plata, en el mismo Círculo, 1942; y Medalla de Plata en Salones de la Sociedad de bellas Artes de la Habana, correspondientes a los años 1944 y 1945.

²⁰ Nació el 28 de febrero de 1882 en Guanabacoa, provincia de La Habana. Cursó sus estudios de arte en la propia Escuela Nacional, obteniendo notas de sobresaliente en todas las asignaturas. En 1918 fue pensionada por el Congreso de la República para realizar estudios complementarios en el extranjero, los que cursó primeramente en las escuelas The Art Students League y National Academy of Design de la ciudad de Nueva York, y posteriormente en España, donde ofreció varias exposiciones de sus obras. A su regreso a Cuba en 1924, presentó una exposición personal compuesta de 26 óleos, entre bocetos, estudios y copias originales, en la Asociación Nacional de Pintores y Escultores de La Habana, la que mereció muy favorable acogida de la crítica. Obtuvo en concursos y exposiciones nacionales y extranjeras los siguientes premios: Medalla Saydan (premio especial de la National Academy of Design de Nueva York), 1920; Medalla de oro, Exposición Ibero-Americana de Sevilla, 1930; Medalla de Oro, Círculo de Bellas Artes de La Habana, 1940; Medalla de Oro, Círculo de Bellas Artes de La Habana, 1944; Medalla de oro (Federico Edelman), 1944; Medalla de “Hija Predilecta” de Guanabacoa, por méritos artísticos, 1947; y Sub-Medalla, Exposición del Ayuntamiento de La Habana, 1949. Fue además Miembro vitalicio de la Liga de Artistas Americanos, habiendo publicado un tratado sobre materias de su cátedra titulado Anatomía Artística.

²¹ Nació en la ciudad de La Habana en 1905. En la propia Escuela Nacional realizó sus estudios de arte, graduándose de Profesora de Dibujo y Pintura. Cultivó con acierto el paisaje, entre los que figuran Caminos de Pino y La Ceiba, sus obras más notables.

Silvia Fernández Arrojo²², la que se incorporó más tarde al plantel de San Alejandro concurre a las oposiciones convocadas por la Escuela Nacional para cubrir la cátedra de profesor auxiliar de Asignaturas Prácticas en 1944, ocupando dicho cargo el 1ro de octubre del propio año. A solicitud del Profesor Romañach fue designada auxiliar de su cátedra de Colorido, siendo nombrada por el Ministerio de Educación, a la muerte del Maestro, Titular Interino de dicha cátedra.



Silvia Fernandez Arrojo

Con el Reglamento aprobado en febrero 5 de 1927²³, se concede la facultad de otorgar títulos de profesores en las dos ramas principales de sus enseñanzas, de Dibujo y Pintura, y de Dibujo y Modelado, como hacen las principales escuelas europeas, para rescatar del arribismo todo el magisterio en estas materias en la Escuela Primaria, Primaria Superior y otras, que orientaban el aprendizaje común del niño y el adolescente por los medios gráficos, en paridad con la abstracción del vocablo.²⁴

²² Comenzó su carrera artística por el campo de la Música, graduándose de Profesora de Violín y Solfeo en 1937. Cursó los estudios de Dibujo y Pintura en “San Alejandro”, donde obtuvo el título de Profesora de Dibujo y Pintura en 1941 con notas de sobresaliente y Bolsa de Viaje. Realizó exposiciones personales en Cuba y en los Estados Unidos. Entre las celebradas en Cuba figuran dos en la Sociedad Lyceum y una en el Lawn Tennis Club, correspondientes a los años 1943, 1949 y 1951. En el grupo de las verificadas en Estados Unidos se hallan, una en el National Museum of Washington, auspiciada por los Ministerios de Educación y de Estado de Cuba, 1947, y otra en Washington Art Gallery de Miami Beach, 1948. Entre sus premios cuentan los siguientes: Mención Honorífica, XXII Salón del Círculo de Bellas Artes de La Habana, por su cuadro Dormitando, 1940; Medalla de Plata, XXIII Salón del propio Círculo, 1941, por su retrato Angelina; y Medalla de Bronce en el Concurso para Programas de Carteles de la Orquesta Filarmónica de La Habana. Presentó obras a la Exposición Bienal de Madrid, 1951, donde fue muy bien acogida por críticos y público.

²³ Decreto Presidencial No. 256

²⁴ Estas ventajas y otras, tales como un plan de oposiciones para la provisión de cátedras, se debieron a un hecho verdaderamente insólito que movió hondamente la opinión pública y la hizo revelarse en un asunto de trascendencia docente, siendo Presidente de la República Gerardo Machado. En 1926, el señor Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Manuel Fernández Mascaró, sin consultar al Claustro de Profesores, desplazó de su cátedra de Colorido al profesor Leopoldo Romañach y nombró en su lugar a un pintor oriental, el señor Juan Emilio Hernández Giró, haciéndolo después Director de la Escuela, obligando a jubilarse Luis Mendoza Sandrino. Y no es que el nuevo profesor impuesto en aquella ocasión no fuera un buen artista y profesor, sino que la rebelión sobrevino por la forma violenta e impropia empleada, sin respetar jerarquía ni tradición alguna. El revuelo provocado hubo de levantar un histórico movimiento de protesta entre los intelectuales cubanos, la prensa y las instituciones sociales, que sostuvieron durante varias semanas polémicas públicas contra el gobierno, hasta lograr un feliz éxito con la renuncia del ministro, quien fue sustituido por el General José Braulio Alemán. Este tuvo el acierto de reponer inmediatamente a Romañach, y designó una Comisión que estudiara un nuevo Reglamento, integrada por los profesores Enrique García Cabrera, Manuel Vega López y Esteban Valderrama y Peña, presididos por Romañach. Entonces se llevó a cabo una importante reforma y se designó Director al profesor Armando G. Menocal, ya que Romañach no quiso aceptar el cargo.

No obstante aquel progreso, una mayor transformación en sus planes de estudio habría de sufrir la Escuela para llegar al grado de superación. Ella sobrevino a la caída del Presidente Machado y al caos que siguió a este hecho político. La conmoción y los grandes desórdenes públicos sufridos por la República tuvieron reflejos de suma violencia en los centros docentes oficiales. La Universidad fue clausurada, y los demás planteles superiores, unos cerraron sus puertas y otros vieron diezmados sus cuadros profesoriales. La Escuela de Bellas Artes, apenas si pudo terminar el curso académico 1933-34. Sin embargo, de aquella situación salieron la Universidad y los centros educacionales con mayores ventajas en todos los órdenes.

La Escuela de Bellas Artes de san Alejandro, obtiene su estructura y funciones, por una serie de leyes y decretos²⁵. Con estos, se amplían las cátedras, se conceden títulos, premios, Bolsas de Viaje para graduados, y se determina la importante creación de la *Escuela Elemental de Artes Plásticas, Anexa a San Alejandro*, la que está ligada por su origen a la Nacional, formando claustro conjunto y teniendo el mismo director.

En esta Escuela encuentran los obreros, artesanos, profesionales y estudiantes lugar propicio para progresar en las materias del dibujo y el modelado, talla, vaciado, repujado, decoración, diseños publicitarios e ilustraciones. Existen horarios diurnos y nocturnos, y por consecuencia, los estudios son accesibles a todos, aun para los que tengan labores cotidianas en algún oficio u ocupación, y sus planes de estudio servirán de norma para otros planteles similares que se crearán en las capitales de provincias. Los estudios duran dos años y se obtiene diploma, con el cual, entre otras posibilidades, se ingresa en al Escuela Nacional.

Al hacer llegar al pueblo los conocimientos de artes plásticas, aplicables a toda actividad, queda resuelta una de las necesidades más perentorias en la cultura nacional; pudiendo así aquellos estudiantes de centros docentes públicos o privados que les exigen conocimientos elementales de Dibujo, Modelado, Geometría, Perspectiva e Historia del Arte, etc., en sus exámenes de ingreso, poder adquirir esas nociones indispensables. Los directores que

²⁵ Decreto-Ley No. 461, de 3 de septiembre de 1934, suscrito por el Presidente provisional Carlos Mendieta y el Secretario de Educación Medardo Vitier; la Resolución de 25 de abril de 1935, firmada por el Leonardo Anaya Murillo, Secretario de Educación, y el Decreto-Ley No. 74, de 9 de julio de 1935, firmados por los Carlos Mendieta y Anaya Murillo, en los propios cargos ejecutivos.

siguieron a Armando G. Menocal²⁶ tuvieron menos dificultades. Aunque en el caso de Leopoldo Romañach²⁷, que fue compelido por sus compañeros para asumir la responsabilidad de la Escuela en 1934, los acontecimientos fueron bastante complicados. Pero el peso de las actividades docentes recayó en gran parte hacia el

²⁶ Armando G. Menocal nació en la ciudad de La Habana el 8 de julio de 1863. Cursó la enseñanza elemental y superior en un colegio de La Habana y los estudios de pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes San Alejandro, bajo la dirección del profesor cubano Miguel Melero, terminándolos a la edad de 17 años.

En 1880 fue enviado por sus padres a España, donde amplió sus conocimientos de arte con el notable pintor valenciano Francisco Jover y Casanova, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en el taller del cual se relacionó con figuras de las artes y las letras hispanas, tales como el dibujante Daniel Ubarrieta Vierge, el escultor Mariano Benlliure, los pintores Pradilla, Domingo y Sorolla, el polígrafo Menéndez y Pelayo y los periodistas Mariano de Cavia y el cubano Fray Candil.

Ya en la República, se reintegró a su cátedra de Paisaje en la Escuela San Alejandro, la que venía sirviendo desde el 30 de julio de 1891. En 1906 creó el cuadro La Muerte de Maceo, cuadro enviado a la Exposición de California en 1915, premiado con Medalla de Oro. En 1918, por encargo de su primo el General Mario G. Menocal, Presidente de la República, realizó la decoración del Palacio Presidencial. Ocupó la Dirección de San Alejandro en 1927. Fue Miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. Cultivó con éxito brillante varias modalidades del arte pictórico, destacándose como retratista admirable y paisajista eminente. Murió en la ciudad de La Habana el 28 de septiembre de 1942.

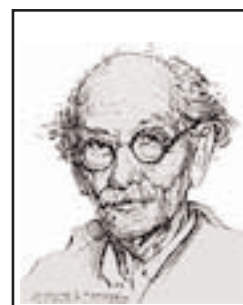
²⁷ Nace en la provincia de Las Villas, el 7 de octubre de 1862, a los cinco años es enviado a España. Cursó la primera enseñanza en Gerona y estudios de alto comercio en Barcelona, regresando a Cuba a la edad de 15 años. Se va después a la ciudad de Nueva York a perfeccionar sus conocimientos de inglés. Su primer contacto con el mundo de las Bellas Artes tendrá lugar, primeramente, en la ciudad de Barcelona, durante su época de estudiante, donde es llevado por el Director del plantel donde estudia a visitar una exposición del célebre artista catalán, Fortuny. Posteriormente, en la ciudad de Nueva York, tiene oportunidad de contemplar los cuadros de célebres Maestros de la antigüedad en el famoso Museo Metropolitan.

En 1885, viene a La Habana, donde se matricula en la Escuela San Alejandro en el curso académico 1885-1886, y obtiene notas de Sobresaliente y Matrícula Gratis en las clases de Dibujo Elemental y Aprovechado en las de Antiguo Griego. En 1889, logra que la Diputación de Santa Clara le otorgue una beca para cursar estudios en Europa durante cinco años, los que realiza en la ciudad de Roma. Durante más de cinco años cursa, libremente, estudios en Roma, hasta que en 1895, al iniciarse el movimiento emancipador de Cuba, habiéndole suspendido la beca y sin otros recursos con que sostenerse en Europa, hace su traslado a la ciudad de Nueva York, donde abre un estudio en la calle 13. Al llegar a Cuba le es ofrecida la Dirección de la Escuela; pero él, modestamente, declina el honor, ocupando el 20 de febrero de 1900 la cátedra de Colorido, en la que vino prestando ininterrumpidamente sus servicios al desarrollo de la enseñanza artística nacional durante más de cincuenta años.

Obtuvo muchos premios y reconocimientos. Fue designado Profesor Emérito y Director Honoris Causa de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. En 1934 ocupó la Dirección de la Escuela, en la que llevó a cabo importantes innovaciones en el aspecto docente, creándose durante su período en la Dirección, la Escuela de Artes Plásticas Anexas a San Alejandro. Murió en la ciudad de La Habana el 10 de septiembre de 1951.



Armando G. Menocal



Leopoldo Romañach

Secretario, el profesor Esteban Valderramas²⁸. Después del paso por la Dirección, este la entregó en 1936 al artista Manuel Vega y López²⁹. Le siguió otra vez en la dirección, Valderramas en 1939, en cuyo período se hicieron las pinturas del Palacio Presidencial. Luego ocupó el cargo Enrique García Cabrera³⁰, bajo cuya dirección se publicó el libro de texto de su cátedra y el de ambas Escuelas, con ilustraciones en color y monocromas. Más tarde, en



Esteban Valderrama

²⁸ Retratista y paisajista. Doctor en las Facultades de Pedagogía y de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. Director en tres períodos distintos de la Escuela Nacional San Alejandro. Nació el 16 de marzo de 1892 en Matanzas. En La Habana en 1906, becado por el Gobierno Provincial de Matanzas a realizar estudios de Dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. En 1908 terminó su aprendizaje en La Habana, con las más altas calificaciones, pasando seguidamente a Europa para completar sus conocimientos en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Fernando de Madrid.

Desde su ingreso en el Claustro de Profesores de Bellas Artes San Alejandro en agosto 2 de 1918 a la fecha, sirvió en las cátedras de Anatomía Artística, Historia del Arte, Colorido y Composición y la de Perspectiva. A su inteligente iniciativa y perseverante esfuerzo fue que tuvo efecto la reorganización y ampliación de sus cuadros de enseñanza en 1927, tarea en la que colaboraron eficazmente con él los profesores Romañach, Vega y otros. Gracias a su empeño y trabajo se creó la Escuela Elemental de Artes Plásticas Anexa.

²⁹ Pintor de fino estilo decorativo; autor de grandes composiciones sobre asuntos costumbristas; profesor y ex director de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro; nació el 24 de diciembre de 1892 en la ciudad de La Habana. Ingresó en 1908 en la Escuela de Pintura y Escultura de La Habana, hoy Escuela Nacional, donde realizó sus estudios bajo la dirección de Leopoldo Romañach, terminándolos en 1912, con Primer Premio en todas las asignaturas.

Terminado sus estudios en San Alejandro, con sus propios recursos, para ampliar sus estudios en Europa, se traslada a París donde permanece hasta el estallido de la I Guerra Mundial en 1914. A fines de 1914, ya pensionado por el Ayuntamiento de La Habana, partió para Roma. De regreso a La Habana en 1919, ofreció una exposición personal de sus obras producidas en Italia en la Asociación de Pintores y Escultores, la que alcanzó un éxito total de la crítica.

Perteneció al Profesorado de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro desde 1926, en la que ha desempeñó la cátedra de Dibujo del Natural, como Profesor Titular. En 1936, por acuerdo unánime del Claustro de Profesores, ocupó la Dirección de la Escuela por el período reglamentario, siendo designado en 1937 por dicho Claustro para presidir la Comisión reorganizadora de la Enseñanza Artística en ese Centro.

Cultivó con éxito notable varios géneros pictóricos, especialmente figura y composición, paisaje y retrato.



Manuel Vega López

³⁰ Pintor; profesor y ex director de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, nació el 5 de febrero de 1893 en la ciudad de La Habana. Cursó estudios de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Amplió posteriormente sus estudios en Europa, regresando a Cuba en 1914, al comienzo de la I Guerra Mundial.

Realizó un número incontable de obras de carácter decorativo en edificios públicos y colecciones particulares. Ingresó en el Claustro de Profesores de San Alejandro en 1926, habiendo desempeñado antes el cargo de profesor de Arte Decorativo en la Escuela de Artes y Oficios, 1921. Fue Director de San Alejandro, 1942, y Miembro de la Academia Nacional de Ciencias y Letras, 1943. Pronunció varias conferencias, entre ellas: El Futurismo y Mercados de Arte. Dejó publicada una obra titulada Compendio de Estilos. Murió el 25 de septiembre de 1949.

1946, es elegido el paisajista Domingo Ramos³¹, al que sucede el profesor y artista Mariano Miguel³², quien con su Secretario, el pintor y crítico de arte, Ramón Loy, elevan el prestigio de la Escuela.



Domingo Ramos

³¹ Artista de prestigio y renombre internacional, cuyas obras figuran en colecciones públicas de museos de Europa; paisajista de vigorosa técnica; Miembro de Número de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana y profesor y ex director de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, nació el 6 de noviembre de 1894 en Guines, provincia de la Habana.

Cursó estudios de arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. En 1918 fue becado por Ley del Congreso de la República para ampliar sus estudios en Europa, completando su formación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Fernando de Madrid. De regreso a La Habana, ingresó en el Profesorado de San Alejandro en 1927, donde prestó sus servicios como Profesor Auxiliar hasta 1931, fecha en la que fue designado Profesor Titular de la cátedra de Anatomía Artística. En las oposiciones de 1943 obtuvo la cátedra de Paisaje, siendo llevado en 1946 a la Dirección de la Escuela.

Cultivó con éxito el paisaje cubano, cuya cátedra desempeñó en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro.

³² Artista, profesor y periodista, grabador, escritor y hombre distinguido; profesor y ex director de la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro, nació en la ciudad de Madrid en 1885, donde realizó su formación artística en los estudios de Mariano Benlliure y Cecilio Plá, con los que estudió escultura y pintura. Viajó por toda España, y en 1900 se trasladó a París, donde pasó una corta temporada, regresando a su ciudad natal para ocupar el cargo de ilustrador de la Casa Editorial Sopena. En 1902 ingresó en la redacción de La Voz de Galicia, (Coruña), siendo también colaborador de los grandes periódicos ilustrados La Ilustración Española, Blanco y Negro, Nuevo Mundo, Madrid Cómic, Cuento Semanal y otros.



Mariano Miguel

En 1904 vino a Cuba, ingresando poco después de su llegada a La Habana en la redacción del periódico La Discusión, en el que trabajó como dibujante. Pasó luego a la redacción de las publicaciones El Mundo y Mundo Ilustrado, en este último como Director Artístico, colaborando al mismo tiempo activamente en los semanarios de aquella época: El Fígaro, Letras, Bohemia, La Política Cómic y otros.

En 1908 regresó a España, donde fue redactor artístico. En 1910 retorna de nuevo a La Habana, ingresando en el cuadro de redactores del Diario de la Marina, siendo después Director Artístico, y desde cuyas páginas estimula valores culturales en el campo de las Bellas Artes y publica en ellas dibujos, alegorías e ilustraciones. En 1912 optó por la ciudadanía cubana. En 1919 ingresó en el profesorado de San Alejandro, como profesor auxiliar de la cátedra de Paisaje, la que abandonó ese mismo año, obteniendo por concurso, en 1926, la cátedra de Profesor Titular de Dibujo y Modelado Elemental. En 1928 crea la cátedra de Grabado bajo el rectorado del Ministro de Educación General José B. Alemán, siendo exaltado de esta manifestación de arte, de la que expone por entonces las primeras obras en los Salones de la Sociedad Lyceum y en el Salón Azul de El Encanto. Fue el primer aguafuertista que realizó en Cuba labor de esta clase, inspirándose en asuntos locales y temas del folclore local. Fue de los primeros cultivadores de motivos populares los cuales constituyen en la actualidad magníficos exponentes del arte vernáculo cubano y uno de los motivos que hará suya la vanguardia.

En 1920, de regreso a España, residió en Galicia, siendo nombrado Hijo Predilecto de las ciudades de la Coruña y Vigo por acuerdo de sus ayuntamientos respectivos, en reconocimiento de méritos artísticos, además de ser nombrado Académico de la Real Academia Gallega en 1923. Fue iniciador y fundador de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba en 1916. Ocupó la cátedra de Profesor Titular de Grabado en la Escuela nacional de Bellas Artes de San Alejandro.

I.4 Influencia europea en la pintura colonial cubana

En la segunda mitad del siglo XIX, un grupo de pintores manifestará su interés por la representación del paisaje a la manera de la Escuela de Barbizon (1830). Así, comienza un periodo de acercamiento romántico a la naturaleza cubana, teñido quizá de un afán nacionalista, derivado de las luchas independentistas. Destacan José Joaquín Tejada (1867-1943), Juan Jorge Peoli (1825-1893) y su principal cultivador, Esteban Chartrand (1823-1884) a quien:

“(...) Las teorías francesas sirven para dar de nuestro campo una versión romántica y afrancesada a la que se incorporan algunos elementos típicos. Resulta así envuelto en un ambiente de suave melancolía que no permite la reverberación del sol tropical ni la exuberancia de la vegetación cubana (...)”³³



Guillermo Collazo / La siesta / 1888

San Alejandro toma la versión estereotipada del paisaje y las figuras idealizadas que por él transitan, y surgen otros artistas, que continúan desarrollando la línea de un paisaje de corte extranjero, tanto en las atmósferas como en las propias representaciones totalmente bucólicas. Tal es el caso de Guillermo Collazo (1850-1896), que pintó una Cuba irreal, soñada y hermosa, que dormía pintorescas siestas o se deleitaba con un hermoso paisaje, mientras que una realidad cruel y violenta pendía de cada árbol de los campos cubanos: las guerras por la independencia del yugo colonial español. La obra de este excelente y depurado paisajista ha quedado descrita en un artículo de Julián del Casal publicado en La Habana Elegante, el 24 de junio de 1888:

“(...) El Sr. Collazo es el pintor de las grandes damas y de encantadores paisajes. También pinta, con mano maestra, tipos del siglo pasado: bellas pecadoras, con flores en el pecho y abanicos en las manos; caballeros galantes, en traje de corte, sonriendo a

³³ De Juan, Adelaida, Introducción a Cuba. Las artes plásticas, Instituto del Libro, La Habana, 1968, págs. 64-65.

*hermosas duquesas; viejos volterianos, de sonrisa burlesca y ojos chispeantes, narrando historietas picarescas; abates licenciosos, calado el solideo de raso negro, bajo el cual se escapan sus finas mechadas de cabellos blancos; bufones grotescos, con trajes abigarrados, ostentando rostros contraídos por las risas y las muecas. Nunca busquéis, en sus lienzos magníficos, las fregonas desgredadas, los mendigos harapientos y los rufianes insolentes que se admiran en las telas de algunos maestros. Todo lo que brota de su pincel es refinado, exquisito y primoroso (...)*³⁴

Muchos académicos se mantuvieron ajenos a la influencia francesa. Optaron por apegarse a los cánones de la escuela española. Armando Menocal (1861-1942) y Leopoldo Romañach (1862-1951), ambos destacados profesores de la *Academia*, estuvieron, tanto técnica como temáticamente, afiliados a la escuela española. Otras manifestaciones paralelas dejan ver un impresionismo de tipo español deudor de Sorolla. Esteban Domenech (1892-1962), Esteban Valderrama (1891-1964), Armando Maribona (1894-1963) y Domingo Ramos (1894-1956) son ejemplos de artistas que desarrollaron su obra dentro de los estrechos límites de esta corriente.



Leopoldo Romañach /
Paisaje Marino / 1880

I.5 Primera artista pública.

Juana Borrero Pierra

Juana Borrero es el único caso relevante de pintora, que fuera de la institución académica se dedica en parte a la pintura, dividiendo su pasión y talento con la poesía, a la que dedica la mayor parte de su corta vida artística y personal.

Juana Borrero Pierra nace el 17 de mayo de 1877, en La Habana, dentro de una familia de intelectuales. A la edad de 5 años



Juana Borrero / Retrato
Ilustrado con Caligrafía

³⁴ Del Casal, Julián, La sociedad de La Habana. Los Pintores; en Julián del Casal. Prosas. Tomo I, Edición del Centenario. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, pág 151.

dibuja con trazo seguro. La más atractiva de sus estampas entonces es un clavel y una rosa, obra que titularía *Romeo y Julieta*.

A los siete años escribe su primer poema, y comienza a recibir clases de dibujo. La niñez, y toda su breve vida, transcurren en un ambiente favorable a la literatura y al arte. El padre organiza frecuentes tertulias en la casa de Puentes Grandes, visitada por famosos intelectuales de la época.



Juana Borrero / Tabla
Cayo Hueso / 1986

Los temas principales de sus dibujos son: campanas, cestos con flores y mariposas, arpas griegas emplumadas, rostros de Diana cazadora. Algunos títulos de sus obras son *Golosina*, *Sacrificio al señor*, otras *Gabinete secreto* (una niña contando dinero), y *La pesca*. Aprende inglés, francés, italiano. Lee con atención. En 1887 Matricula en la *Academia de Dibujo y Pintura San Alejandro*, situada entonces en *Dragones 308*, y dirigida por Miguel Melero. Es condiscípula de las futuras pintoras **Adriana Bellini** y **Elvira Martínez**. En 1888 abandona la *Academia* y comienza a recibir clases de la profesora **Dolores Desvernine**. En 1889 inicia amistad con el ya famosos pintor cubano Armando Menocal. Como dijera Julián del Casal: iluminada por su genio, se lanza a la conquista de todos los secretos del arte pictórico. En 1891 Publica en el más importante semanario de la ciudad *La Habana Elegante* su poema: “*Vespertino*”. En *Gil Blas*, revista satírica habanera, César de Madrid, seudónimo de Francisco de Paula Coronado, publica una diatriba contra ese poema. El incidente desata algunos desacuerdos del padre pero, a partir de entonces, **Juana Borrero** continúa dando a conocer sus poemas en las mejores publicaciones habaneras. En noviembre *La Habana Literaria* publicó “*Crepuscular*” acompañado de una nota apologética. En 1892 Aborda, junto al padre, el vapor norteamericano *Niágara*, el 7 de julio, con destino a Nueva York. Cuenta en sus cartas a la familia, los detalles de sus paseos por la ciudad. Conoce a José Martí, en una velada en *Chikering House*, detalles que luego referirá en carta familiar. Regresa a Cuba junto al padre, en el vapor americano *Saratoga*. Se hace más intensa la amistad y la pasión de **Juana** por Julián del Casal.

En 1893 El Negociado de Ayuntamiento le confiere una beca para cursar estudios de pintura en Europa, mediante gestión de José Ramón Betancourt. Esteban Borrero pide que su hija sea enviada también a Estados Unidos, adonde iría también él, llamado por Martí, como parte de los preparativos de la guerra. La petición de desplazar la beca fue denegada pero, de todos modos, embarcaron

en el vapor Saratoga, el domingo 25 de junio de 1893. Termina su relación amistosa con Julián del Casal.

Julián del Casal publica en La Habana Elegante el poema “Virgen triste”, dedicado a **Juana Borrero**. Este poema estimula en los ambientes literarios la atención a la obra de **Juana**. En Nueva York pinta, visita la Exposición Internacional de Chicago. Conoce personas que le inspiran tanto en la poesía como en la pintura. Lee en público.

Es incluida en el tomo de poetisas cubanas de **Manuela Herrera** de Herrera titulado: Escritoras cubanas. Composiciones escogidas de las más notables autoras de la Isla de Cuba. En septiembre regresa a casa, con su padre. Ya empieza a estar enferma de un mal que la arrastrara a la muerte, pero no frenará su intensa actividad intelectual. En 1894 publica poemas en El Fígaro y en la Biblioteca de Gris y Azul. Federico y Carlos Pío (Uhrbach) envían a Esteban Borrero el poemario Gemelas. Mediante éste Juana tiene noticias de los hermanos matanceros Uhrbach. En 1895 conoce a Federico Uhrbach quien, por mediación de Francisco García Cisneros, visitaba la casa de los Borrero. **Juana** insiste en conocer a Carlos, al que conocerá meses más tarde. Esteban Borrero publica el libro Grupo de familia. Poesías de los Borrero, donde reúne poemas de su padre, del hermano, las suyas y de **Juana**. El libro recibe elogiosas críticas de Diego Vicente Tejera y de Enrique José Varona. Juana publica Rimas, en la Biblioteca Gris y Azul que dirigía Francisco García Cisneros, y poemas en El Fígaro y La Habana Elegante. Carlos Pío trabaja ahora en la redacción de El Fígaro. Se inicia el romance entre Carlos Pío y **Juana**, y así una obra epistolar de gran importancia para la literatura y la historia del país. Cartas donde, más allá de las pasiones y las noticias de la familia con sus pautas de conducta, está presente la vida de la nación, en medio de las circunstancias de la guerra. En 1896 se despide de Carlos y se va con la familia a Cayo Hueso. Poemas de **Juana** continúan apareciendo en El Fígaro, y ahora en la revista neoyorkina Las tres Américas. El 9 de marzo muere **Juana Borrero**.

Valoración de la obra de Juana Borrero

Según testimonio de **Fina García Marruz**, poeta y ensayista, que realizó un estudio de la obra poética de Juana y que conoció algo de su obra pictórica, algunos de los más valiosos cuadros de la artista quedaron en Nueva York y que muy pocos pueden verse



Juana Borrero / Niños / 1895

en Cuba. Insiste la ensayista en puntualizar que es casi tan importante la obra poética como la plástica, para el desarrollo de **Juana Borrero** como artista. En este punto, me gustaría puntualizar que si bien es meritorio que en una sociedad adocenada, puritana y moralista como la que rodeo a **Juana**, una joven iniciara una carrera como poeta y pintora, viajara, recibiera clases en Europa y se carteara de manera impúdica para su época con un escritor con fama de libertino y decadente moral como Julián del Casal, si todo esto la hace resaltar y hace que miremos su obra como algo insólito, novedoso e incluso arriesgado, creo que es muy más importante su postura pionera que la calidad estética de su obra plástica. Esta no deja de estar apegada a modelos europeos muy pueriles, canónicos y sus dibujos y pinturas emanan una ingenuidad de estudiante. Es decir, considero que su obra plástica no deja de ser un modo de expresión, indudablemente meritorio para la época, pero al tiempo se comporta como cuidadosos estudios que intentan recomponer, por no decir imitar, la técnica y la atmósfera de pintores europeos.



Juana Borrero / Carta Miniada / 1895

Si observamos con atención el itinerario sólo pictórico de **Juana**, sus obras no dejan de ser esbozos de temas: retratos de viejos, niños, paisajes. Y en otras ocasiones el dibujo es filigrana que adorna cartas o poemas. No creo tampoco que **Juana** se asumiera a conciencia como artista, incluso da la impresión que su obra literaria es mero divertimento por un lado y feroces confesiones o devaneos amorosos por otro. Así también sus obras pictóricas.

No obstante, es punto de partida imprescindible para analizar la entrada de las artistas a la renovación vanguardista de los primeros años del siglo XX. Por eso, junto con el esbozo realizado de las mujeres docentes en la Academia, abrimos un estudio, que permitirá calibrar en su verdadera magnitud la importancia de la entrada en la escena plástica cubana de las primeras mujeres de la modernidad, que si configuran un panorama regido por la preocupación estética y por la asunción de un rol por primera vez decididamente manifiesto: artistas.

En resumen, resulta evidente que la tradición plástica cubana no fue heredada como ocurre con muchos países latinoamericanos, sino que surge vinculada, primero a las necesidades de la industria (industria del tabaco) y a las necesidades estéticas de una incipiente burguesía criolla, ávida de imitar los modelos metropolitanos; por lo tanto es notoria la afluencia de numerosos artistas

extranjeros que trabajaron dentro de la isla y que dieron a sus obras matices europeos, derivados de su filiación a las escuelas de la época.

Por otra parte, la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, lejos de encausar las corrientes extranjeras para crear un arte nacional, aprovechando lo mejor de cada escuela, tanto en la técnica como en los temas, para aplicarlos a la realización de un arte cubano con características propias, reforzó aun más las dependencias estéticas con Europa y canonizó los estilos foráneos y las más o menos afortunadas reinterpretaciones de los académicos nativos, para mantenerse dominante y ajena a la realidad social y cultural cubana, que en sus luchas independentistas contra el dominio español, había sembrado las simientes de su nacionalidad.

Este dominio académico se mantiene hasta 1925, en que la plástica cubana habrá de incorporarse rápidamente a los derroteros del arte contemporáneo.³⁵

Por último resaltar la importancia que tuvo en este periodo la incorporación de mujeres a la *Academia de San Alejandro*, como alumnas y lo que es aun más importante, por marcar una fuerte inflexión: como docentes, como formadoras de muchos de los artífices de la modernidad cubana. Y como colofón, la presencia de la primera artista cubana, **Juana Borrero** que aunque con una obra menor, dio presencia a la mujer dentro de la vida sociocultural y artística de la isla.



Juana Borrero / Dibujo, 1895

³⁵ Para más información histórica sobre la colonia recomendamos la lectura de: Fragnals Moreno, Manuel; Cuba /España; España /Cuba. Historia Común, Mitos de Bol-sillo, Grijalbo Mondadori, Barcelona 1995.

Capítulo II

La República y las
vanguardias artísticas.

Mujeres en el vórtice del
huracán renovador

1920 - 1940

Las vanguardias históricas cubanas: cubanas: 1920 - 1940

“(…)Había, pues, que ser ‘nacionalista’ tratándose a la vez de ser ‘vanguardista’(…)propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el vanguardismo significa, por fuerza, una ruptura con la tradición(…)”

Alejo Carpentier¹

II.1 Esbozo socio-histórico

En los primeros veinte años del recién estrenado siglo XX, sacudida del peso colonial español e inmersa en los años iniciales de su condición anodina de neocolonia, Cuba padecía los síntomas más acuciantes de decadencia social y cultural. Resquebrajada por años de guerra y sumida en el fracaso moral por la mediación norteamericana, que impuso un ánimo de derrota, Cuba se debatía para reordenar sus coordenadas como nación, dentro de los límites de nuevos condicionantes de dependencia económica, política y también cultural.

En 1902 se redacta una Constitución, que lejos de garantizar la soberanía nacional, reconocía, a través de la Enmienda Platt, el protectorado de los Estados Unidos sobre Cuba, con la cesión de bases militares, el derecho de intervención en asuntos internos y la disminución de aranceles para facilitar una dependencia económica. Se sucedieron actuaciones norteamericanas para instaurar y proteger políticas que favorecieran sus intereses; se aniquilaron manifestaciones y rebeliones y el alzamiento liberal de 1912, liderado por el partido de los Independientes de Color.

El primer presidente republicano fue Tomás Estrada Palma, quien iniciará un período moderado de 1902 hasta 1906. Le sucede, después de un gobierno provisional, el liberal José Miguel Gómez, en 1909. En 1912 triunfa el Partido Conservador, con la candidatura de Mario García Menocal, el primer hombre culto en

¹ Carpentier, Alejo; Prólogo a *Ecue-Yamba-O*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, Pág.11.

ocupar el cargo de presidente de la República y durará en el poder hasta 1920, manteniéndose tanto tiempo por fraude electoral. Bajo su mandato se malgastaron los fondos del Estados y esto unido a una brusca deflación de los precios, empuja a Cuba a atravesar una dura y crítica situación económica. De 1921 a 1925, el gobierno popular de Alfredo Zayas, también hombre cultivado, continúa la línea de malversación, corrupción e injerencia norteamericana.²

En este marco, donde todo apunta hacia una inestabilidad en todos los órdenes, y donde el sentido cívico de los gobiernos de turno, se ausenta del panorama de la conciencia nacional, transcurre la vida cultural y artística de la recién estrenada República.

“(...) El país murmura, se agita. La dominación es un formidable obstáculo que vencer (...) La contienda lo ha consumido todo: energías, dinero, juventud, familia, afectos. Sobre las ruinas que dejó la avalancha comienza la obra de consolidación nacional (...)”³

Hay que tener en cuenta a la hora de valorar este periodo, en materia cultural, que, justamente en esos primeros años, la isla es sacudida en el ámbito económico por la primera etapa de la crisis general del capitalismo (1898-1929), que además tuvo una particular repercusión en Cuba entre 1920-1921, la llamada crisis de “las vacas flacas”. Este acontecimiento repercutió en la vida cultural, sobre todo en las subvenciones estatales y en la proyección de la cultura. Sin embargo las dos sacudidas económicas, el nefasto final de la guerra de independencia y la corruptela que caracterizó a los distintos períodos gubernamentales, lejos de sumir al país en la desesperanza de una “*década crítica*”, como la llamó Juan Marinello, constituyeron un acicate para la renovación social y cultural que comenzaba a manifestarse a gritos:

² Para más datos sobre la República Mediatizada en Cuba, consultar: Le Riverand, Julio, La República. Dependencia y Revolución.,La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973.

³ Barros, Bernardo, Cuba. Ayer y Hoy, en Arte Cuba República. Selección de Lecturas, Tomo II, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987, pág. 133.

“(...) Los hombres de este momento (...) adoptaron una posición frente a la dependencia económica, la ineptitud de los gobernantes y el atraso y anquilosamiento cultural(...) esta generación toma y hace conciencia del fracaso de la neocolonia(...) Este anhelo, esta necesidad de cambio, de renovación, de lucha, se hace sentir en el pensamiento político / progresista, en las masas populares, en la intelectualidad, en el arte creador(...)”⁴

II.2 Cultura y nacionalismo. Revistas Social y Avance

Así, las condicionantes sociales, políticas y morales y el apremio de la intelectualidad cubana deseosa de cambiar el estado de decadencia cultural heredado de la colonia y perpetuado durante los primeros años de la República Mediatizada, hará que se planteen, de manera casi programática, reformas importantes que abarquen la maltrecha nación cubana y revitalice la ideología nacionalista y el apego a los valores patrios. Entre los numerosos grupos que se fundan, aparece uno que aglutinó a la más alta y comprometida intelectualidad cubana: el **Grupo Minorista**⁵, que se nucleó y proyectó alrededor de **la Revista de Avance**⁶, tribuna abierta de la vanguardia cultural y que estuvo dirigida por intelectuales como Juan Marinello, ensayista y profesor de origen catalán; Alejo Carpentier, novelista, el crítico Jorge Mañach y otros.

La principal contribución de esta revista fue:

“(...) informar a las clases cultas cubanas sobre las últimas tendencias literarias y artísticas en Europa y América, así como promocionar la vanguardia cubana en todas sus manifestaciones artísticas(...)”⁷



Revista de avance / Portada, 1927



Grupo Minorista

⁴ Merino Acosta, Luz. La vanguardia plástica en Cuba, en Arte Cuba República. Selección de lecturas, Tomo II, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1987, pág. 178-179.

⁵ Para más información del Grupo Minorista ver anexos documental. N°3

⁶ Para más información de la Revista Avance ver anexos documental N°3

⁷ Martínez, Juan A., Una introducción a la pintura cubana moderna. 1927- 1950, en Cuba Siglo XX. Modernidad y Sincretismo., Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pág. 44.

Otras revistas de la época, participaron de manera indirecta en la promoción del arte de vanguardia; algunas ya existían con anterioridad, como *Social*⁸, por ejemplo, pero no alcanzaron los niveles de compromiso ético y estético que si tuvo *Revista de Avance*. La importancia mayor de la revista *Social* radicó en primer lugar en que revolucionó de manera radical la mirada del cubano con respecto a las artes plásticas y además, que se mantenía al día de lo que ocurría en el arte internacional, incorporando en sus páginas artículos y noticias sobre lo que se estaba haciendo en Europa, constituyendo punto de referencia de las vanguardias foráneas. Pero su compromiso fundamental era reflejar la vida de la alta burguesía criolla, con lo cual adolecía de compromiso ideológico y político. Ambas cuestiones si primaban en *Revista de Avance*.



Portada de Revista Social

Con respecto al papel de esta última publicación en la promoción de la plástica, debemos señalar que fue decisivo, por lo que representaron sus páginas para los artistas modernos, tanto como medio de darse a conocer a través de las ilustraciones, como por las referencias constantes que hacía la revista al arte de vanguardia internacional, aunque estas no estuvieran siempre a tono con lo que se estaba produciendo en las vanguardias europeas y latinoamericanas:

“(...) La vía más certera para analizar las inquietudes de la plástica, se nos ofrece en las ilustraciones de la Revista de Avance. En ella colaboró un grupo de artistas jóvenes, muchos de ellos egresados de San Alejandro, que plasmaron a través de sus ilustraciones los nuevos derroteros de la plástica. (...) Sus ilustraciones patentizan búsquedas formales y conceptuales, nuevos temas, nuevos lenguajes plasmados a lo largo de los cuatro años de publicación (...)”⁹

II.3 La plástica Vanguardista. Arte Nuevo 1927

Esta publicación no sólo se limitó a apoyar a los jóvenes plásticos, brindándole sus páginas para expresarse con libertad moderna,

⁸ Para más información de la Revista Social ver anexos documental N°3.

⁹ Merino Acosta, Luz. La vanguardia plástica en Cuba, en Arte Cuba República. Selección de lecturas, Tomo II, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1987, pág. 180-181.

sino que nucleó a los artistas a su alrededor y respaldó, organizó y apoyó la *Exposición de Arte Nuevo de 1927*. Esta Exposición fue un acto audaz y el primer enfrentamiento explícito y manifiesto de ruptura con los cánones académicos.

“ (...) Fue, por una parte, el rompimiento con la participación en los Salones de Academia, que quedó reservada ya únicamente para la anquilosada San Alejandro. A pesar de que el conjunto de la representación era aún heterogéneo, con figuras en mayor o menor grado vinculadas al movimiento de vanguardia, ella fue un enfrentamiento sin igual con los académicos. Pero, además, su carácter renovador en ese sentido no estuvo desligado de su espíritu progresista, de acuerdo con la coyuntura histórica en que ocurrió. Los presupuestos políticos y sociales que animaron a sus patrocinadores y algunos artistas, también le otorgaron una particularidad esencial al acontecimiento (...)”¹⁰

La muestra representa la concreta entrada de la modernidad y las vanguardias en el panorama cultural cubano¹¹:

“(...) un núcleo de artistas de vanguardia- entre otros, Eduardo Abela, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Marcelo Poggoloti y Amelia Peláez- exhibía pinturas en estilos adaptados del impresionismo. Más significativo es el hecho de que muchos de aquellos artistas empezaron a descubrir su propia ciudad y a representarla (...)”¹²

El movimiento moderno cubano, como hemos constatado, formaba parte de un proyecto mucho más amplio, inclinado a una total renovación cultural y social y estuvo encabezado por una elite



Exposición Arte Nuevo / Cartel

¹⁰ Wood, Yolanda, La vanguardia en la plástica cubana y sus vías de proyección pública, en *De la plástica cubana y caribeña*, Editorial Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1990, pág. 74.

¹¹ Debemos puntualizar que en 1925, en X Salón de Bellas Artes, auspiciado por la Asociación de Pintores y Escultores, se evidencia ya una inquietud, por parte de los más jóvenes artistas, por propiciar una renovación de la plástica nacional. A esto siguieron dos exposiciones individuales, en 1927 y en el mismo centro, de tres de los protagonistas de la revuelta vanguardista: Juan José Sicre, Víctor Manuel García y Antonio Gattorno.

¹² Martínez, Juan A. Obra citada. Pág. 44.

dentro de la clase media cubana. Precizando sus coordenadas espacio-temporales, surge en La Habana, a finales de los años veinte, cuajó en los treinta y se desarrolló a plenitud en los cuarenta, conformando un bloque, donde las generaciones de artistas se complementan y se completan entre sí, para evidenciar un proceso de continuidad más que de sustitución de una generación a otra. La modernidad en Cuba contempla también las características específicas de este movimiento renovador en Latinoamérica, es decir, ingredientes de orden social, de corte nacionalista y antiimperialista, y aspectos étnicos, ajenos a las preocupaciones de los europeos.

Con respecto a la plástica concretamente, el vanguardismo cubano se ciñó a una ruptura con la tradición en el sentido estrecho, o sea con la tradición pictórica dominante, entendida esta como aquella que imponía la Academia.

“(...) Débese principalmente entre nosotros a la influencia de Ortega y Gasset un abordaje reduccionista de la tradición, concebida únicamente como ‘las convenciones al uso en el arte’ (...)”¹³

Los pilares de la cultura dominante en Cuba se crearon sobre la continuidad histórica del movimiento cultural europeo, asimilando la isla las bases estéticas y éticas de aquel y adaptándolas o mimetizándolas según la conveniencia coyuntural de su discurso histórico cultural.

“(...)El renuevo de la plástica europea, desarrollado en la divisoria de los siglos XIX y XX, habría de tener definitiva importancia en la remodelación de nuestro arte, máxime cuando el repudio al ‘absoluto burgués’ que caracterizó a las vanguardias foráneas respondía por su naturaleza a necesidades del momento cubano(...)”¹⁴

Esta asimilación cubana de la ruptura europea tiene la singularidad, sin embargo, de que en todos los terrenos y en especial en el

¹³ Navarrete, José Antonio; Vázquez Díaz, Ramón; “En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba; en Catálogo La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba., Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, 1989.

¹⁴ Navarrete, José Antonio; Vázquez Díaz, Ramón. Obra citada.

plástico, sirvió de herramienta para retomar tradiciones que hasta ese momento no habían tenido cabida en el movimiento artístico o que habían sido tratadas de forma superficial hasta ese momento. Aspectos como el mundo negro (mítico, místico y real), el campesino, la cotidianidad cubana o las contradicciones sociales, hallaron ahora representación en las corrientes renovadoras. Se definió por una ruptura radical con la Academia; la apropiación de estilos europeos vanguardistas y la simbolización de entidades personales y regionales.

Sin embargo, es bueno aclarar que la apropiación de los estilos europeos no constituía, como a lo largo del siglo XIX, una dependencia estética tendiente a minar cualquier atisbo de originalidad, sino por el contrario, un aprendizaje de modos y técnicas, para que los artistas pudieran expresarse con voz propia, poniendo énfasis en lo local y al mismo tiempo, universalizando sus poéticas individuales y sus lenguajes, eso sí, sin cánones ni ataduras “ísmicas”. Al menos esa era la pretensión. Como puntualiza el profesor Juan Martínez:

*“(...) los pioneros de la pintura cubana moderna consiguieron reformar una tradición académicamente estancada y dar a las artes visuales voz en el debate nacional sobre la definición de una identidad cultural (...)”*¹⁵

Hay que recordar que la mayoría de los artistas de la vanguardia cubana visitaron capitales europeas¹⁶, y en especial París. Estos contactos con la modernidad internacional impactaron con fuerza en sus concepciones estéticas y en su posición frente al arte, pero su aproximación a los paradigmas del arte moderno fue selectiva, activa y cuidadosa, sin caer en mimetismos. Vitalizaron, desde el mismo París, uno de los temas de la identidad nacional más significativos: la cultura afrocubana, orientados por una búsqueda que para Occidente era descubrimiento y para ellos, reencuentro con las tradiciones culturales de la nación cubana.



Eduardo Abela / Guajiros / 1930

¹⁵ Martínez, Juan A. Obra citada. Pág. 43.

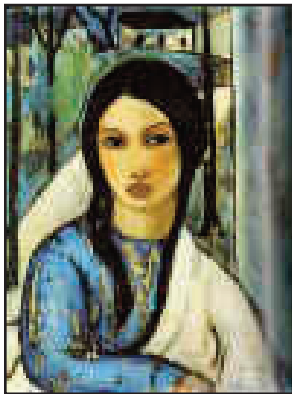
¹⁶ Unos a través de Becas o Bolsas de Viaje de la propia Academia o del Estado, como fue el caso de Amelia Peláez y otros por su cuenta, como fue el caso de Víctor Manuel, que viajó a París gracias a unos amigos.

Sin embargo, la maduración de estos pintores ocurre en medio, como ya hemos recalcado, de un marasmo político y de una depresión económica, a lo que se suma una característica común a todos los movimientos modernos: la incompreensión y el rechazo público de las instituciones:

“(...) Estos pintores tienen que sufrir no sólo la incompreensión que suele oponerse a todo lo innovador sino, además, las desventajas de no tener una tradición pictórica del país a la cual referirse. Es esta primera etapa, verdadero momento primigenio de nuestra pintura, de una pureza severa cuya función primordial fue limpiar la tradición académica, tanto en los temas como en la forma. El rigor de Cezanne será una manera de adquirir un nuevo instrumento de trabajo, que la academia rechaza violentamente (...)”¹⁷

Después de contactar con el modernismo internacional y exponer en *Arte Nuevo de 1927*, casi todos los autores de la vanguardia cubana se establecen en *La Habana*. Como capital de la nación era la que más vida cultural tenía con respecto a galerías, exposiciones y salones, aunque tampoco alcanzaba un alto nivel. En las provincias del interior del país este desarrollo de instituciones y eventos era prácticamente nulo¹⁸. Es en la capital donde desarrollaran la singularidad de sus poéticas.

Uno de los primeros artistas en sintetizar los ecos de la vanguardia internacional con las raíces de la propia cultura cubana, será Víctor Manuel García (1891- 1969), con una neofiguración que incorpora “(...) *visión primitivista de Cuba y de sus habitantes (...)*”¹⁹. Su cuadro *Gitana Tropical* se considera como la primera y más genuina obra modernista cubana, pasando él mismo a ser considerado como el iniciador de la vanguardia isleña.



Victor Manuel García
Gitana Tropical
1929

¹⁷ De Juan, Adelaida, Introducción a Cuba. Las artes plásticas, Instituto del Libro, La Habana, 1968, págs. 78-79

¹⁸ Para más información sobre la proyección de la plástica republicana en Cuba ver: Wood, Yolanda, La vanguardia en la plástica cubana y sus vías de proyección pública, en De la plástica cubana y caribeña, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1990, págs. 69-88.

¹⁹ Martínez, Juan A. Obra citada. Pág. 46.

Este pintor, graduado de San Alejandro, alcanza plena madurez en los años treinta. Su obra refleja un mundo pacífico y tropical, con formas simplificadas y colores vivos. Su obra hace centro a la figura femenina y a los paisajes semiurbanos.

También dentro de esta etapa de ruptura y enfrentamiento, se encuadra la obra del autor del “romancero criollo” como el mismo definió: Carlos Enríquez (1901-1957). Su pintura recoge toda la sensualidad y el lirismo de los campos cubanos. Fue

“(...) el vanguardista cubano más conscientemente preocupado por dotar de símbolos la identidad cubana(...)”²⁰

Mantuvo en su trabajo gran interés por motivos relacionados con los mitos, la violencia y el erotismo y desarrolló un lenguaje visual original, con trazos rápidos, transparencias cromáticas y formales y estructuras compositivas dinámicas. Al decir del profesor Juan A Martínez:

“(...) Al discurso sobre arte e identidad nacional de su generación, Enríquez contribuyó con una compleja narrativa y con un acervo de símbolos representativos de cuestiones históricas, sociopolíticas y culturales. Como artista fue uno de los modernistas americanos más originales de su tiempo (...)”²¹.



Fidelio Ponce /
Enfermedad / 1930

Estas palabras resumen y concretan el papel de esta artista dentro de la vanguardia cubana.

Dentro de los artistas que se orientaron hacia la representación del paisaje del campo cubano destaca Eduardo Abela (1892-1965), que además de pintor fue un excelente caricaturista político. En pintura trabajó los paisajes y la figura del “*guajiro*” (campesino cubano). Muy vinculados con esta temática están también Antonio Gattorno (1904-) y Domingo Ravenet (1905-). Marcelo Pogolotti (1902-1988), otro de los modernos del 27, se inclinó por la

²⁰ Martínez, Juan A. Obra citada. Pág. 48.

²¹ Martínez, Juan A. Obra citada. Pág. 46.

representación de escenas donde las clases obreras y marginadas exponen todo el peso de sus contradicciones sociales, con una figuración muy emparentada con el primer Leger. Fidelio Ponce (1895-1949) crea un ámbito propio, con figuras humanas envueltas en un claroscuro muy dramático o en una luz blanca intensa y misteriosa. Y es significativo, pues se separa de su generación al no participar de uno de los presupuestos del modernismo cubano: no evoca ni intenta definir lo nacional, por lo menos de manera explícita; más bien plasma su propio mundo interior desolado, enfermo y pálido. También hay que destacar, que su vida fue diferente a la del resto de los artistas isleños: fue autodidacta, nunca salió de Cuba y su vida estuvo marcada por la pobreza y la enfermedad. Su pintura nunca fue optimista como la del resto de sus compañeros modernos, más bien todo lo contrario. Aportó al modernismo cubano el pesimismo y una visión muy diferente de la realidad nacional. Otros autores de especial relevancia en esta generación de vanguardia fueron Rafael Blanco, ilustrador (1885-1995), Jorge Arche, pintor (1905-1956), Ramón Loy, pintor (1894-1986), Alberto Peña 'Peñita', pintor(1897-1938), Juan José Sicre, escultor (1898-1972) y Jaime Valls, pintor (1883-1975).

II.4 El Lyceum. Revista Lyceum. Promoción Plástica

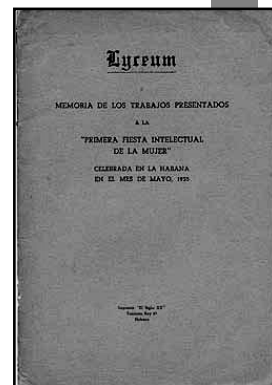
La importancia de los *minoristas* y de la *Revista de Avance*, así como también la impronta de la ilustración, que funcionó como avanzadilla de los cambios vanguardistas, queda evidenciada en las obras de los autores antes esbozados. Sin embargo otra asociación y otra revista, serían de vital importancia para el desenvolvimiento de las artistas de vanguardia: **El Lyceum**²² y su revista, de igual título; una institución que jugó un papel fundamental en la promoción de las artes y de la cultura en general.

²² Para mayor información sobre el Lyceum Habanero, consultar: Casamayor, Sara, Margarita González. El Lyceum. Trabajo de diploma. Facultad de Artes y Letras. La Habana, julio de 1985. Tutor: Luz Merino Acosta. Tomado de: Arte Cuba República. Selección de lecturas. Segunda parte. Compilación e introducción: Luz Merino Acosta y Pilar Fernández Prieto. Ciudad de La Habana, 1987. Páginas 9- 47.

Es interesante revisar su papel, sobre todo, por lo que significó para el desarrollo de la creación femenina, en cuanto a promoción, divulgación y apoyo.

En 1928 la escritora René Méndez Capote viaja a España y participa como socia transeúnte en el Lyceum de Madrid. Cuando regresa a Cuba, viene con la idea de fundar una institución análoga en La Habana. Facilita a Berta Arocena (primera presidenta del Lyceum habanero) el reglamento y otros documentos sobre la institución madrileña. Así, el 1º de diciembre de 1928 se funda el Lyceum de La Habana, siendo redactados los estatutos por la propia René Méndez Capote. Ya existía un antecedente de una asociación cultural dirigida por mujeres: Pro Arte Musical, pero esta institución centraba fundamentalmente su labor en el campo de la música. Por lo que la fundación del Lyceum serviría para promover y apoyar otros sectores culturales. El 22 de febrero de 1929, a las cinco de la tarde quedó oficialmente inaugurado el Lyceum de La Habana y se inauguró con una exposición “*Arte de vanguardia*” de pintura y escultura, clausurada por Juan Marinello. La exposición nucleó a un grupo de artistas cubanos, noveles unos, más reconocidos otros, intentando mostrar el movimiento plástico cubano en su renovación vanguardista. Sin embargo el eclecticismo de la muestra no justificaba del todo su título, teniendo en cuenta la anuencia de artistas ya establecidos en estilos, digamos menos renovadores y que esta exposición se dio a conocer entre la elite intelectual como “*Exposición de Arte Nuevo*”; de ahí la alusión a cierta ingenuidad en su nominación, no desprovista, la exposición en si misma, de una manifestación tácita de apoyo a la vanguardia local.

El Lyceum fue una asociación femenina, sin filiación religiosa, ni política alguna y en ningún momento tuvo manifestaciones de orden sectario o partidista. Entre las socias había mujeres progresistas y otras menos politizadas. Aunque se trataba de una sociedad de mujeres, creadas y sostenida por mujeres no se prohibía la entrada de hombres. Era indispensable para ser socia de la Institución haber cumplido 15 años de edad. Existían las siguientes clases de socias: fundadoras, protectoras, regulares, numerarias, estudiantes, no residentes, transeúntes y diplomáticas. El cargo de Presidenta sería rotativo, efectuándose un sorteo entre la Junta directiva cada ocho meses. Entre sus objetivos fundamentales se encontraban: interesar a las mujeres en su propia superación y en el progreso y bienestar de la colectividad, fomentar en ellas el



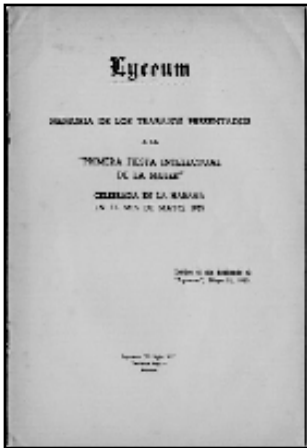
Carnet de Socia del Liceum Habanero



Revista Lyceum / Reseña de actividades de la institución



Edificio del Lyceum Lawn Tennis Club



Portada revista Lyceum

ánimo colectivo, alentando y canalizando toda clase de actividades sociales y culturales fundamentalmente, con el fin de promover la cultura nacional, dar a conocer a nuestros pintores y a las nuevas corrientes renovadoras en el campo de la plástica, organizar cursos de carácter cultural, programar conciertos, conferencias, exposiciones, clases, lecturas comentadas de libros y otras actividades, promover los concursos literarios y artísticos, vinculados a lograr la integralidad de la mujer, proyectarse hacia el exterior, para lo cual creó una Sección de Asistencia Social y una biblioteca pública para El Vedado, entre otros.

Fue un centro cultural donde los intelectuales podían intercambiar ideas, discutir sobre temas de actualidad y contribuir con su labor a la difusión de la cultura nacional. El 22 de febrero de 1939 el Lyceum se fusiona con el Lawn Tennis Club, asociación con una amplia tradición deportiva. Surge el Lyceum Lawn Tennis Club. Las razones de esta fusión fueron principalmente económicas: El Lawn Tennis poseía unos terrenos y el Lyceum los necesitaba para construir la Biblioteca Pública, y albergar la colección de Max Henríquez Ureña, que había prestado su biblioteca particular por un tiempo limitado de cinco años y con derecho a prórroga. Para fusionarse fue preciso realizar una reforma de los estatutos de ambas instituciones. Se crearon dos nuevos tipos de socias: vitalicias y juveniles. Se puede entonces hablar de dos etapas en la vida del Lyceum:



Visita y exposición de Fujita / Lyceum, 1942

1ª 1929- 1939 – Se desarrollaron actividades de tipo cultural, y corresponde al periodo de crecimiento y consolidación de la institución.

2ª A partir de la fusión en 1939 – Se incrementan las actividades deportivas.

Con respecto a las exposiciones, realizadas para promover y apoyar a los pintores, y desarrollar con esto la tradición plástica nacional, el Lyceum contaba con un salón destinado para este fin, y sus exposiciones eran de una amplia gama temática.

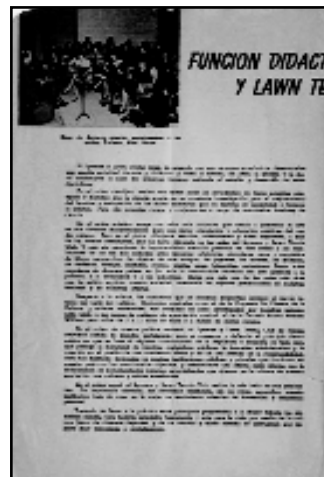
El Lyceum desempeñó un papel fundamental por desarrollar una labor constante a favor de las Artes Plásticas. Estimuló desde el primer momento, la pintura moderna cubana, cediendo sin reparos su sala de exhibición tanto a artistas profesionales como a jóvenes valores. Muchos artistas del panorama internacional del momento también expusieron en su galería. Tuvieron acceso a la

sala de exposición las socias de la Institución, alumnas de cursos de Artes Plásticas, patentizando su interés por difundir las obras de aficionados al arte. Sus exposiciones sirvieron de índice para apreciar el quehacer plástico cubano, estando al día de toda la actualidad artística del momento y divulgando en Cuba los valores de la plástica nacional. Fue allí donde muchos artistas consolidaron su obra. Mantuvieron una proyección cultural abierta a todas las tendencias. Se realizaron también exposiciones de artistas plásticos europeos, organizadas por Alejo Carpentier y José Gómez Sicre en 1942, siendo las primeras que se presentaron en Cuba de artistas como: Pablo Picasso (esta fue la 1ª exposición personal del artista en América Latina), Joán Miró, Fujita, Henry Toulouse Lautrec y Düfy. A partir de 1945 se organizaron en El Lyceum exposiciones de colecciones privadas, que salían de su ámbito para mostrarse a un público más amplio.

En 1954 ocurre un acontecimiento cultural de gran trascendencia nacional: *La Antibienal*. Este hecho fundamental para la Plástica Cubana fue un acto de protesta de los artistas cubanos contra la celebración de la Bienal Iberoamericana patrocinada por el franquismo. La inauguración de la exposición de la Antibienal tuvo lugar en la Galería del Lyceum, demostrando una vez más su apoyo incondicional al arte moderno.

La institución contó también con un órgano divulgativo, la revista *Lyceum*.²³

Esta carecía de una sección dedicada específicamente a la crítica de Artes Plásticas y recogía sólo aspectos de carácter global. No se hace un análisis individual de cada pintor y de sus obras²⁴. En otras ocasiones sólo se apuntaba fecha y hora de la exposición que se



Portada revista Lyceum



Portada revista Lyceum

²³ Para más información de la Revista Lyceum ver anexos documentales N°3.

²⁴ “Por ejemplo, en enero de 1936 se realizó en el Lyceum una exposición de pintura moderna, sobre la cual se apunó en su revista del mes de febrero, del mismo año: ...” Carlos Enríquez, Amelia Pelaez y Domingo Ravenet han enriquecido nuestro ambiente artístico con una exposición de pintura moderna, auspiciada por el Círculo de Amigos de la Cultura Francesa, La que ha tenido merecida resonancia entre los cultivadores de la pintura y los amantes de las artes plásticas. Muy digno de encomio es ste nuevo aporte de tres artistas que podemos, sin discusión, colocar en la primera fila de los que, poseyendo la técnica para retratar fotográficamente a la naturaleza, prefieren darnos algo más vibrante, hacernos ver a su manera personalísima el objetivo externo, los que gustan de crear, con el pincel y la fantasía, un estado emocional en nada relacionado al mundo exterior y en muchos, vinculados con el mundo interior de cada individuo”... Exposición de pintura moderna. Lyceum. (La Habana). 1 volumen. 2 de febrero 1936: 51. Tomado de: Casamayor, Sara, Margarita González. Obra citada. Páginas 40-41, 46.

inauguraba o que ya había sido inaugurada²⁵. Existían sin embargo, catálogos de exposiciones, donde se ofrecía información más detallada sobre las mismas. En 1949 la revista empieza a hacer análisis valorativos más amplios de las obras de los artistas²⁶. No se trataba sólo de informar al público, sino que se exponían juicios críticos de gran interés y se hacía un análisis más pormenorizado de la exposición como tal. En la década del 50 hubo en la revista un enriquecimiento de la crítica artística²⁷. En el sentido de la promoción de la plástica femenina, debemos observar, que aun en los períodos donde no se aborda críticamente las exposiciones, y sólo contamos con brevísimas reseñas, es sintomática siempre la presencia de una artista y su correspondiente comentario, que será ampliado después en el catálogo correspondiente.



Catalogo de una Exposición / Lyceum

El Lyceum, aun con las limitaciones propias de instituciones de corte burgués, con marcada tendencia clasista y sexista, y con las dificultades y contratiempos de la época en que surgió, fue sin duda un pilar para el desenvolvimiento cultural, social, político y artístico de la mujer, además de una asociación preocupada por desarrollar y apoyar la cultura nacional.

²⁵“Sábado 27 de febrero de 1937. Se llevó a efecto la exposición Pintura cubana retrospectiva”... Nota de secciones, Lyceum. (La Habana) 1 vol. 2 (5-6) marzo - junio, 1937: 70. Tomado de: Casamayor, Sara, Margarita González. Obra citada. Páginas 41, 46.

“ Lunes 9 de agosto de 1937. Humorismo y costumbrismo”... Nota de secciones, Lyceum. (La Habana) vol. 2 (7) septiembre, 1937: 69. Tomado de: Casamayor, Sara, Margarita González. Obra citada. Páginas 41, 46.

²⁶ “La A.P.E.C. exhibió en el Lyceum del 15 al 31 de julio, mostrando una vez más ese grupo su apretada unión, en pro de una plástica cubana, “sinceros en su expresión y seguros de su destino”, afirmación dada por ellos mismos (...) Desde luego que lo cubano se ve ya jugoso y maduro en la naturaleza muerta de Amelia Peláez, utilizando como motivo dominante la luceta colonial con variados colores, (...). Lo afro-cubano empieza a verse en los ñañigos de mariano(...) o en la Virgen de la Caridad de Martínez Pedro(...). Más pobre fue la contribución de los escultores: un dibujo de lozano y dos pequeñas figuras de Estopiñán y Marta Arjona, revelando ambos su inquietud ante las tendencias modernas del presente. La exposición ha sido interesante al demostrar los diversos caminos por los que se dirige un grupo trabajador y animoso de nuestros artistas en pro de una plástica propia”... Castro, Marta de. Notas de Arte. Lyceum. (La Habana) vol. 5 (19) Agosto 1949: 116-117. Tomado de: Casamayor, Sara, Margarita González. Obra citada. Páginas 42, 47.

²⁷“La mas joven de nuestras escultoras cubanas, nació en La Habana y estudió en San Alejandro, donde se graduó en 1945. En ese mismo año expuso por primera vez en el Primer Salón Estudiantil Leopoldo Romañach, en Círculo de Bellas Artes, donde obtuvo el segundo premio en escultura. Ya en 1946, una de sus obras fue enviada a la exposición de arte cubano llevada a Rusia. En 1947 expuso en el Centro Gallego y en 1948 presentó una exposición en el Lyceum. En 1949 presentó obras en dos exposiciones llevadas a cabo en dicha Institución: “La mujer en la plástica cubana” y la exposición de la A.P.E.C. Actualmente se encuentra en pleno proceso de evolución y en una etapa interesante de su obra, por lo nuevo y original del estilo. Es un tipo de escultura abstracta que podríamos calificar de constructivista, ya que utiliza el metal presentando diversos planos, que pueden apreciarse en distintos colores, cuando la escultura está en movimiento. (...) Alonso, Josefina. Marta Arjona. Lyceum. (La Habana) vol.6 (21) Febrero, 1950: 48-49. Tomado de: Casamayor, Sara, Margarita González. Obra citada. Páginas 43-44, 47.

II.5 Amelia Pelaez del Casal

Precedidos por el análisis puntual de esta asociación femenina y de sus connotaciones en el ámbito cultural cubano, arribamos a la figura de la primera artista de la vanguardia cubana, con un discurso novedoso, **Amelia Peláez del Casal** (1896-1968). Se inserta en la vanguardia, con una personalidad artística muy definida, constituyendo un puente entre la primera generación vanguardista y la segunda. Podríamos decir que con ella se inicia un verdadero discurso vanguardista por parte de las artistas cubanas. Nace en Yaguajay, pueblo de la actual provincia de Villa Clara. En 1915, su familia se traslada a La Habana. Ese mismo año matricula en la Academia San Alejandro, siendo alumna del pintor Leopoldo Romañach. Su primera exposición la realiza en el 1924, donde es acompañada por la también pintora **María Pepa Lamarque**.

Me gustaría aclarar que **María Pepa Lamarque** que tuvo muy poca repercusión posterior, pues su obra siguió apegada al paisajismo académico de sus mentores, no confraternizó estéticamente con los postulados vanguardistas, aunque intentó algún que otro juego o simulacro con estas estéticas. Por esta razón y por la poca información escrita y visual que hemos encontrado, sólo la referenciamos como contemporánea de **Amelia**, que si rebasó con creces los límites de la académica y encorsetada pintura cubana. Es un acto de justicia histórica mencionar a **Lamarque**, pues aunque pocos años, si trabajó y expuso en varias ocasiones, quizá jalonada por la propia **Amelia Peláez**.

Después de esta acotación y siguiendo el análisis de la exposición de 1924, debemos decir que ya en ella queda evidenciada la influencia del maestro Romañach; sus paisajes son una muestra inequívoca de la fuerte presencia del profesor. Dice de esta exposición la profesora cubana Loló de la Torriente, en el año 1954, en un estudio que realiza sobre la pintura cubana y en el que dedica un capítulo a **Amelia Peláez**:

“(...) estaba en el periodo de la pintura romántica: paisajes, mares batiendo contra las rocas, acantilados y vegetación tropical, pero aun en estos temas, que ya estaban desechados, se advierte un material plástico magnífico para empresas de más peligro.



Amelia Pelaez del Casal/
Década del 60



Amelia Peláez / Marina /
Años académicos / 1923

*Había en esta primera exposición cierto oficio cuidadoso y progresivo que evidenciaba una dedicación amorosa y fiel y una inteligente comprensión de los materiales. Cuando sale a Nueva York, para tomar en el curso de verano en la liga de Arte lecciones de dibujo, ya la joven cubana es una pintora en el camino de la innovación(...)*²⁸

Entre 1924 y 1925 viaja a New York y a Filadelfia. Sin embargo, no encuentra nada que le seduzca allí. Esta incursión es el resultado de una bolsa de viaje otorgada por la Academia. Estados Unidos, atravesando en ese momento un impresionismo desfasado, no cundía las expectativas de Amelia, que sobre sus ideales estéticos en esos momentos llega a afirmar:

“(...)Yo quería algo que no sé de dónde me llegaba, pero que, por completo, modificara mi pintura satisfaciendo mis aspiraciones plásticas(...)”²⁹

Sin embargo, no deja de impresionarla la modernidad que impera en el ámbito urbanístico y arquitectónico neyorkino:

“(...) Nos enteramos que le impresionaron algunos aspectos de la vida norteamericana, como la limpieza de los lugares públicos y el extendido uso de los electrodomésticos. Le gustaron mucho el Jardín Botánico de Nueva York y el Museo de la Universidad de Harvard... Al contrario de otros cubanos que habían estado en Nueva York, no le disgustaron los rascacielos, los cuales siempre han sido objeto de polémica... se conserva un paisaje invernal pintado por Amelia durante esta primera estancia en los Estados Unidos(...)”³⁰

²⁸ De la Torriente, Lolo . Estudio de las artes Plásticas en Cuba., La Habana, Ministerio de Educación, 1954. Puede consultarse también en: http://www.artcuba.com/artic/estudio/artPlast_Cuba_IV.htm

²⁹ De la Torriente, Lolo,. Obra citada.

³⁰ Seoane Gallo, Jose, Palmas reales en el Sena, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987, página 33.

La Academia de San Alejandro le concede una beca en 1926 para estudiar en Francia. Y Amelia decide dar el gran salto. Viaja a Europa en el 1927 y aunque realiza viajes cortos a otras regiones, se decide por París, donde reside la mayor parte del tiempo. Aunque la beca era en un principio por un año, Amelia se mantiene ocho.

“(...) La capital francesa vive en pleno caos. Hay abundancia económica, de vida, de ambiciones y es difícil hallar casa, encontrar atelier, para trabajar y maestro para aprender. Camina por todos los museos. Va a las academias. Los viejos maestros, muy sabios, son también como Romañach; los «nuevos», los que han arrancado secretos a la plástica, Picasso, Braque, Juan Gris, no dan clases. No reciben discípulos. Nuestra compatriota no se desanima (...)”³¹

Empieza por tomar cursos libres de dibujo en la Grande Chaumiére y asiste a la Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts además de la Ecole du Louvre. Y aprovecha para viajar por Europa: visita España, Alemania, Austria, Italia, Hungría, Checoslovaquia, Bélgica, Suiza y otras muchas ciudades. No cuenta aun con el profesor que ambiciona para dar curso a su intensidad plástica, no obstante suple esta carencia con las exposiciones parisinas, llegando a sacar partido de ellas, tanto como si de un riguroso curso se tratase. En esta época, tanto en los viajes que realiza, como en su vida en París:

“(...) Ve no sólo las estupendas salas de museo sino que se detiene frente a las montañas para aprisionar, con su vista, la técnica nueva, sincopada y enérgica, que les arrancó Cézanne. Así, por un ideal artístico, analítico y concreto, Amelia se identifica a Braque primero; a Pablo Picasso, después (...)”³²

En 1931 comienza sus estudios con la pintora y escenógrafa rusa **Alexandra Exter**, la que marcará de manera definitiva su universo



María Pepa Lamarques / Exposición en el Lyceum Habanero



Lidia Cabrera / Antropóloga y amiga de Amelia

³¹ De la Torriente, Lolo. Obra citada

³² De la Torriente, Loló. Obra citada

pictórico, sobre todo por la aplicación de las técnicas vanguardistas y las ideas estéticas que enarbolaba la pintora rusa. **Amelia** llega a **Alexandra** por casualidad, en su búsqueda constante de un profesor para canalizar su arsenal plástico:

“(...) Leyendo en un diario parisiense encuentra el aviso de una academia donde impartían clases Léger, Braque y madame Exter. Se inscribió en la clase de grabado, pero jamás concurrió a ella. No vio nunca a Léger, ni al gran cubista pero, en cambio, se encontró con Alejandra Exter (...)”³³



Ilustración de alexandra Exter para el cuento Arere Marenken de lidisa Cabrera / 1931

Madame Exter, como solían llamarla sus alumnos, era una de las principales precursoras de la vanguardia parisina, afiliada de pleno al constructivismo, militando en las filas de Rodchenko, o sea del productivismo³⁴, facción más extremista del movimiento estético ruso.

Con la ayuda de la **Exter**, **Amelia** consiguió encontrar aquello largamente buscado: su verdadera estética, su propio lenguaje formal y al mismo tiempo, pudo comprender y asimilar los logros éticos de las vanguardias europeas. **Alexandra** será quien descubra a la cubana el mundo de la abstracción, de los planos y de los colores, que ya no abandonararan su obra.

“(...) Amelia Peláez no olvidará ya jamás a aquella excepcional a la cual debe tanto su arte. Poseía una sólida cultura artística, una cultura científica que iba al fondo de las cuestiones, desentrañándolas. Era pintora y se ganaba la vida como escenógrafa. Por razones de su habitual oficio, y de vocación artística, manejaba los valores geométricos con extraña maestría y fue así como llevó a la discípula al campo de lo constructivo.

³³ De la Torriente, Loló. Obra citada

³⁴ El constructivismo en su desarrollo tuvo dos fases sucesivas, que terminaron por deslindarse y afianzarse por sí mismas: el constructivismo realista y el productivista. “... el constructivismo de tipo “realista”, productor de obras de arte abstracto en calidad de “nuevas realidades”, da paso al constructivismo productivista creador de “nuevas realidades” de verdad, es decir, de útiles de desempeño práctico-material, no de imágenes aptas sólo para operar en el plano la conciencia...” tomado de Mosquera, Gerardo, El diseño se definió en octubre, Editorial arte y literatura, La habana, 1989, pág 218.

*Estas lecciones no las perderá jamás la pintura de Amelia Peláez que -rica, pastosa, sensual- llena de elementos formales, se resuelve siempre por medio de la construcción (...)*³⁵

Su relación con la profesora y artista rusa se mantendrá hasta la muerte de la misma. Y **Amelia** hará extensivo su afecto y reconocimiento a su maestra, de modo que quedara grabado en los propios recuerdos de su familia:

*“(...) Contaba Amelia que la rusa insistía en lo que pudiera llamarse multiplicidad de la enseñanza, es decir, en el aprendizaje, por parte del alumno, de todas las técnicas y campos del diseño y las artes plásticas, de modo que al concluir los estudios el graduado pudiera desenvolverse en cualquiera de dichos campos y aplicar la técnica más conveniente(...)*³⁶

En 1933 la Galería Zak le abre sus puertas, donde fue presentada por Francis de Miomandre. En esta exposición queda reflejado el cambio de tesitura estética que había dado **Amelia.**, cuando la comparamos con la que había realizado en La Habana en 1924:

*“(...) Cuando en 1933, París, presentó su primera exposición en la Galería Zak había en ella una nueva pintora. Naturalmente brotada de su yo profundo, Amelia había desarrollado una mentalidad completamente nueva. En sus estudios se había adentrado en las anotaciones por planos del «motivo» que practicaba y recomendaba Cézanne, construyendo, parejamente, elipses que sin enunciarlo suponen formas intermedias. André Salmon, Lissing y Gauthier, así como otros prominentes críticos de París, y Francis de Miomandre, que escribe unas líneas para el catálogo, elogian la obra de la cubana, pero esta crítica estaba ya habituada a Braque, Juan Gris y sus discípulos (...)*³⁷



Amelia Peláez / Naturaleza muerta con flores / 1953

³⁵ De la Torriente, Loló. Obra citada

³⁶ Seoane Gallo, Jose. Obra citada. Página 37

³⁷ De la Torriente, Loló. Obra citada

Sin embargo, lo que para el París de aquellos años significaba insertarse en la renovación ideológica que proponía de manera revolucionaria, casi subversiva, el arte de vanguardia, para Cuba representaba el alejamiento total de los presupuestos trazados por intelectuales y artistas para lograr la renovación moderna. Quizá esa sea una de las causas de la incomprensión que siempre sostuvo la obra de **Amelia Peláez**. O sea, su modernismo, forjado al fuego del horno auténtico de las vanguardias europeas, era valorado como una desviación de los presupuestos de la modernidad y separado, por incomprensión, de la renovación cultural cubana.



Amelia Peláez / Retrato en interior / 1950

Durante su etapa europea, las figuras de mujeres, paisajes y naturalezas muertas, cundirán su obra, eso sí, desde la perspectiva de los planos de colores, la textura y la geometría estilizada y sensual, que serían signos siempre presentes en su obra a partir de este momento.

En 1934 regresa a Cuba, preparada en su hacer, pero sabiendo a que tenía que enfrentarse.

“(...) No tenía muchas ganas de venir porque sabía lo que le esperaba: la incomprensión (...)”³⁸

Incomprensión, incluso desde aquellos mejor capacitados para apreciar su talento y su valía como artista moderna.³⁹

Poco podía esperar la artista de los sectores intelectuales de la sociedad habanera, que se aferraban a un modernismo nacionalista y a una vanguardia icónica y referencial, ávidos de imagen donde reconocerse, donde encontrarse y desde donde, en última instancia, proyectarse como una singularidad hacia el efervescente ámbito internacional.

³⁸ Seoane Gallo, Jose. Obra citada. Página 39.

³⁹ “... En la capital francesa, Amelia había dejado embalados cuidadosamente sus cuadros... A los cuatro o cinco meses llegaron los cuadros. Entonces Amelia invitó a Leopoldo Románach para que viniera a verlos porque estaba ansiosa de conocer su opinión. Recuerdo muy bien la visita del viejo profesor... Mi hermana había colocado los cuadros junto a las paredes de la sala y del pasillo central de la casa. Y Románach, mostrando cierta elegancia en su porte, con paso lento, seguro y ceremonioso, vio en silencio, uno a uno, aquellos cuadros pintados por Amelia en París, que se apartaban de lo realizado por ella en la Academia de San Alejandro... Una vez vistos todos los cuadros, el profesor se volvió a mi hermana... Le dijo:

- Amelia, ahora pintas así, pero yo sé que tu sabes pintar de otra manera...

Y poco después se despidieron amistosamente. Por razones ajenas a las voluntades de ambos pintores, no volvieron a verse nunca más... Cuando Románach partió, Amelia recogió sus cuadros y no hizo... ningún comentario sobre la visita... Más tarde dio a cada cuadro un lugar en las paredes del estudio o de la casa...” Seoane Gallo, Jose. Obra citada. Páginas 40-41.

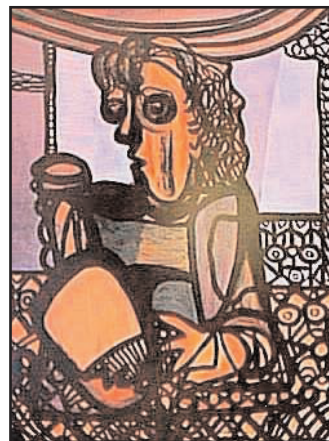
Amelia desde las primeras decepciones que sufrió en Cuba, se afianzó en la certeza de que su arte sería comprendido sólo por una pequeña fracción de artistas, críticos e intelectuales. Sin embargo, al revisar su obra posterior, nos damos cuenta de que amén de enfrentarse a no ser entendida, perseveró en una estética sólidamente enraizada en ella, desde la fe de que su arte era una imagen de futuro y que su planteo conceptual y formal eran la verdad plástica que había buscado durante tantos años. Quizá, por ese enclaustramiento personal, **Amelia** no sentaría escuela; habría que esperar muchos años para que su obra fuera reconocida como de las más importantes dentro del panorama plástico latinoamericano:

“(...) aquellos primeros cuadros no eran la obra de una snob sino que representan la íntima convicción de una artista que ha encontrado su manera de expresión (...)”⁴⁰

En 1934 expone en el *Lyceum*; una selección de obras de su etapa parisina. Hacia 1936 comienza la ejecución de sus bodegones, con flores y frutas cubanas, y paulatinamente va introduciendo elementos típicos de la arquitectura colonial cubana. Es en esta época que vuelca su pintura hacia un nuevo repertorio formal y fija definitivamente su estilo singular:

“(...) con la introducción de la abstracción y de un nuevo símbolo de identidad nacional: el hogar de una elite original criolla representada por su estilo arquitectónico(...)”⁴¹

Esta evolución pictórica de la artista, nace quizá de un deseo de sumarse a un proceso más cercano a los cánones de la vanguardia cubana. Con la introducción de elementos tipificadores de una arquitectura insular, **Amelia**, además de poner en práctica las enseñanzas constructivistas, a lo mejor de una manera tímida, también intenta de algún modo participar en el debate de



Amelia Pelaéz / Retrato / 1950

⁴⁰ De la Torriente, Loló. Obra citada

⁴¹ Martínez, Juan A. Obra citada. Página 50.

la vanguardia cubana en su búsqueda constante de una iconografía nacional. Sin embargo, este intento no fue aceptado de la manera esperada; se criticó su obra como portadora de una simbología burguesa y de un estado de bienestar simulado, falso y en cierta medida perpetuador de una ideología que el modernismo cubano atacaba desde sus inicios, por considerarla causante de la desarticulación del concepto de nacionalidad. Esta ideología o concepto de realidad, llamada por algunos estudiosos como “utopía origenista”, fue abrazada y defendida por el grupo que se nucleó alrededor de la revista *Orígenes*⁴², liderados por Lezama Lima. **Amelia** colaboró con ilustraciones para esta revista y Lezama dedicó algunos artículos⁴³ a la obra de la pintora.

Desde principios de los años cuarenta su obra se defiende con un estilo único y personal. En el Taller Experimental de Cerámica de Santiago de las Vegas en 1950, comienza sus trabajos en cerámica, después continúa en su propio taller y hasta 1962 esta es su más apasionada actividad artística. Envía obras a las Bienales de Sao Paulo en 1951, en 1952 a Venecia y nuevamente en 1957 a Sao Paulo. En 1958 es Invitada de Honor y miembro del Jurado Internacional de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Dibujo en Ciudad de México.

En distintos momentos de su vida dedicó atención a la realización de murales, siendo algunos de los más importantes: los de la Escuela Normal de Maestros en Santa Clara; el de la Escuela José Miguel Gómez de La Habana (1937); en 1951 el del Edificio Esso de La Habana; el de 65 pies de cerámica, del exterior del Ministerio del Interior de Cuba (antes Tribunal de Cuentas de La Habana) realizado en 1953; el de la Capilla del Hogar Salesiano Rosa Pérez Velazco, en Santa Clara (1956); y por último, el de la fachada del hotel Habana Libre (Habana Hilton) realizado en 1957. **Amelia Peláez** muere en La Habana en 1968 y su última exposición personal la realiza en 1964 en la Galería Habana, con textos de presentación de Lezama Lima. Poco antes de su muerte, participa en el mural colectivo que se pintó con motivo de la inauguración en La Habana del XXIII Salón de Mayo de París. Muere el 8 de abril de 1968.

⁴² Para más información de la Revista *Orígenes* ver anexos documentales N°6.

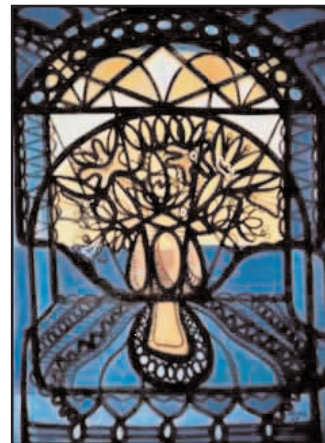
⁴³ Ver anexo documental 3.

II. 5.1 Valoración Crítica de la obra de Amelia Peláez

Revisando la obra de esta artista, no podemos en ningún momento hacer solamente referencia a su pertenencia a la vanguardia cubana. Para entender la obra de esta gran incomprendida, debemos rastrear con mucho cuidado su formación como artista.

Otras pintoras del período, como **María Pepa Lamarque**, y **Lydia Cabrera**⁴⁴, que después abandonarían la pintura para dedicarse a la etnografía, la acompañaron durante su aprendizaje. Sin embargo, ninguna lograría alcanzar las cotas de maestría que ella alcanzó en su obra. Pero como hemos visto, no es en San Alejandro donde **Amelia** forja su temple vanguardista, sino fuera de Cuba. **Amelia** se formará en París, viendo a Picasso y aprendiendo con **Alexandra Exter**, una de las líderes más convencidas del constructivismo. Como hemos visto, este encuentro marcará definitivamente su estética y la convertirá en la modernista cubana más sólida⁴⁵. Hagamos un paréntesis de análisis de esta artista rusa, para delinear su influencia decisiva en los ideales estéticos que portará **Amelia** como modernista.

La ucraniana **Alexandra Alexandrovna Exter** era un año más joven que **Natalia Gontcharova**, la otra representante fuerte de la vanguardia rusa y formaron parte de una espléndida generación de artistas que activaron el arte ruso en las primeras décadas del siglo



Amelia Peláez / Interior
con vitral / 1953

⁴⁴ Lydia Cabrera acompañó a Amelia a París. Realizó allí estudios de pintura en L'École du Louvre y de arte Oriental. Cuando regresa a Cuba, ilustra con Amelia un libro. Después abandona la pintura para dedicarse a la etnografía. Escribió cuentos, y estudios de etnografía y folclore. Alexandra Exter ilustró uno de sus cuentos "Areté Marekén".

⁴⁵ Alexandra Exter, había participado desde el comienzo de su carrera en las revueltas de la vanguardia, convirtiéndose en cabeza del movimiento modernista. Compartió las ideas de Marinetti, experimentó el cubismo y se decantó finalmente por la estética constructivista, movimiento esencialmente ruso, que funcionó a manera de una de las tres vertientes de la abstracción. Era partidaria de una integración de todas las disciplinas y de la formación del artista en los diferentes campos: diseño, arquitectura, diseño industrial. Consideraba el arte como una parcela productiva de bienes utilitarios y consideraba imbricados de manera ineludible el diseño estético y la finalidad práctica del objeto, por lo que defendía la postura de la participación del artista técnico en todos los procesos industriales.

A pesar de esto, en Alexandra Exter se da una profunda y a veces poco apuntada contradicción: como abstraccionista que era, se sentía también muy influida estéticamente por Malevich, que defendía la "realidad de nuevo tipo" pero consideraba la sensibilidad plástica completamente alejada de los fines prácticos, lo que lo convirtió en el líder de los suprematistas.



Alexandra Exter

XX, operando en sus obras una transición desde el impresionismo y simbolismo, a la vanguardia cubo-futurista, abstracta y constructivista. **Alexandra Exter** era más pro-occidental, compatibilizando sus frecuentes viajes a Europa con la actividad artística que se desarrollaba en Rusia actuando de enlace e introductora de las nuevas tendencias procedentes de Francia.

Tras sus frecuentes viajes a Francia e Italia, con largas temporadas en la capital francesa, a su regreso mostraba a sus colegas fotografías de las creaciones más recientes de los artistas de la vanguardia. Aunque ambas compartían una gran admiración por las manifestaciones artísticas tradicionales rusas, **Gontcharova** había hecho de esa admiración una misión en sus planteamientos nacionalistas, mientras que **Exter**, interesada especialmente por la cultura popular ucraniana, la había integrado en una visión más cosmopolita. **Alexandra Exter** había llegado a París por primera vez en 1907, entrando en contacto con Picasso y Braque, a quienes conoció gracias a Apollinaire. Algo más tarde conocería Léger, a su compatriota **Sonia Delaunay** que vivía en París, y a Ardengo Soffici, con quien mantendría una relación sentimental de 1912 a 1914 y a través del cual conocería el futurismo italiano. A partir de 1910 la influencia de las obras de Picasso y Braque, en las que encontró respuestas a los problemas plásticos que su pintura anterior impresionista le había planteado, estimuló sus primeras creaciones cubistas.



Alexandra Exter / Marioneta Arlequín / Años 20

Durante un tiempo abandonó el rico cromatismo que le caracterizaba y adoptó la paleta monocromática. En 1912 viajó a Italia e, integrada en el mundo artístico parisino igual que en el de San Petesburgo, Moscú o Kiev, participó en el Salon des Indépendants así como en la exposición de la Section d'Or.

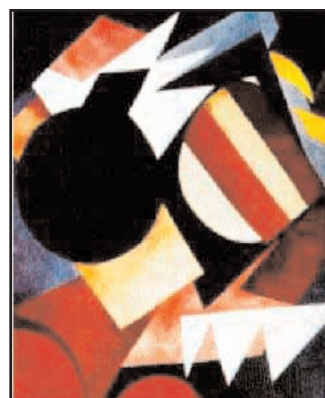
Sin embargo, su gusto por el color le hacía difícil aceptar por mucho tiempo la austeridad del cubismo de Picasso y Braque; volvió a aparecer con fuerza en su paleta y transformó de nuevo su pintura adoptando una riqueza cromática que el propio Léger le llegó a reprochar. Ya antes, ese mismo gusto por el color exuberante le había acarreado críticas cuando, asistiendo a las clases de Charles Delval en la academia de la Grande Chaumière, éste se había sentido indignado por su «originalidad cromática». Y es que el gusto por la riqueza de color y por sus interacciones será una seña de identidad de la artista ucraniana hasta el final de su vida. Se manifestará en su obra cubo futurista y en las abstracciones

posteriores, así como en sus diseños de figurines, escenografías y moda, que le proporcionarán una gran notoriedad en Rusia y Francia. A esta opción declarada por el color pertenece el cuadro, “*Nature morte aux livres et à la coupe de fruits*” . En él, **Alexandra Exter** recupera su colorido brillante y lo aplica a una composición marcada por los procedimientos cubistas combinados con la impronta del futurismo italiano.

Esta otra línea de influencia procede de su relación estrecha con Ardengo Soffici. Viajaban a Italia, pintaban y compartían estudio en París. El le presentó a Marinetti y otros futuristas. De esta combinación de planteamientos, **Exter** logró una síntesis que arraigaría exclusivamente entre los artistas rusos: el «cubo-futurismo», según el término acuñado por Marcel Boulanger en 1912. Ella misma utilizó esta denominación en diversas ocasiones, y pudo ser ella quien lo introdujo en el léxico artístico ruso. El sentido del color de **Alexandra Exter** procedía de su interés y afinidad con las manifestaciones artísticas tradicionales ucranianas: los textiles, la decoración de los huevos de Pascua y la pintura de iconos. En un texto de presentación de artes populares, **Exter** defendía la fuerza del cromatismo ucraniano denso e intenso, como una forma de defensa frente a la imposición de la cultura europea. Destacaba el color del arte popular y de los iconos que alcanza máxima tensión y cuya composición posee un ritmo y equilibrio interno. En el arte decorativo percibimos el desarrollo de las leyes de la composición, de un ritmo primitivo (la alfombra, el barro) a un ritmo dinámico (el huevo de Pascua pintado). Esta idea era un credo que sostuvo la artista. En 1913 **Exter** vivía en París, aunque mantenía un contacto estrecho con los artistas que permanecían en Rusia.

En 1914 fue invitada a participar en la «Esposizione Libera Futurista Internazionale» celebrada en Roma en el mes de abril. Regresó a Kiev en junio de 1914, y al año siguiente se estableció en Moscú. Entonces acabó su periodo cubo-futurista cuando en el invierno de 1915 inició una etapa experimental en la que se aproximó al suprematismo de Malevich y se interesó por las propuestas de Tatlin.

En esta época realizó cuadros de temática urbana, sobre todo imágenes de las ciudades italianas que visitaba, como Florencia y Venecia, en las que exploraba la estructuración cubista pero recorrida por un sentido dinámico más próximo al futurismo. Aunque



Alexandra Exter / Abstracto cromático / 1915

Exter no suscribía todos los principios establecidos por los futuristas italianos, sí quería trabajar sobre la idea del movimiento y el ritmo, considerando el segundo como un elemento necesario para expresar el primero. La propia artista diferenciaba, como vimos más arriba, entre un ritmo «primitivo» y un ritmo «dinámico», siendo el primero establecido por la superficie plana y la repetición de un patrón (telas, bordados, alfombras), y el dinámico ejemplificado por la decoración en volumen de los huevos de Pascua. En la monografía que escribió en 1922, Tugendkhold destacaba en los lienzos cubistas de **Exter** su rico instinto decorativo, y los comparaba con alfombras densamente saturadas de formas.

El uso del *collage* en la **Exter**, otra de las singularidades de ciertas obras encajadas en periodos de experimentación alterna entre constructivismo, cubismo y abstraccionismo es heredero directo de la invención que en 1912 desarrollaron Braque y Picasso. Una invención que permitió abrir un cubismo sintético, al color y a la referencialidad de la representación, rescatando al cuadro de la abstracción. Los pequeños fragmentos de una realidad cotidiana se incorporaban al territorio de la obra de arte rompiendo los límites de ésta respecto al mundo de las cosas. Los fragmentos, deliberadamente elegidos, recortados y colocados en un determinado lugar de la composición, aportaban su propia vida común, su pro«vulgaridad», pero eran transfigurados al entrar a formar parte del conjunto plástico del cuadro.

Es sintomática la ubicación que **Whitney Chadwick** da a la rusa, cuando hablando de la vanguardia dice:

“(...) El arte ruso de la primera década del siglo XX estaba dividido entre artistas como Vladimir Tatlin, Alexandra Exter, Liubov Popova y Kasimir Malevich, que acogieron con los brazos abiertos las innovaciones europeas en las artes, y otros como Natalia Goncharova y Mijail Larionov, que opinaban que sólo mediante la referencia a sus propias tradiciones culturales podrían expresar los artistas rusos ideas de alguna importancia (...)”⁴⁶

⁴⁶ Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino Thames and Hudson, Segunda edición revisada y aumentada, Barcelona, 1996, pág 263.

A partir de esta reflexión de **Chadwick**, podemos extraer dos conclusiones definitivas antes esbozadas: una, que **Alexandra Exter** tenía una posición de apertura hacia los lenguajes plásticos, que la colocaba a la cabeza de los vanguardistas rusos, sobre todo en la proyección de sus ideales estéticos. La segunda conclusión es que esta artista militó las filas artísticas con ideas muy concretas respecto al arte, y figuró junto a creadores como Malevich, que reconocían el terreno artístico como privativo de una nueva forma, no sólo de hacer, sino de sentir.

También es cierto que después del triunfo de Octubre, **Alexandra** se sumaría al proyecto productivista, ala más radical del movimiento constructivista, que, liderado por Rodchenko, tenía como credo:

“(...) que el arte ha de ser practicado como un comercio, y que la producción de artículos bien diseñados para uso cotidiano era un valor de importancia mucho mayor que la expresión individual o el experimento (...)”⁴⁷

Pero esta postura de **Alexandra Exter** está más condicionada por presupuestos éticos que estéticos, pues con respecto a estos últimos ella se había formado más firmemente en las creencias de los abstractos que en la de los constructivistas. El llamado de la nueva nación rusa, después de la Revolución de Octubre, movilizó la conciencia de aquellos creadores que creían, además de en las renovaciones del arte, en la nueva y esperanzadora sociedad revolucionaria.

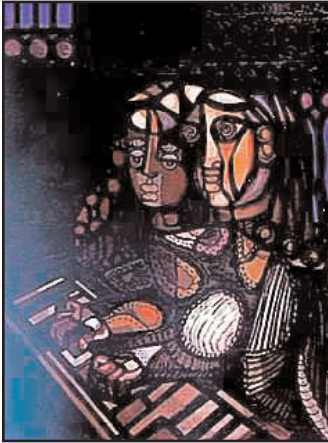
“(...) Mientras que la Popova dio importancia al color y la textura, otros pintores, como Rodchenko y la Exter, se dieron a la línea, que consideraban como la contrapartida pictórica del ritmo. Las Construcciones lineales (1919-1920), de la Exter, desarrollaron un sistema lógico de líneas en recíproca relación, que hallaron su más plena realización en sus innovadores figurines y decorados de teatro de la década de 1920.



Alexandra Exter / Bodegón /
Años 20

⁴⁷ Chadwick, Whitney. Obra citada. Página 269.

*Pero fueron las necesidades de una sociedad revolucionaria las que obligaron a los artistas a abandonar la pintura en beneficio de aplicaciones utilitarias de los principios del modernismo (...)*⁴⁸



Amelia Peláez / Retrato de sus hermanas

Estas ideas funcionarían en la **Exter** como dos líneas, dos caminos que se evidenciarían en diferentes etapas o en diferentes tipos de obra. Esto por supuesto, a la hora de enseñar, insisto, también funcionaría como parte de sus presupuestos.

Con estas ideas formaba **Madame Exter** a sus alumnos y podemos afirmar que con Amelia estableció una relación muy estrecha⁴⁹.

Después de esta aproximación a **Alexandra Exter**, intentando puntualizar los nodos fundamentales de su estilo, que llevará no sólo a práctica en su trabajo plástico, sino en la enseñanza artística a la que dedicará parte de su tiempo, nos percatamos, al observar la obra de **Amelia**, que toda esta síntesis de la rusa, desembocó en la pintora cubana con una fuerza persistente y imprecadera. Y me atrevo a aseverar que el Picasso que presentimos con fuerza en muchos cuadros de Amelia, no es más que la canalización que hizo **Alexandra Exter** del estilo formal y conceptual del malagueño universal. No descarto la aproximación personal de **Peláez** al Pablo, sobre todo cubista. Es más, me atrevería a aseverar, al consultar entrevistas que se le realizaron a Amelia, que Picasso fue, junto a Cézanne y a Braque, pintores que la guiaron en sus búsquedas y soluciones formales y a los que estudió en profundidad. Sin embargo es **Exter** quien le proporcionará un lenguaje adaptado a sus propias búsquedas compositivas, para poder crear un discurso estético acondicionado a sus ideas y valores pictóricos.

Ahora bien, muchos se preguntaran por qué **Amelia**, una vez en Cuba, no llevó a la práctica total las ideas aprendidas y defendidas

⁴⁸ Chadwick, Whitney. Obra citada. Página 269.

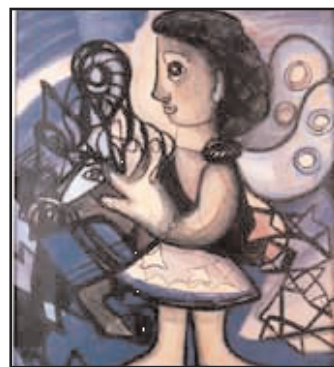
⁴⁹ Cuando Amelia, después de exponer en París, regresaba a Cuba, quiso regalar un cuadro a Alexandra, cosa poco habitual, pues nunca acostumbró a regalar piezas. La profesora se negó, argumentando que no podía descompletar la colección, pues debería exponerla en Cuba donde debería gustar. También conocemos que Amelia se comunicó con Alexandra durante mucho tiempo, que tanto ella como Lydia Cabrera, también alumna de la Exter, mandaban a ésta dinero, ropas y alimentos durante la II Guerra Mundial; que Amelia se reencontró con Alexandra en París en 1948, y que esta le dijo a Amelia que su futuro estaría asegurado en America, sobre todo en Estados Unidos. También conocemos que la noticia de la muerte de Alexandra, afectó mucho a Amelia. Para ampliar sobre estos datos ver Seoane Gallo, Jose. Obra citada.

en exposiciones europeas. No debemos olvidar nunca el contexto cultural de la isla y donde se centraban las búsquedas vanguardistas cubanas. Como hemos apuntado en el análisis del contexto republicano, la cultura cubana y sus principales ideólogos y artistas batallaron, a lo largo de las diferentes etapas de la vanguardia, por encontrar referentes simbólicos que fijaran la identidad de la isla como nación. Era un proceso lógico, en principio, si se tiene en cuenta los siglos de vasallaje como colonia española y el nivel elevado de frustración que se extendió en la isla y en los medios culturales e intelectuales con la intervención norteamericana y la imposición de una decadente república mediatizada, que abortaba desde el comienzo, cualquier afán de nacionalismo o de autoafirmación en tanto nación.

Obviamente esta búsqueda de valores autóctonos, nada tenía que ver con las búsquedas netamente modernas, centradas en Europa en la estética, o sea la forma en constante mutación, y la ética, pero esta entendida como inmanente al arte, aunque contemplara en mucho o casi todos los movimientos, contenidos sociales. Pero de lo que se trataba en todo caso era de redefinir funcionalmente al arte y a los artistas y las discusiones se centraban siempre en el terreno artístico, llamárase arte o llamárase diseño industrial, pues nuevas nomenclaturas intentaban caracterizar el hacer artístico, eso sí, en consonancia con los presupuestos ideológicos de cada grupo.

Es notoria entonces la diferencia de panoramas. **Amelia** sale de un intercambio conceptual continuo, cuyos debates se centran en el universo de las artes y sus aplicaciones dentro de la sociedad moderna, para insertarse en un medio donde la mayoría de los artistas e intelectuales continuaban dándole vueltas a las discusiones sobre nacionalidad, y referentes simbólicos. Muchos de estos artistas, habían adquirido también una formación fuera de Cuba y sin embargo, seguían aferrados en buscar un arte netamente cubano, con temática y concepto nacional; utilizaban todos sus conocimientos plásticos en intentar captar una imagen que sirviera como etiqueta y no se percataron nunca de que esta obsesión los conduciría inevitablemente hacia un anquilosamiento, una deformación, un canon tan aberrante, nocivo y cerrado como el establecido por la Academia a la que se enfrentaban frontalmente.

Este cerrado ángulo de visión ocasionó un profundo trastorno en muchos artistas. No sólo **Amelia**, otros pintores padecieron la falta de apertura a la hora de valorar su obra. Un ejemplo notorio lo tendremos en Fidelio Ponce.



Amelia Peláez / Angel / 1940

Pero en **Amelia** concurren otros factores, además de su atrevido vanguardismo. Uno de ellos era su condición de mujer. Otro, su capacidad para recogerse y hacerse en el acto creativo, sin necesidad de la parafernalia de las exposiciones y reconocimientos. Era una artista metida de lleno en la creación de su obra y nunca abandonó su poética para socializar, intelectualizar o nacionalizar su discurso plástico.



Amelia Pelaéz / Mujeres reclinadas / 1953

Sin embargo es significativo en **Amelia**, la fluidez con que plasma en su obra aspectos nacionales. Quizá es precisamente su espontaneidad y el poco interés en buscar, junto al resto de sus compatriotas, una iconografía cubana, lo que hace que su obra exprese armónicamente toda una estética asociada a los valores “nacionales”. Lo cual es un factor que indica la pervivencia en **Amelia** de un verdadero y auténtico discurso nacional, si entendemos por nacional, aquello que la subjetividad y la sensibilidad de cada artista prioriza y define como símbolos de su propia identidad, que no necesitaba para nada los forces y cortapisas impuestos por los intelectuales para que los artistas construyeran el discurso cultural de la nación cubana, discurso tan falso y superficial, como el propio concepto de nación que enarbolaban, al intentar totalizar y canonizar su subjetividad, en exceso manipulada.



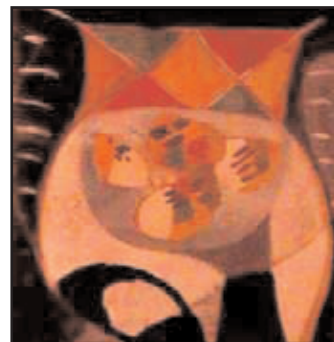
Amelia Pelaéz / Mural Cerámico / Hotel habanero / 1957

Cuando valoramos críticamente la obra de esta creadora, cuando penetramos en la esencia, no sólo de sus obras, sino en su ideología como artista, nos damos cuenta que lo aparential veja infinitamente la comprensión final de sus capacidades como moderna, como verdadera artífice de la vanguardia. Porque aunque aparentemente, tanto la artista como su obra parecen decantarse por el silencio, por la exclusión de los debates más ácidos de cada una de las etapas que enfrentaron, es precisamente toda esa gestualidad que las envuelve, la que marca definitivamente la pertenencia de las mismas a una sólida y arraigada vanguardia, que hizo del gesto estético y del silencio reflexivo sus armas más virulentas de subversión.

El artista, como productor de ideas, forma parte de su tiempo, esto es una premisa imprescindible a la hora de analizar una obra o un movimiento. Pero no es menos cierto que la verdadera trascendencia del arte reside en su capacidad de desmarcarse y adelantarse a su tiempo, en la medida que el artista se ve así mismo, no sólo como un artesano, sino como un ente capaz de transformar la sociedad, la cultura y ofrece entonces en su obra alternativas que escapan a los estrechos límites del hoy y el aquí. Se proyectan, se universalizan,

en la medida que sus obras dejan de ser un referente para convertirse en un imaginario, un texto plagado de alusiones al porvenir. El verdadero artista moderno no se centra en su presente, en reproducirlo o remendarlo, sino en concebir un futuro estético portador de una nueva éticidad, social y cultural. Aquí radica el valor de **Amelia**, en desmarcarse, aun a riesgo de ser incomprendida y apartada. **Amelia** no recogió en su obra las estrechas valoraciones de su tiempo y su país, sino que buscó en el arte, concepto amplísimo e ilimitado, las respuestas a sus preocupaciones, creando con esto un intercambio fecundo de cuestionamientos mutuos, es decir, el arte como portador de definiciones y ella como articuladora de un discurso intelectual, que dialogaba con el arte, creando un texto amplísimo, personal y colectivo, por la vastedad de su interlocutor.

Cuando Jorge Romero Brest, crítico e historiador del arte, hablaba en su libro *“La pintura del siglo XX”* y se refería a Cuba, para hablar de su entrada en el arte moderno, se refería a 1934 y a la exposición de **Amelia Peláez**, para afirmar que el arte en ese instante se desperezaba, desperezo que continuaría como él dice, con una vigilia, cuando en 1937 entrara en Cuba Wilfredo Lam y su obra⁵⁰. Fue **Amelia** quien, con su obra paciente y silenciosa, despertó a la vanguardia cubana de la molicie y la precipitó con estrépito dentro de una universalidad que aun perdura.



Amelia Peláez / Natuaaleza Muerta / 1953

II.6 Otras artistas del periodo

María Pepa Lamarque (1893) participó desde el inicio, Junto a Amelia Peláez, en las acciones modernistas. Nacida en Santiago de Cuba, se traslada a La Habana e ingresa en *La Escuela Nacional de Pintura y Escultura de San Alejandro*, siendo también discípula de Leopoldo Romañach, quien la distinguió entre sus alumnos. Participó en numerosos Salones y Concursos de Pintura de La Habana y de esta forma dio a conocer su obra. Destacan los celebrados en la Academia Nacional de Artes y Letras, el Círculo de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores. En 1924,



María Pepa Lamarque / Suburbio / 1924

⁵⁰ Romero Brest, Jorge, *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág 358.

junto a **Peláez**, realiza una exposición en los salones de este último centro, muestra que fue muy alabada por la crítica. Radicó en diversas ciudades europeas y norteamericanas. Su estancia en México trajo lugar a numerosas muestras personales en ese país donde desarrolló una obra de gran calidad artística.

Lamarque centró su creación en la captación de paisajes semiurbanos, amplios entornos periféricos con sus casas antiguas y una vegetación calcinada por el calor. Su mayor aporte radica en la representación de un paisaje totalmente cubano, desprovisto del velo europizante de los paisajistas anteriores, dándole a su pincelada un toque impresionista ‘tropical’, por la captación excesiva de la luz, para romper con la vaporización de quien fuera su maestro, Romañach. Aunque en un principio su obra tiende a estar sujeta a ciertos cánones académicos, va poco a poco explorando su expresividad, hasta experimentar en sus paisajes cierta superposición de planos de color, y con personalidad más fuertes, que evidencia una curiosidad intelectual que da a su obra cierta vigorosa y reconocida perseverancia y calidad.

II.6.1 La gran escultora: Rita Longa



Rita Longa

“(...) Autora de una obra que se esparció a todo lo largo y ancho de la isla y que abarcó más de las dos terceras partes del siglo XX, Rita Longa Arostegui es, sin duda, la figura cimera de la escultura cubana de la pasada centuria(...)”⁵¹

Sírvanos esta frase para introducir a otra de las artistas destacadas de la vanguardia cubana. **Rita Longa** (La Habana, 1912- La Habana 2000) inicia su carrera artística en la década del treinta, pero logra su inserción en el circuito plástico una década después, alzándose a la misma altura de los mejores escultores cubanos de la década del cuarenta y sumándose de lleno en la renovación modernista que había iniciado la pintura en 1927.

⁵¹ Pereira, María de los Angeles, Rita Longa Arostegui (1912-2000)/ Figura Trunca, Catálogo comentado, 2000.

Fue autodidacta, y aunque admiraba la obra de escultores contemporáneos isleños como Sicre, luchó desde el inicio por alejarse del modelo académico. Fue precoz y su sistemático y rápido desarrollo la convirtió en líder de la manifestación escultórica. Su amplia mirada la hizo experimentar tanto en la escultura de salón como en la escultura ambiental. En ambas esferas impuso su ruptura estética, y guiada por su espíritu modernista, aprendido en la práctica con formas, espacios y materiales, desarrolló un trabajo encaminado a desatar la escultura cubana de la pesada carga académica. Liberar la escultura del estatismo y la frialdad clasicistas que enarbolaban los escultores más rancios y apegados al modelo académico decimonónicos, fue su más larga misión y su éxito más rotundo.

Su obra desde el inicio fue ajena a la retórica que impregnaba casi toda la realidad escultórica insular. Dio movimiento, dinámica y ritmo, persuadida de que su búsqueda estaba precisamente en dotar sus creaciones de cierta respiración vitalista, de ideas que fluían por cada pliegue pétreo, convirtiendo sus piezas en vibrantes monólogos sobre la condición humana y su realidad más cercana.

“(...) Ritmo, movimiento, gracia, refinamiento y elegancia son cualidades comúnmente destacadas por la crítica cuando se valora su extensa producción y son además, notas constantes de una dinámica creativa que se halla en el sentido esencialista de la concepción escultórica y en la armónica interrelación de la forma y el espacio, las claves del estilo propio y la personalidad inconfundible de la artista(…)”⁵²

Entre sus temas, destaca la preferencia por la figura femenina, a la que extrae el máximo partido escultórico. Si trabaja un motivo pagano, como su polémica pieza de 1937, **Figura Trunca**⁵³, consigue sacar al material, en este caso la terracota, la potencia de la textura y la suavidad del volumen. Si trabaja la figura religiosa,



Rita Longa / Virgen del Camino / 1948 /



Rita Longa / Bailarina de Coppelia / 1950

⁵² Pereira, María de los Ángeles, Rita Longa Arostegui (1912-2000)/ Figura Trunca, Catálogo comentado, 2000.

⁵³ Esta pieza, que la artista presenta en el II Salón Nacional de Pintura y Escultura, de 1938, obtuvo el segundo premio, y sirvió a la escultora como carta de presentación dentro del panorama artístico cubano.



Rita Longa / Forma, espacio y luz / Museo de Bellas Arte de La Habana / 1953

con la que incursionó en varias ocasiones a lo largo de su carrera, estiliza y potencia la humanidad, lo grácil, incluso lo sensual de la virgen o santa. Su *Santa Rita de Casia* (1943) obra realizada en yeso patinado, es un ejemplo notorio de su capacidad de síntesis y su visión modernista de la escultura, tanto en la manera de abordar el tema como por el tratamiento formal del mismo. Otra de sus piezas emblemáticas, esta de ubicación ambiental, es *La Virgen del Camino* (1948), dotada de una sensualidad y una feminidad, ajenas al patetismo, de corte dramático, conque había sido abordada esta temática sucesivamente dentro de los escultores cubanos. En esta pieza, **Rita** evidencia no sólo su vocación humanista y moderna, sino también su incansable espíritu renovador.

Su trabajo escultórico, de corte ambiental, la ligó a muchos arquitectos, con quienes compartió trabajos. Su principal mérito en este campo, fue la adaptación perfecta de sus obras a los emplazamientos arquitectónicos y urbanísticos. Ejemplos de estos trabajos son obras como *Cáncer* (1945)⁵⁴, en el Hospital Oncológico de La Habana; *Grupo Familiar* (1947) en el Zoológico Nacional, con el arquitecto Antonio Quintana; *Fuente de los Mártires* (1947) con el arquitecto Horacio Collete; *Musas e Ilusión* (1950) en el Teatro Payret, con el arquitecto Eugenio Batista y *Forma, Espacio y Luz* (1953), en la fachada principal del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Ya más recientes en el tiempo, son sus obras *Bosque de los Héroes* (1973), emplazada en Santiago de Cuba y el *Monumento a Martí* (1991), en Oleiros, pueblo de Galicia, una de sus últimas obras de carácter monumental y ambiental.



Rita Longa / Los Venados. Conjunto escultórico / Parque Zoológico de La Habana / 1947

Toda la obra de **Rita**, si la recorremos como un conjunto, como el texto de su vida, emana antiacademicismo, ruptura, desarrollo ascendente hacia la purificación y estilización tan buscada y finalmente lograda. Se colocó dentro de las figuras cimeras del modernismo cubano y podemos decir sin temor a equivocarnos, que fue la escultora vanguardista por excelencia.

“(…) De cualquier modo, en el planteamiento más racional de la autora, está siempre el sentido del ritmo, el fluir de una conciencia que siendo rasgo propio del

⁵⁴ Con esta pieza, de 1945, Rita gana la Gold Medal Exhibition of Architectural League of New York en 1951.

*intelecto cultivado, recorre las ansias hedonistas de quien ha tenido la ocasión de gozar la vida en toda su plenitud. Sin abruptas rupturas, como mítico rey Jano, con una cara vuelta a la tradición – al pasado- y otra apuntada al porvenir, a la innovación, llega a tocar los extravíos del deseo de cambio y transformación(...)*⁵⁵

Se mantuvo activa, al frente de *CODEMA* (Comisión para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental) desde 1980 hasta su muerte, acaecida el año 2000.

II.6.2 Otras escultoras del periodo

Otras mujeres también realizaron esculturas, aunque su papel dentro de la historia manifestación queda limitado a su participación, pues no realizaron obras que puedan citarse como vanguardistas, y tampoco participaron de los efusivos momentos del modernismo insular. **Lucía Alvarez**, formada en San Alejandro y en los Estados Unidos, cuya obra suele caracterizarse por ritmos ondulantes. Esculpió en mármol torsos y formas muy esenciales; **Emma Ordoqui**, también pensionada en el extranjero después de sus estudios académicos en San Alejandro, cuyas obras suelen tratar temas autóctonos con ritmos estilizados y texturas pulimentadas; **Jilma Madera (1915-2000)**, que dentro de esta nómina es quien más se destacó, aunque no tanto por su calidad, sino por la realización de una obra monumental, *El Cristo de La Habana* (1958), enclavado en el pueblo de Casablanca, a la entrada de la bahía, en el lado opuesto de la ciudad. Esta obra repite el esquema de imagen protectora de otras muchas de poblaciones españolas y latinoamericanas. Mide 15 metros y fue labrada en mármol de Carrara. En el resto de su producción escultórica, vemos un interés marcado por el desnudo femenino, con formas llenas, enmarcadas por esquemas geométricos⁵⁶.



Jilma Madera



Jilma Madera / El Cristo de La Habana / 1958

⁵⁵ G. Alonzo, Alejandro. Archivo personal de la autora.

⁵⁶ Para mayor información sobre la escultura en Cuba, consultar: Bazán de Huerta, Moisés; La escultura monumental en La Habana; Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994.

II.7 Continuidad vanguardista. 1930- 1940



Exposición 300 Años de Arte en Cuba / Universidad de La Habana



Exposición 300 Años de Arte en Cuba / Universidad de La Habana / Recorte de prensa de época

El segundo cuarto de siglo se inicia en la isla con la elección presidencial de Gerardo Machado. Este presidente desarrolló en Cuba una política de corte nacionalista, encaminada a sustentar en concesiones a la clase media, estrato relativamente nuevo de la sociedad cubana. Al mismo tiempo, desarrolló una cruel represión política contra las sucesivas manifestaciones obreras y estudiantiles, que protestaban por la decadente situación social, política y económica de la nación. Reforma constitucional mediante, es reeligido directamente en 1928, y a partir de aquí pone en práctica una férrea dictadura. Entre los años 1929 y 1933, se agudiza la crisis económica y en este último año aumentan las huelgas y las acciones terroristas.

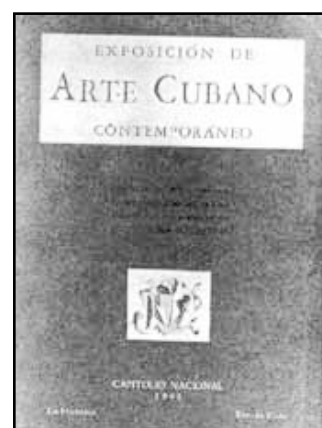
La Revolución de 1933, mediada por Estados Unidos, pone fin a su mandato. Diversos gobiernos provisionales se sucederán, hasta que el Coronel Fulgencio Batista Zaldívar, tras derrocar a José Miguel Gómez, que había sido electo en 1936 y después de propiciar una reforma constitucional, alcanza en 1940, la Presidencia de la República. Entre 1944 y 1948, un período conflictivo, con corrupción y protesta popular, asumen el gobierno Ramón Grau San Martín y Carlos Prío Socarrás. Sin embargo, el Coronel Batista, sin satisfacer aún sus anhelos de presidencia, da un golpe de estado en 1952, poniéndose de nuevo a la cabeza del país. Disuelve los partidos políticos y la Constitución; intenta un plan de desarrollo, aunque priorice los intereses norteamericanos en la economía nacional y lleva adelante una política represiva. Así será su gobierno, hasta 1959, donde las tropas revolucionarias de Fidel Castro pondrán fin a su mandato, que culmina con la salida de Batista del país.

En este panorama, no menos convulso que el anterior se desarrolla el panorama cultural y la continuidad del movimiento modernista cubano. Sin embargo, no es un periodo donde la cultura sufra un retroceso, sino por el contrario, alcanza, en el ámbito estatal, ciertas prioridades. Surgen becas estatales que permitirán a los artistas jóvenes viajar al exterior, para continuar y completar estudios; se gestan iniciativas renovadoras, ligadas al movimiento estudiantil. Al caer la dictadura de Machado, inmersa la isla en un anhelo de normalidad democrática, que también emanaba de las nuevas autoridades gubernamentales, se crea un marco favorable para concesiones en el plano cultural y se fomentan iniciativas muy

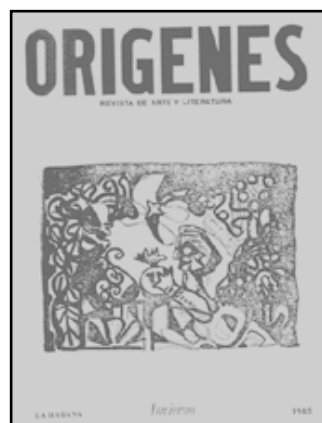
importantes, como la creación de la *Dirección General de Cultura* (1934) o el *Instituto Nacional de Artes Plásticas* (1938). Después, la malversación estatal e institucional, y por consiguiente, la carencia efectiva de fondos, limitarían mucho su actuación. Otra fundación de vital importancia será el *Estudio Libre de Pintores y Escultores*⁵⁷ (1937), bajo la dirección de Eduardo Abela y auspiciado por la Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación.

Así, la nueva etapa del modernismo cubano se abrió paso en los cuarenta, en un entorno social y político relativamente estable y con una bonanza económica alimentada por la creciente demanda de azúcar de caña a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Todas estas mejorías se tradujeron en algunas ayudas estatales y privadas en las esferas del arte y la cultura. En 1940, por ejemplo, el Estado, a través del Instituto Nacional de Artes Plásticas, la Universidad de La Habana y la Corporación Nacional de turismo patrocinó dos importantes exposiciones: *300 años de arte en Cuba*, que recorría toda la trayectoria histórica del arte en Cuba y *Arte en Cuba*, un estudio sobre arte contemporáneo. Otra importante exposición patrocinada por el Estado fue *Arte Cubano Contemporáneo* (1941). A principios de los cuarenta también se fundaron unas cuantas galerías de arte comerciales en La Habana. Otro dato a tener presente, importante a la hora de analizar el desarrollo del arte, es que conjuntamente con la consolidación de la plástica cubana moderna, la crítica de arte se independiza de la literatura y surge la figura del crítico especializado: Guy Pérez Cisneros, José Gómez Sicre y Luis Soto Sagarra. Debemos aclarar, no obstante, que las revistas literarias siguieron apoyando a los artistas y una de las más significativas sería *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima, publicación que se convirtió en esta etapa en núcleo orgánico de los vanguardistas de la isla.

Por otra parte, la obra de los modernos cubanos comenzó a ser conocida en el extranjero. Pero sobre todo, será la exposición *Pintura cubana moderna*, de 1944 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la que lanzará a la palestra mundial el arte plástico cubano. Esta exposición constituye el primer momento en que la plástica insular entra a formar parte del concierto internacional, muy



Exposición Arte Cubano Contemporáneo / Catálogo 1941



Portada de Revista Orígenes

⁵⁷ Esta institución, de marcado corte antiacadémico, daría cabida como instructores, a los artistas representativos jóvenes de la vanguardia: Rita Longa, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Jorge Arche, Alfredo Lozano, Lorenzo Romero Arciaga y Domingo Ravenet. Para más información sobre el Estudio Libre de Pintores y Escultores, consultar: Wood, Yolanda, Obra citada. Páginas 50-68.

animado en aquellos años y es la oportunidad que aprovechan las instituciones museísticas del mundo para empezar a formar colecciones de pintura cubana, como la que almacena el MOMA y el Museo de la OEA, en Washington, bajo el asesoramiento experto y el mecenazgo de Gómez Sicre. Asistimos así al inicio de la internacionalización de la plástica cubana, coincidiendo no por gusto, con el período de los grandes latinos y caribeños en la cúspide del arte internacional: Xul Solar, **Frida Kalho**, Joaquín Torres García, **Tarsila do Amaral**, Wifredo Lam, entre otros.⁵⁸

Es conveniente aclarar que aunque una nueva generación de artistas se incorpora al concierto de la vanguardia, ambas trabajaron simultáneamente en este nuevo período y sobreponiéndose en el tiempo, sin enfrentarse, sino afinaron sus intereses artísticos y realizaron un trabajo conjunto. A esta segunda fase se incorporan artistas que habían afianzado sus lenguajes en la década anterior y que ahora se lanzaban a la palestra artística con un dominio de las técnicas modernista y una poética bastante sólida.



Exposición Nacional de
Pintura y Escultura / 1935 /
Recorte de prensa de época

Muchos artistas de la vanguardia anterior habían regresado de Europa y Estados Unidos, y habían dado un giro a su obra, ahora más centrada y madura. Compartían así, con los más jóvenes, ideas y conceptos abocados a las nuevas maneras de hacer del modernismo internacional. Así, la *Exposición Nacional de Pintura y Escultura* de 1935 puede considerarse como el primer hito nacional, donde se confirma el aprovechamiento de los más avanzados modernos cubanos de las herramientas del vanguardismo europeo, que con más madurez teórica y práctica, abordaran la interpretación histórica del ‘ser’ nacional y la *II Exposición Nacional de Pintura y Escultura*, de 1938, será la que hará notar una nueva generación artística, que como hemos dicho, continua la labor de la ‘Generación del 27’ cubana. Ambas exposiciones evidenciaran los nuevos derroteros del modernismo insular.

Mario Carreño (1913- 2003), pintor e ilustrador, se apropió de un lenguaje cubista y se inspiró para sus lienzos en los aportes del muralismo mexicano. Fue un idealista de las imágenes del paisaje y los personajes cubanos y su desarrollo formal está marcado por su tránsito sucesivo por varios lenguajes: neoclasicista, expresionista y abstraccionista. Uno de los artistas más prolíficos del periodo,

⁵⁸Para más información sobre arte latinoamericano del siglo XX, consultar: Sullivan, Edward J., *Artistas del siglo XX en Latinoamérica: una perspectiva de fin de siglo.*, en *Catálogo Artistas Latinoamericanos del siglo XX.*,

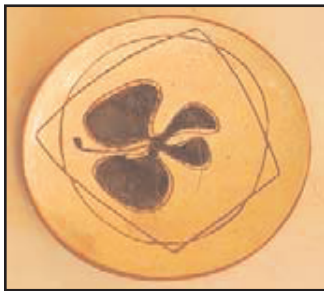
pues pintó mucho, fue René Portocarrero (1912-1985) Exploró un variado repertorio de temas cubanos, desde un estilo expresionista. Sus motivos preferidos eran los interiores domésticos, las mujeres, los paisajes urbanos, las fiestas populares, temas que desarrolló hasta el agotamiento visual. Exploró y afirmó en sus obras su entorno más íntimo y en este punto, así como en su obsesión por representar la arquitectura se emparenta con la **Peláez**. (1912-1990), que ya había trabajado en la etapa anterior, alcanza su madurez artística en este período. Su pincelada enérgica da una visión muy propia del expresionismo. Desarrolla la temática campesina y su motivo preferido son los gallos, donde puede explotar libremente la gama cromática más viva, convirtiendo este animal en símbolo de cubanía. Dio al modernismo cubano energía, un fuerte expresionismo y un gran desenfado en el uso del color.

Pero indiscutiblemente el artista emblemático de esta generación, por el alcance internacional de su obra y por el reconocimiento que esta ha merecido tanto de la crítica como de las instituciones es Wifredo Lam (1902-1982). Habiendo estudiado en la Academia cubana, decide irse a Europa y vivió los primeros 15 años de su exilio cultural en España, donde tuvo los primeros contactos con el movimiento moderno. A causa de la Guerra Civil, decide irse a París, donde contacta con Picasso, hecho crucial en su carrera artística. Allí conocerá el ambiente vanguardista y participará activamente en los descubrimientos estéticos de las vanguardias (Africa, el inconsciente, la pintura comprometida). Otra guerra lo hará huir de nuevo, esta vez la Segunda Guerra Mundial y se refugia ahora en Marsella, donde entrará en contacto con Bretón y los surrealistas, toque final para terminar de configurar su mirada estética. En 1941 regresa a Cuba y redescubre el paisaje y su herencia africana. Estas afirmaciones teóricas, así como todo el aprendizaje de los lenguajes vanguardistas y las concepciones que animaban a los modernos, hará que el artista explote en una catarsis creativa, para con un inigualable arsenal de signos y una capacidad de síntesis asombrosa, crear un mundo cubano particular donde las imágenes nos remiten constantemente a la tribalidad de nuestra raíz cultural africana. Su obra es el rescate y la afirmación de esa África que emana de Cuba y de la influencia de su cultura en la formación de lo cubano como etnia. La obra que sintetiza todas las búsquedas y apropiaciones de Lam, tanto formales como conceptuales, es **La Jungla**, pintada en 1942 y que es la encargada de consagrar a Lam a los predios de la fama.



Wifredo Lam / Maternidad /
1942

II.7. 1 Mujeres artistas



Marta Arjona / Cerámica
Pintada / 1953

Dentro de las artistas que laboraron en estos años, además de las que se sumaron desde un inicio al movimiento moderno, podemos citar a **Mirta Cerra Herrera** (La Habana, 1904-1986), pintora, aunque abordó también la escultura. Ingresa en San Alejandro en 1928 y se gradúa en 1934. Obtiene en ese mismo año una beca, y 1935 viaja a Estados Unidos, donde estudia Grabado con el profesor Henry Stenbert en el Art Students League de New York. Allí, como práctica de sus estudios, realiza una serie de estampas sobre calles de la ciudad y queda fuertemente atraída por la arquitectura como motivo pictórico. Por eso, puede considerarse como la paisajista de la ciudad, representando su obra balconadas, enrejados, lumínicos. Reproduce así lo más típico de la arquitectura habanera, siempre desde una óptica modernista, experimentando también con la incidencia de la luz tropical, y el colorido que esta genera al confrontarse con la arquitectura y sus materiales. En muchas de sus obras aparece también la figura femenina, pero siempre utilizando como fondo la ciudad y sus elementos característicos.

Cuando regresa a Cuba, realiza escultura durante algunos años, hasta que finalmente decide dedicarse sólo a la pintura. El rasgo más característico de su obra escultórica, es su puntualización en los volúmenes simplificados y las composiciones rítmicas. En 1943 realiza su primera exposición personal en el *Lyceum*. Obtuvo premios nacionales en los Salones de Bellas Artes, destacando el Segundo Premio en la II Bienal Hispanoamericana, celebrada en La Habana en 1954 por su obra *Composición N° 5*.



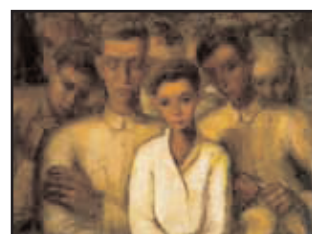
Marta Arjona / Mural
Cerámico / 1953

Marta Arjona (1923-2006), escultora, es otra de las jóvenes que aparece en el panorama expositivo de estos años. Se gradúa en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro en 1945. En Ese año expone en el I Salón Estudiantil Leopoldo Romañach, que se celebró en el Círculo de Bellas Artes, obteniendo el segundo premio en escultura. En 1947, expone en el Centro Gallego y en 1948 expuso en el Lyceum. Al año siguiente participa en dos colectivas auspiciadas por la misma institución: *La mujer en la plástica cubana* y la exposición de la *Agrupación de Pintores y Escultores de Cuba (A.P.E.C.)*. **Arjona** partió en su obra de una figuración para poco a poco ir decantándose hacia la abstracción, e interesándose por nuevos materiales. Esta incursión la llevaría a la cerámica, técnica a la que dedicó la mayor parte de su carrera artística posterior.

Su labor como artista se extiende hasta la actualidad, combinándola con diferentes cargos en la cultura y con su labor como veladora del Patrimonio nacional.

Si tuviéramos que resumir estos años, donde se gesta y madura el panorama de la vanguardia cubana, conviviendo dos generaciones de artistas que se unen para propiciar la entrada de la modernidad en la isla, podríamos decir que fueron los años de conformación de una plástica netamente nacional, donde los creadores, usaron los lenguajes adquiridos en sus estancias en Europa y Nueva York, para configurar un concepto de nacionalidad totalmente nuevo, búsqueda que fue el motor impulsor de los grandes creadores isleños. Si la primera etapa vanguardista descubrió y recreó los símbolos de cubanía, la segunda desplegó los lenguajes plásticos, reduciendo lo nacional a meros apuntes de elementos formales que aluden al criollismo. Todavía en mayor medida que la primera, la segunda generación pierde de vista el tema social, para sumergirse en un mundo propio de indagaciones lingüísticas y estéticas. Unos definieron la nación visualmente, la identificaron para hacerla perdurable; los otros la transformaron en una herencia plástica, en un lenguaje particular. Ambas generaciones la rescataron de la estacada del olvido, enfatizándola en concepto y en forma.

Aunque tardíamente, lo que es indiscutible es que el modernismo cubano creció con una fuerza vigorosa, amparado por la libertad de hacer que sedujo desde un principio a los creadores. Sin embargo, cuando analizamos los lenguajes, observamos un desfase sincrónico muy marcado, debido quizá a la apropiación rápida a que estaban sujetos los artistas, en sus estancias brevísimas en el extranjero y a la falta de información que predominaba, a su vuelta, dentro de la isla. Quizá sea también debido a que estos artistas, más que mimetizar nuevos lenguajes, buscaban conformar una plataforma plástica local, que opuesta a la Academia e impregnada de rasgos internacionales, sirviera como referente a los artistas venideros. Sea cual sea la razón, los vanguardistas del veinte al cuarenta conformaron la primera plástica nacional y habrá que esperar a la década siguiente, con la entrada de la abstracción, para que el arte cubano se sincronice por primera vez con el arte internacional.



Mirta Cerra / El Funeral / 1943

Capítulo III

La abstracción y otras
motivaciones plásticas

Los años cincuenta. Las artistas hablan con lenguaje abstracto. O simplemente se expresan

(...) Ya no se trata de descubrir un azul de fondo al amarillo estelar de nuestros primeros planos, de encontrar los iconos sagrados del campesinado, o de lucetas irisadas como un pavón paradojal en púrpura o naranja. Lo que ahora espera es el misterio que se trueca en un secreto, un vuelco de la semilla en chispa. Entre lo real y lo invisible, una fulguración(...)¹

Pequeña introducción. El momento inaugural

La visita, en 1942, de Alfred H. Barr a La Habana, y su puesta en contacto con dos de los mecenas cubanos, **María Luisa Gómez Mena**, y José Gómez Sicre, marcó un importante momento para la aceleración de los contactos entre Cuba y los Estados Unidos en materia de artes plásticas. Esta visita, cuyo propósito no era otro que seleccionar un conjunto de obras cubanas para exponer en la Colección Latinoamericana del MoMA², constituyó un hito fundamental para el desarrollo de lo que serán las dos grandes pautas del arte cubano en su continuidad vanguardista en la década del cincuenta: la sintonía con las tendencias contemporáneas internacionales y el desarrollo de los lenguajes no figurativos, la abstracción y el expresionismo abstracto, más concretamente. Así, la década del cuarenta, como hemos visto, significó, antes que todo, una salida al exterior de la plástica cubana, que repercutirá sin duda, en el quehacer de la década siguiente.

Pero, antes de analizar los acontecimientos artísticos del periodo, tanto los insulares como los internacionales, y poder narrar con coherencia la importancia de la visita del Sr. Barr a La Habana, con la que empezamos este capítulo, hemos, por imprescindible, de analizar el papel crucial que desempeñó **María Luisa**



194_ Carlos Enríquez Retrato de María Luisa Gómez Mena

¹ Lezama Lima, José "Nueva galería", en La visualidad infinita, Editorial Letras cubanas, La Habana, 1994, pág. 296.

² Consultar: Cuba, en The Latin American Collection of de Museum of Modern Art, N.Y. The MoMA, 1943.

Gómez Mena, una mujer cuya vida estuvo dedicada a patrocinar el arte y la cultura, dentro del movimiento vertiginoso y sustancial que se hace patente en la década que entramos a estudiar.

III.1 María Luisa Gómez Mena. Mecenas de la vanguardia³



1942 CARREÑO
Retrato de María Luisa

Es importante dentro de este estudio, dirigido fundamentalmente a dilucidar el rol jugado por las mujeres en la concreción del arte cubano, comentar la labor de la que ha sido una de las más grandes promotoras del arte cubano: **María Luisa Gómez Mena (Cuba 1907/España 1958)**. Esta mujer impulsó sin reparos, con mecenazgo de artistas, y con su labor como editora con la editorial que ayudó a fundar y financió: La Verónica, la proyección internacional de los artistas y de la cultura cubana durante todo el tiempo que estuvo vinculada a la misma.

María Luisa procede de una larga tradición de coleccionistas de arte, que fueron a su vez industriales, constructores de edificaciones importantes e industriales con unas sólidas finanzas para realizar estas inversiones. A su vez, pertenece a una de las familias aristocráticas de más rancio abolengo, siendo la sobrina de la condesa de Revilla de Camargo, también llamada María Luisa, con la que muchas veces es confundida. Esta tía era una ávida coleccionista de arte oriental y poseía posiblemente la mejor selección de piezas de dicha temática dentro del mundo del coleccionismo. Así que no era difícil que la instrucción artística y el acervo cultural fueran ambas piezas elementales dentro de la estructura formativa de la joven Gómez Mena.

La estancia en España, que se inicia en 1926, por matrimonio y la vuelta a la Habana con un hijo, en 1936, se presupone un periodo de contacto de la joven **María Luisa** con cierta intelectualidad española, aunque no se conservan datos exactos de estos encuentros. Pero su posterior y frenética vinculación a los estratos

³ Los datos que se manejan sobre María Luisa Gómez Mena y sobre su actividad en el periodo que analizamos en el capítulo, han sido consultados en Alonso Lorea, José Ramón / Molina, Antonio J; "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar"; España, San Juan, Puerto Rico, 2009. Folleto gratuito.

Puede leerse este folleto integro en http://www.cumanayaguenses.com/Cumanayagua_Revista_Cumanayaguenses.com/Recuerdos/Entradas/2010/6/3_maria_luisa_gomez_mena._una_mecenas_a_la_que_hay_que_reivindicar.html.

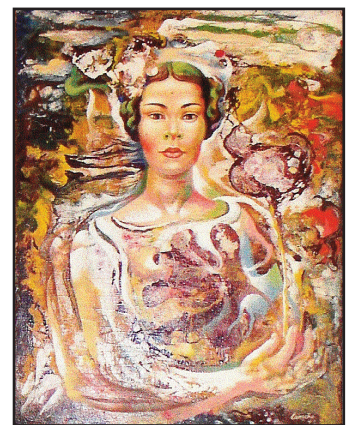
artísticos de La Habana no más establecerse nuevamente en la ciudad, hacen pensar en que ya había en ella un poso de inquietud intelectual bastante asentado.

María Luisa brindó patrocinio a los intelectuales españoles llegados a Cuba como refugiados de guerra; también a pintores y escritores cubanos de la vanguardia insular y hacía el final de su vida, truncada por accidente, también patrocinó producciones cinematográficas en Cuba y México, en compañía del poeta español, Manuel Altolaguirre.

Su relación con este poeta se inicia mucho antes cuando lo acoge junto a su esposa, la también escritora **Concha Méndez**, buscando refugio de la guerra civil española. Para ellos no solo alquila una casa, sino que les proporciona un estipendio y financia la fundación de *La Verónica*, editorial donde se publicarán innumerables títulos de autores cubanos y extranjeros, siendo **María Luisa Gómez Mena** quien se encargue de “subvencionar” dichas publicaciones.

Muchas fueron las actividades que llevaban como guía la generosidad desinteresada de María Luisa. Su participación en dichos proyectos a menudo no quedó rubricada con exactitud, pero sí reconocida testimonialmente por sus propios beneficiarios: la Escuela Libre de la Habana y posteriormente, la fundación de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de la Habana; la edición de un poemario de Emilio Ballagas, destacado poeta de la vanguardia literaria. Y muy importante dentro de este trabajo de investigación, su promoción constante los artistas de la vanguardia plástica cubana. Aquí nos detendremos, para poder llegar al acontecimiento que dará inicio a una nueva época dentro del arte cubano: La exposición en el MoMA, cuya gestación y gestión fueron la ocupación primordial de María Luisa durante un periodo prolongado de tiempo.

Su relación con los pintores estuvo marcada por numerosos retratos que los artistas hicieron e la mecenas; así como por la financiación del libro de arte cubano *Pintura Cubana de Hoy*. Pero el punto más importante que la acerca mucho a los pintores es su matrimonio con Mario Carreño, joven artista que la impulsa a ejercer toda su influencia y a poner toda su energía a favor de promover a los noveles pintores modernos de Cuba. Se casa con Mario en 1941 y justo en 1942 funda, junto a este y José Gómez Sicre, crítico, estudioso y también mecenas, la Galería del Prado, cita en la calle Prado 72, en La zona intelectual por historia de La Habana. Este va a ser el espacio donde se muestre en grupo y en exclusiva toda la obra de los pintores de la vanguardia de la época. Será ante todo,



1943 CARREÑO
Retrato de María Luisa



1943 CUNDO Retrato de María Luisa Gómez Mena, 1943

un espacio dinámico, donde el tránsito de obras y artistas, marca la pauta del trabajo de promoción y comercialización. Una forma de trabajar mucho más apegada al trabajo de las galerías estadounidenses que estaban en ese momento comenzando a entronizar su liderazgo del mercado del arte. Se aleja de la figura del marchante, para conveniar una permanente afluencia de público, ansioso por degustar y poseer lo expuesto, que cambia con la misma rapidez con que se mueve el trabajo de los jóvenes artistas.

María Luisa establece otro hito importante y es la ruptura de la galería o espacio expositivo como sitio contemplativo o de estudio, función más cercana al museo e inaugura en la capital de la Isla de Cuba, el primer sitio donde el arte tiene un valor estético y mercantil; donde se reúne un público dispuesto a apostar por los nuevos valores, cosa que hace que artistas y obras adquieran un valor comercial, que es indiscernible del arte de los tiempos nuevos. Y esto hará que, el mundo escuche la llamada del arte cubano y que los centros de arte, especialmente Nueva York, se interese por lo que ocurre entre los artistas cubanos, en plena renovación y con miras mucho más amplias que las ideologías onanistas de un arte patrio.

Un dato curioso, que confirma la originalidad que suponía este espacio expositivo cubano, con respecto a la rancia forma de los salones habituales de la Habana, emparentados con los ya pasados salones parisinos, es la relación existente entre *La Galería del Prado* y la *Pearls Galleries, 32 East 58 th, de Nueva York*, donde se expone una muestra de Carreño, que anteriormente había sido inaugurada en la Galería del Prado. También existen datos de otras muestras itinerantes en Nueva York y otras ciudades estadounidenses, sobre todo de la muestra itinerante organizada para el MoMA. La galería auspició también exposiciones con sus obras permanentes en otros sitios de La Habana: el Lyceum fue uno ellos, y la muestra más importante fue la que aunó a los seis escultores más interesantes del momento, llamada “presencia de seis escultores”. Todas las obras podían adquirirse en la *Galería del Prado*, según atestigua la contraportada del catálogo.

También la Galería editó algunos impresos. Intentó iniciar una serie monográfica, lamentablemente solo se editó la de Mario Carreño, pero el título de “*Cuaderno de Plástica Cubana I*” que aparecía como acápite, nos hace pensar en la intención de continuar con más ediciones de artistas.

El año de 1943 fue muy importante para **María Luisa**. Estaba inmersa en su imparable promoción con la Galería, y en medio de la desbocada carrera pictórica de su marido, Carreño, que estaba

experimentando con la técnica del duco, creando sus obras más importantes en este periodo. Obras, por cierto, que hoy alcanzan precios desorbitados en las subastas y que son muy buscadas por los coleccionistas. Esto condimentado con la presencia de David Alfaro Siqueiros, en muralista mexicano en la casa del matrimonio, que con su personalidad alocada y frenética, convirtió la casa en la que había sido acogido en un campo de batalla estético y que terminó con la ruptura de la amistad de **María Luisa** y el muralista y la resquebrajación de su relación con Carreño, que estaba absorto en su obra y en aprender del mexicano, que propiciaba retrasos en el trabajo de la galerista, mujer para la cual cada minuto contaba y para la que no existían incursiones en la holgazanería diletante que representaba esta situación de catástrofe y caos.

Sin embargo es en estos momentos donde fragua, junto a José Gómez Sicre un monumental proyecto de exposición de pintura moderna cubana, con un catalogo monográfico incluido. Hemos de acotar que la monografía, conocida hoy como el catalogo bilingüe *Pintura Cubana de hoy/Cuban Painting of today* fue un poco más amplia que la muestra que exhibió el museo de Arte Moderno de Nueva York, pues el proyecto expositivo planteado por los dos mecenas era bastante más ambicioso y completo, que la exposición de abril de 1944.

El movimiento continuado de los artistas plásticos cubanos, que perteneciendo a generaciones estéticas diferentes, se movían al unísono y el importantísimo papel de **María Luisa Gomez Mena** y la *Galería del Prado*, muestra de la profunda credibilidad que el arte cubano tenía para esta mujer, hizo, que los estudiosos y críticos internacionales comenzaran a mirar con atención el movimiento pictórico cubano, como un interesante y fructífero terreno, y a darse cuenta de que estaban presenciando un acontecimiento único: la consolidación de un movimiento plástico moderno, en un lugar donde realmente se esperaba poco del arte y de la cultura a ojos foráneos. Y esta poca esperanza que durante mucho tiempo hizo que los artistas cubanos permanecieran ignorados se debe fundamentalmente y según mi criterio, a la necesidad de intentar crear un arte iconológico, si puede llamarse así, que definiera que era la nación cubana en todos sus aspectos. Y con esto, la derivación obvia: la confrontación de artistas y el aislamiento estético y ético de cada uno, que se atrincheraban en sus respectivas posturas.

Así que otro de los logros de **María Luisa Gómez Mena**, fue insuflar a los creadores cubanos el espíritu de unidad artística, como



1945 Moreno Villa
Retrato de María Luisa

único pilar para la creación de un arte moderno insular. Esto es una evidencia cuando arribamos al momento de acercamiento de los grandes centros artísticos a la pequeña, pero fértil periferia del arte cubano de la década del cuarenta. Arte que igualó a las diferentes generaciones artísticas, haciéndolas evolucionar hacia un arte más universal, más contundente, más visible. Y no por eso menos cubano.

Los más receptivos a este movimiento pictórico fueron los directivos del *museo de Arte Moderno de Nueva York*, MoMA y en visita a la Galería Alfred H. Barr Jr. Junto con **María Luisa** y Sicre organizan, según el proyecto que tenían armado los cubanos, la muestra colectiva "*Pintores Cubanos Modernos*", para el museo neoyorkino. Esta muestra agrupó a trece pintores y un total de 75 obras. Acompañando la misma, una monografía de arte imprescindible y sin precedentes en Cuba, la ya nombrada edición bilingüe *Pintura Cubana de hoy/ Cuban Painting of today*. Este libro/catalogo fue financiado en su totalidad por la propia **María Luisa**.

Este texto consta de un gran número de reproducciones de obras, algunas a color y a página completa, biografías de artistas y texto general y crítico de Sicre. Sobre la monografía, como editora, comentario **María Luisa**:

"(...) evidente que, tras años de lucha contra diversas dificultades, el movimiento de pintura cubana ha alcanzado un estado de madurez digno de mayor reconocimiento público. Consciente de la necesidad inaplazable de un medio objetivo de difusión, este libro se publica para tratar de describir la valerosa sinceridad de nuestros pintores contemporáneos. Es un privilegio y, además, un gran honor para mí, permitírseme contribuir a la publicación de este volumen que es el primero de su género que aparezca en Cuba (...)"⁴.

Los pintores que expusieron en la muestra internacional fueron: Felicindo Iglesias Acevedo, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Roberto Diago; Carlos Enríquez, Víctor Manuel García, Mariano Rodríguez, Rafael Moreno, Felipe Orlando; Luis Martínez Pedro, **Amelia Peláez**, Fidelio Ponce y René Portocarrero.

⁴Alonso Lorea, José Ramón / Molina, Antonio J; "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar"; España, San Juan, Puerto Rico, 2009. Folleto gratuito. Pag.15.

Documento del MoMA donde se relatan los artistas y obras participantes de la exposición de 1944 (cuatro páginas)

Tomado de archivos virtuales del MoMA

http://webp2.moma.org/docs/press_archives/925/releases/MOMA_1944_0011.pdf?2010

10

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53RD STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 5-8900
CIR.

Exhibition of
MODERN CUBAN PAINTERS

March 17 - May 7, 1944
The Museum of Modern Art
11 West 53 St., New York

CHECKLIST

ACEVEDO

Felicio Iglesias Acevedo. Born Orense, Spain 1889. Studied for eleven years in a religious school in France. Has lived in Cuba for the last twenty-five years. Sings in the choir of Havana Cathedral. Self-taught. Began painting in 1939 though he continues his business as a wine importer. Has exhibited in group shows in Havana.

MEMORIES OF MY NATIVE LAND. 1941. Oil on canvas. Lent by the artist.

SCENE FROM DANTE'S INFERNO. 1943. Oil on canvas. Lent by the artist.

CUNDO BERMUDEZ

Cundo Bermudez. Born Havana 1914. Studied painting briefly at San Alejandro Academy, Havana; took his degree in diplomatic and consular law at the National University in 1940. To Mexico 1938. One-man shows Havana 1942 and 1943 (with Felipe Orlando). Has exhibited frequently in Cuba since 1937; also in Mexico, Guatemala, Dominican Republic and New York. Two paintings in the Museum of Modern Art: *The Balcony* and *Girl in Pink Robe*.

MAN STRAZED. 1942. Oil on canvas. Lent anonymously.

MUSICIANS. 1944. Oil on canvas.

BARBER SHOP. 1942. Oil on canvas.

RED CHAIR. 1942. Oil on composition board.

BOMBO AND JULIET. 1943. Oil on burlap.

The four paintings above lent by Galería del Prado, Havana.

THE BLUE PLANO. 1943. Gouache. Lent by the artist.

PORTRAIT OF MARIA LUISA GOMEZ MENA. 1943. Oil on burlap. Lent by Maria Luisa Gomez Mena, Havana.

THE YELLOW ROCKING CHAIR. 1944. Gouache.

HEAD OF A WOMAN. 1944. Gouache.

THE RED CELLO. 1944. Gouache.

The three gouaches above lent by the artist.

CARRERO

Mario Carreño. Born Havana, 1913. Entered San Alejandro Academy, Havana, 1925 but left a few months after. Began to work in the engraving department of the Havana newspaper "Diario de la Marina." Also did illustrations and commercial art. To Spain 1932-1935, where he worked as a commercial artist; to Mexico 1936; Paris 1937; Italy 1939; then New York. Influenced by Picasso and Mexican painters and many Italian Renaissance masters. Back to Cuba 1941. One-man shows: Havana 1930, 1932, 1935, 1942, 1943; Paris 1939; New York 1941, 1944; Boston 1943. Also exhibited in Madrid and Mexico City. Paintings in Ministry of Education, Havana; "Jeu de Patme" Museum, Paris; and private collections in Havana, Paris and New York. One painting in the Museum of Modern Art: *The Tornado*. Designs for the theatre, book and magazine illustrations, commercial art.

BIRTH OF THE AMERICAN NATIONS. 1940. Gouache.

THE COUPLE. 1940. Scratch board.

COMPOSITION WITH NEGRESSES. 1940. Pen and ink.

CUBAN COLONIAL PATIO. 1942. Oil.

SUGAR-CANE CUTTERS. 1943. Duco on wood.

Study for the SUGAR-CANE CUTTERS. 1943. Pen and ink wash.

AFRO-CUBAN DANCE. 1943. Duco on wood.

NEGRESS WITH AVOCADO. 1943. Gouache.

VASE OF FLOWERS. 1943. Duco.

STILL LIFE. 1943. Gouache.

Three ink drawings. 1943.

All of the above pictures by Carreño lent by the Perls Galleries, Inc., New York.

DIAGO

Roberto Diago. Born Havana 1920. Studied at San Alejandro Academy 1934-1941. Exhibited in several group shows in Havana.

WOMAN WITH SUNFLOWERS. 1943. Gouache. Lent by the artist.

ENRÍQUEZ

Carlos Enríquez. Born 1900 Santa Clara, Cuba. Following his family's advice, went to U.S.A. 1920, to study engineering. In 1924 left his studies and entered the Pennsylvania Academy of Fine Arts but only for a few months. After returning to Cuba, he continued to paint; exhibited in the national salons and in the first group exhibition of modern artists, Havana 1927. To Europe 1930. Studied in Spain the works of Greco, Zurbaran, Velazquez and Goya. Visited England and Italy. In Paris was influenced by the surrealist movement. Again to Cuba, 1934. One-man shows Havana; 1930, 1934, 1943. Oviedo and Madrid, Spain: 1931, 1933. Has exhibited frequently in Havana and other Cuban cities; also in Mexico City, 1938; New York, 1939, 1943; and San Francisco, 1943. Paintings in the Ministry of Education, Havana; San Francisco Museum of Art, and private collections in Spain and Cuba. The Museum of Modern Art has one painting: Landscape with Wild Horses. Frescoes in José M. Gómez School, Havana; Santa Clara Normal School, and private houses, Havana. Book and magazine illustrations. Is also the author of many articles on art, short stories and a novel.

THE RAPE OF THE MULATTAS. 1938. Oil on canvas. Lent by the Ministry of Education, Havana.

NUDE. 1940. Oil on canvas. Lent by the artist.

CUBAN OUTLAW. 1943. Oil on canvas. Lent by the artist.

VICTOR MANUEL

Victor Manuel García. Born Havana 1897. Son of the caretaker of San Alejandro Academy. Entered the academy 1913, studying under Románach. To Europe 1914. Worked in Paris 1924-1926; influenced by post-impressionists, especially Gauguin. His exhibition at the Association of Painters and Sculptors and his courageous enthusiasm helped launch the modern art movement in Cuba. Again to Europe, 1929-1930. One-man shows, Havana: 1924, 1927, 1930, 1935. Paintings in the Ministry of Education, Havana and private collections in Cuba and Guatemala.

LANDSCAPE. 1939. Oil on canvas. Lent by José Gómez-Sicre, Havana.

MARIANO

Mariano Rodríguez. Born Havana, 1912. Began to paint about 1936. Went to Mexico, 1937 and studied there with the painter, Rodríguez Lozano. Back to Cuba, worked as assistant in the Free Studio of Painting and Sculpture, Havana. One-man show, Havana, 1943. Has exhibited frequently in Cuba. Also exhibited in New York: 1939, 1943; Brooklyn and San Francisco: 1943. Paintings in Ministry of Education, Havana; and private collections in Havana and New York. Fresco in Santa Clara Normal School, 1937. One painting and one watercolor in the Museum of Modern Art: The Cock and Figures in a Landscape. Book illustrations.

WOMEN FIGHTING. 1940. Pencil. Lent by the artist.

INTERIOR. 1943. Watercolor. Lent by the artist.

COCK-FIGHT. 1942. Oil on canvas. Lent by Galería del Prado, Havana.

PATIO IN THE CERRO. 1942. Watercolor. Lent by the artist.

FISH BOWL. Oil on canvas. Lent by Galería del Prado, Havana. 1942.

BOY WITH A COCK. 1943. Oil on canvas. Lent by Galería del Prado, Havana.

COURTYARD WITH GOATS. 1943. Oil on paper.

ACROBATS. 1943. Ink.

WOMEN. 1943. Oil on canvas.

The three works above lent by the artist.

MORENO

Rafael Moreno. Born Huelva, Spain 1887, and came to Cuba about 26 years ago. Worked as a bricklayer, farmer, bull-fighter; and proprietor of a grocery, a fruit store, and a shooting gallery. Self-taught. Has painted café decorations.

THE GARDEN. 1943. Oil on canvas.

FARM. 1943. Oil on canvas.

PARADISE. 1943. Oil on canvas.

The three works above lent by Pierre Loeb, Havana.

FELIPE ORLANDO

Felipe Orlando. Born Quemados de Gines, Cuba 1911. Worked as a Post Office employee in various parts of the island, then in Havana, where he became interested in commercial art. Studied with Víctor Manuel, Havana, 1930. After the Cuban revolution enlisted in the Cuban Navy but left it to devote himself to painting. Organized art classes for young people in Havana. Influenced by Marc Chagall, popular Cuban painting, and the art of children whom he taught. One-man shows, Havana: 1935 (?), 1939, 1943, and 1943 (with Cundo Bermúdez). Also exhibited in New York, 1943; San Francisco, 1942 and Brooklyn, 1943. Paintings in private collections, Havana.

CIRCUS. 1941. Oil on canvas. Lent by María Luisa Gómez Maná.
 PUPPETS. 1942. Gouache. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 THE HOUSE OF THE CAROLINE TREES. 1943. Oil on canvas. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 THE MIRROR. 1943. Gouache. Lent by the artist.
 WOMAN WASHING. 1943. Gouache. Lent by the artist.
 INTERIOR. 1943. Oil on paper. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 DOUBLE PORTRAIT. 1943. Oil on canvas. Lent by the artist.
 COURTYARD. 1943. Gouache. Lent by the artist.

MARTÍNEZ PEDRO

Luis Martínez Pedro. Born Havana, 1910. Studied briefly at San Alejandro Academy and with Víctor Manuel. Also studied architecture at the University of Havana. Lived in New Orleans and Florida, 1931-1933 and attended the Arts and Crafts Club classes. First one-man show, Havana, 1943. Other exhibitions in Havana and New York, 1943. Drawings in private collections in Havana, Boston, and Manila. One drawing, The Fisherman, in the Museum of Modern Art.

ALLEGORY OF THE EARTH. 1941. Pencil.
 MEMENTO MORI. 1941. Pencil.
 WOMAN. 1942. Ink.

The three drawings above lent by the artist.

TAUBOMAGH: THE STRUGGLE OF THE SEXES. 1943. Pencil. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 THE FOUNTAIN. 1943. Pencil. Lent by the artist.
 NEW VERSION OF ANDROMEDA. 1943. Pencil. Lent by the Galería del Prado, Havana.

AMELIA PELÁEZ

Amelia Peláez del Casal. Born 1897 Yaguajay, Sant Clara province. Entered San Alejandro Academy, Havana, studying under Rosañach, 1916. New York 1924, Art Students League. Europe 1927-1934, studying under Alexandra Exter in Paris, 1931-33; also art history at the Ecole du Louvre. Influenced by Modigliani and Soutine, later by cubism. One-man shows in Havana: 1924, 1935, 1943; Paris: 1933; New York: 1941. Also exhibited in Guatemala, Mexico, Dominican Republic, and various cities in the U.S.A. and Canada. Paintings in the Museum of Remedios; Ministry of Education, Havana; and private collections in Paris, Havana, and New York. Frescoes in José M. Gómez School and the Normal School of Santa Clara. One painting Still Life in Red, and one drawing, The Card Game are in the Museum of Modern Art. Book and magazine illustrations.

LOWERS. 1930. Oil on burlap. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 MASPACIFICO. 1936. Oil on canvas.
 THE HAND. 1935. Pencil.
 THE LOVERS. 1936. Pencil.
 The three works above lent by the artist.
 THE SEWING MACHINE. 1936. Pencil drawing. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 THE HAMMOCK. 1940. Pen and ink. Lent by the artist.
 BALCONY. 1942. Watercolor. Lent by the artist.
 THE SISTERS. 1943. Gouache. Lent by the Galería del Prado, Havana.
 GIRLS. 1943. Watercolor.
 FIGURE. 1943. Oil on canvas.
 GIRL. 1943. Oil on canvas.
 FISHERS. 1943. Oil on canvas.
 The four works above lent by the artist.

PONCE

Fidelis Ponce de León. Born Camaguey, Cuba c.1895. Entered San Alejandro Academy, Havana 1913, studying under Rosañach. About 1918 to 1920 he left Havana, his whereabouts unknown even to his friends. On his return to the city he worked as art teacher in a suburban school from 1923 to 1925, when again he disappeared until after 1930. One-man shows Havana, 1934; New York 1938;

Boston, 1942. Has exhibited frequently in Cuba and also in Mexico and Dominican Republic. Paintings in the Ministry of Education, Havana and private collections in Havana, Guatemala, and New York. Mural in José M. Gómez School. One painting Two Women is in the Museum of Modern Art.

PIOUS WOMEN. 1934. Oil on canvas. Lent by the Ministry of Education, Havana.

CHILDREN. 1938. Oil on canvas. Lent by the Ministry of Education, Havana.

ST. IGNATIUS LOYOLA. 1940. Oil on canvas. Lent by José Gómez-Sicre, Havana.

WOMAN. 1940 (dated 1930). Pencil. Lent by José Gómez-Sicre, Havana.

SEATED FIGURE. 1940. Pencil. Lent by José Gómez-Sicre, Havana.

FIVE WOMEN. 1941. Oil on canvas. Lent by Mr. and Mrs. Eduardo Rodríguez Correa, Havana.

SELF-PORTRAIT. 1941 (Inscribed date 1930). Pencil drawing. Lent by José Gómez-Sicre, Havana.

THREE GIRLS. 1943. Pencil. Lent by José Gómez-Sicre, Havana.

PORTOCARRERO

René Portocarrero. Born Cerro, Havana, 1913. Self-taught. At the age of eleven exhibited in a group show in Havana. Appointed art teacher at the Havana prison, 1940. His early work influenced by surrealism, later by the Spanish-Cuban baroque. Has never been outside of Cuba. One-man show, Havana, 1942. Exhibited in New York, 1939, 1943; Brooklyn, 1943; San Francisco, 1943. Paintings in private collections in Havana. Frescoes in the Santa Clara Normal School, Havana. A sketchbook of twenty-five watercolor and ink drawings in the Museum of Modern Art. ^{forms} Illustrations and stage designs.

SPRINGTIME. 1940. Pencil drawing. Lent by María Luisa Gómez Mesa, Havana.

THE MORNING. 1940. Pencil drawing.

THE SUPPER. 1942. Oil on paper.

INTERIOR. 1943. Watercolor.

CRUCIFIXION WITH ANGELS AND BUTTERFLIES. 1943. Watercolor.

The four works above lent by the Galeria del Prado, Havana.

HEAD. 1943. Watercolor. Lent by Mr. and Mrs. Francisco V. Portela, New York.

DANCER. 1943. Pencil. Lent by Mr. and Mrs. Francisco V. Portela, New York.

Será a partir de esta exposición, que cumplió los objetivos del proyecto inaugural gestado por **María Luisa** y Sicres, que los pintores cubanos serán internacionalmente conocidos y lo que más importante, se hablará de la pintura cubana o con más estigmatizaciones, categorías de corte casi místico, se oirán nombramientos como “escuela de la Habana”. Pero, nominaciones aparte, que encorsetan más que definen, ciertamente es a partir de aquí que se va a legitimar a ojos universales el consenso de un arte cubano joven y cualitativo, que se predispone a saltar sobre los predios del arte internacional, hablando casi un mismo idioma. De 1942 al 1944 la *Galería del Prado* será el centro que nucleará este proceso de crecimiento y consolidación del arte cubano. Por eso, es interesante lo que con respecto a la labor de la *Galería del Prado* y a su incansable gestora, Alfred Barr expresó:

“(...) Por organizar la Galería del Prado sin fines de lucro, por subsidiar publicaciones y por su entusiasmo personal y generosidad, la Señora Gómez Mena recientemente ha hecho más por el avance de la pintura moderna cubana que cualquiera en La Habana (...)”⁵

Por razones políticas, **María Luisa Gómez Mena** no puede asistir a la inauguración de la exposición del MoMA. Estados Unidos le negó la visa de entrada. Afirman unos que por su filiación ideológica con los republicanos españoles y otros por sus primeras nupcias con un oficial del ejército franquista. Objetivamente, fuera cual fuera la razón, la gestora de tan importante acontecimiento, vetada por la política que siempre ha hecho mella en la cultura cubana, como un sino diabólico, no estuvo presente en la materialización de su proyecto. Quizá fuera este el motivo, por lo que la *Galería del Prado* comience a declinar su ciclo vital y que **María Luisa**, que era el epicentro del huracán renovador que fue ese espacio, una mujer incansable y apasionada con lo que hacía, tornara sus intereses hacia otros horizontes. Como expresó Cundo Bermúdez, pintor proahijado y amigo de la mecenas:



Fotograma de una de la películas producidas por María Luisa Gómez Mena y Manuel Altolaquirre en México

⁵ Alonso Lorea, José Ramón / Molina, Antonio J; "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar"; España, San Juan, Puerto Rico, 2009. Folleto gratuito. Pag.16.



María Luisa Gómez Mena posando con el retrato que le pintó Mario Carreño, año 1942

*“(...) tenía una energía increíble, no paraba”, pero “se apasionaba por las cosas y esas cosas se volvían el centro del universo, y de pronto, de un mes para el otro sus intereses y pasiones cambiaban (...)”.*⁶

Posteriormente a esta etapa, una vez cerrada definitivamente en 1945 la *galería del Prado*, **María Luisa Gómez Mena** retoma su relación con Manuel Altolaguirre y en México comienza una labor como productora cinematográfica. Su periplo vital termina con una muerte prematura, en un accidente de coche, en el que también fallece tres días después el poeta malagueño, en el año 1959. Regresaban del *Festival de Cine de San Sebastián*, donde intentaban negociar financiación para un proyecto cinematográfico de Manuel.

Sin saber por qué delito, la labor y la figura de esta mujer, se ha excluido de cualquier estudio, de cualquier honor y de todas las antologías del arte cubano, haciendo mención siempre y ocasionando confusión, a su tía, la ya nombrada coleccionista de arte oriental, eso sí, para vituperarla como representante de una burguesía expoliadora y negadora de la cultura como acervo del pueblo. Es notorio en este pequeño recorrido por el periplo de vida y obra de **María Luisa Gómez Mena**, que al menos aquellos que participaban de su sangre y estirpe, lejos de alejar la cultura, hicieron lo posible por darla a conocer, no sólo al pueblo cubano, sino al mundo. Como ha expresado José Ramón Alonso en su esclarecedor artículo de aproximación y ordenación cronológica de la vida y obra de **María Luisa**:



María Luisa Gómez Mena posando debajo del retrato pintado por Moreno Villa en 1945

“(...) Bien pronto descubrí que la mayoría de las referencias que he encontrado suelen superponer pasajes de ambas mujeres, siempre con los calificativos de “condesa”, “multimillonaria”, y otros francamente despreciativos e injuriosos que no voy a repetir, de modo que hasta podemos presumir que la descalificación y anonimato en que se encuentra María Luisa ante la historia de la cultura cubana se debe, en particular,

⁶ Alonso Lorea, José Ramón / Molina, Antonio J; "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar"; España, San Juan, Puerto Rico, 2009. Folleto gratuito. Pag.17.

a la postura política que su tía dejó bien clara antes de su muerte en 1963 (al menos circula por la internet una "carta abierta a Fidel Castro" atribuida a la Condesa, donde pone de relieve sus diferencias con el caudillo cubano), y en general, a su pertenencia a un entorno familiar que caracteriza un pasado modelo económico y social cubano que con toda intención se ha pretendido borrar.

De modo que no existe, no lo he encontrado hasta hoy, estudio monográfico alguno, así sea breve artículo, referido a esta mujer que fue una importante mecenas dentro de la llamada época dorada de la pintura cubana y a la que le realizaron retratos de extraordinaria calidad algunos de los más importantes pintores de esa vanguardia. Además de esos otros mecenazgos sobre proyectos editoriales y cinematográficos (...).⁷

María Luisa Gómez Mena jugó un papel muy importante dentro de su tiempo, como impulsora de un arte en ciernes, dividido y desestructurado por falta de cohesión con respecto al arte en sí mismo. Logró dar a conocer, con una labor infatigable, con su gestión y su patrocinio a los artistas que conforman el acervo plástico más importante del periodo republicano y que continuaran laborando después hasta su muerte. Su obra permite la apertura de un nuevo periodo en el arte cubano, que será definitorio para futuras generaciones. Su hito, lograr que el MoMA diera espacio y luz a los artistas cubanos. A partir de ahí, el desarrollo del arte insular se convertirá en un frenético y conjuntado proceso en sincronía con el arte internacional.



María Luisa Gómez Mena y su hijo en la década del 40



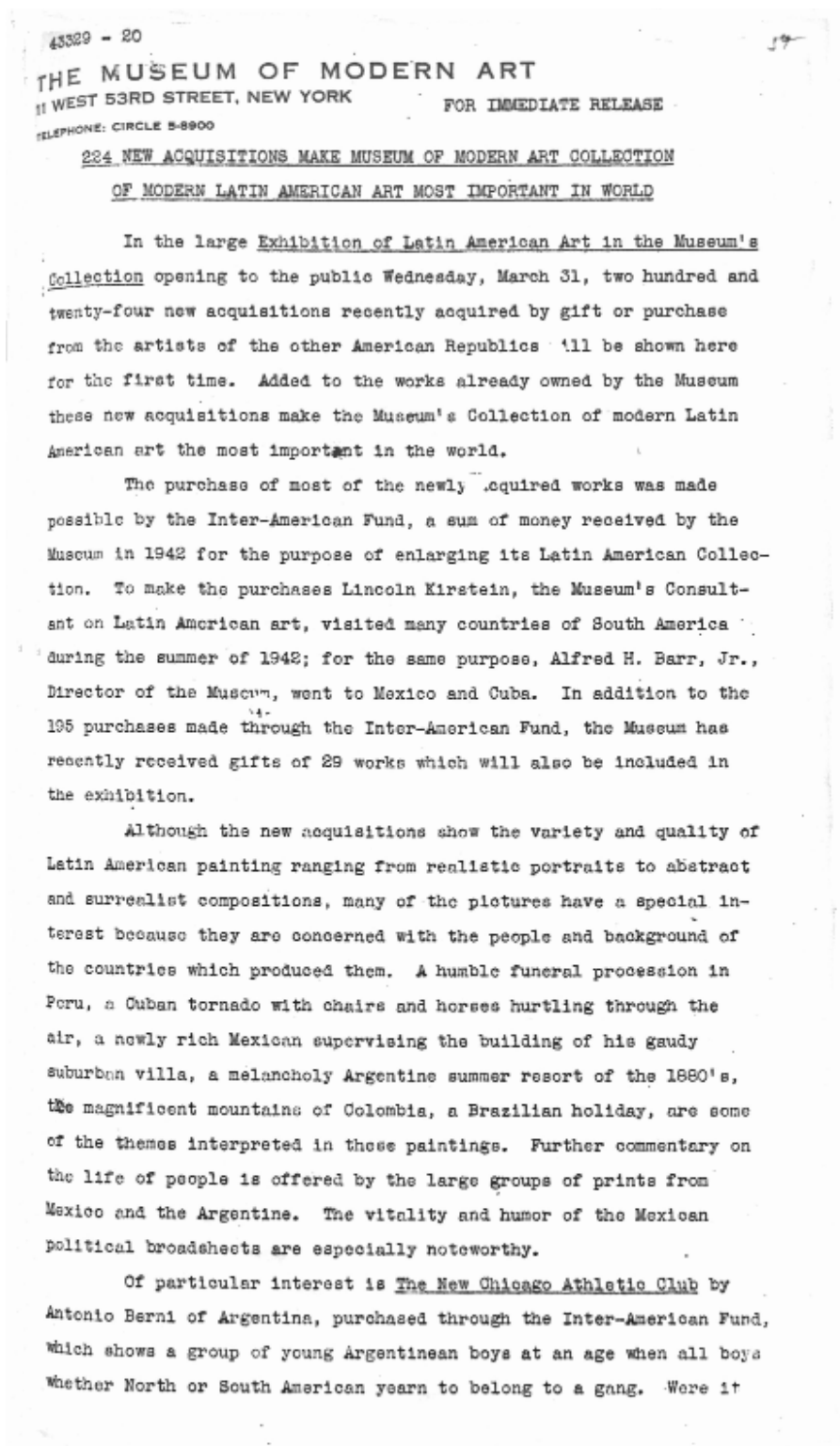
Fotograma de una de la películas producidas por María Luisa Gómez Mena y Manuel Altolaquirre en México

⁷ Alonso Lorea, José Ramón / Molina, Antonio J; "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar"; España, San Juan, Puerto Rico, 2009. Folleto gratuito. Pag.5

Documento del MoMA donde las compras de arte latinoamericano y se hace mención a María Luisa Gómez Mena por sus sugerencias para la compra de arte cubano. El MOMA adquirió entre otras piezas, La jungla, de Wifredo Lam; obra de Carlos Enriquez y de Fidelio Ponce de León. (Tres páginas)

Tomado de archivos virtuales del MoMA

http://webp2.moma.org/docs/press_archives/925/releases/MOMA_1943_0020_1940-02-09_40029-20-1-2-3



not for the architecture and fruit shown in the picture. these boys of the New Chicago Athletic Club of Buenos Aires might be members of any of the innumerable "athletic" clubs that abound in the United States. This very large canvas, about 6' x 10' in size, offers vivid psychological and physical evidence of the fundamental similarity between the peoples of a North and a South American country. Another outstanding new acquisition is the 10'6" x 11'6" mural Festival, St. John's Eve by Fortinari, leading modern artist of Brazil, and given to the Museum by the Brazilian Government.

These new purchases and gifts more than triple the Museum's Latin American Collection, bringing it to a total of 294 works. The sub-divisions are as follows: 3 frescoes, 69 oil paintings, 31 water-colors, 35 drawings, 94 prints (3 frescoes-proofs), 49 posters and broad-sides, 4 sculptures and 9 photographs.

Mr. Barr points out, however, in his foreword to Mr. Kirstein's book on the Collection that:

"Even with these considerable numbers the Collection must be considered incomplete. Unexpected exigencies of travel, caused by the War, prevented visits to many countries. Indeed of the twenty other American republics ten are not yet represented at all and only one, Mexico, is shown at full length.

"Limitations of time, accessibility and funds have created certain regrettable omissions both of countries and of artists but as it stands the Latin American division of the Museum Collection is rather more complete than the European--for the Museum now owns more Chilean paintings than British, more Brazilian than Italian; and if certain Latin American countries are not yet represented this is also true of important European countries.

"However, the Museum Collection is not a static but a dynamic affair, continually changing. Errors of omission will be repaired; errors of inclusion will be eliminated. To this field of friendly competition, to this company of living works of art, the Museum welcomes the new arrivals from the other American republics."

Before the new acquisitions the Collection was particularly rich in important works by Mexico's leading artists. A gift from Mrs. John D. Rockefeller, Jr. of Orozco's The Subway started the Museum's Collection of Latin American art in 1935; and a year later the same donor gave two large Rivera panels. In 1937 another Museum trustee anonymously gave a remarkable group of Orozcos including the famous Zapatistas; and the same year Dr. Gregory Zilboorg presented the first of the Museum's paintings by Siqueiros, a series to which Lieutenant Edward M. M. Warburg and the Estate of George Gershwin have also contributed.

The Museum's acquisition of art from countries south of Mexico began in 1939 with the purchase of one of the Brazilian Fortinari's best paintings. In 1942 the Museum received its most

-3-

important Latin American sculpture: Maria's Christ, the gift of Nelson A. Rockefeller. Leigh Athearn gave the first Bolivian painting, and from the Cuban National Commission for Intellectual Cooperation came the first Cuban acquisition. Thus by the end of 1941 the Museum had some 70 Latin American works by 11 artists in four countries. Four artists are of great importance and are magnificently represented: Orozco, Rivera, Siqueiros and Portinari.

Partly as a result of the stimulating effect of the Inter-American Fund, other donors have recently added important gifts to the Collection. The Honorable and Mrs. Robert Woods Bliss have given one of the few pictures in this country by the Uruguayan master, Pedro Figari; and from Dr. Fresnedo Siri of Montevideo has come a painting by Torres García, another important Uruguayan. At the cogent suggestion of Señora María Luisa Gómez Mena of Havana, the distinguished surgeon Dr. Ramírez Corría most generously presented the Museum with paintings by two of the best Cuban artists, Ponce de León and Carlos Enríquez. Lieutenant Edgar J. Kaufmann, Jr. has made it possible to purchase a number of excellent paintings, drawings and photographs by the younger Mexican artists, and Mrs. Edgar J. Kaufmann and Mr. Samuel A. Lewisohn have given additional works in the same category. All of these gifts are shown in the exhibition.

New Publication

The first survey in English of Latin American art from the Colonial period to the present day will be published by the Museum in conjunction with the exhibition. The book The Latin American Collection of the Museum of Modern Art consists of 112 pages and 113 halftones with a text by Lincoln Kirstein and a complete list of the Museum's Collection in this field. In his long introductory essay Mr. Kirstein examines the cultural circumstances which have shaped the art of Latin American countries, revealing the story of the colonial powers, the patronage of the church and viceregal courts, and the rise of national spirit and local salons with the ultimate political independence of the 19th century. Many illuminating comparisons and contrasts are drawn between the art of our own country and that of the Latin American republics. The emphasis of the book, however, is upon contemporary work.

Mr. Kirstein has worked on the exhibition almost the entire past year, but as he entered the Army three weeks ago the installation has been directed by Dorothy C. Miller, Associate Curator of the Museum's Department of Painting and Sculpture. The exhibition fills the entire second floor of the Museum and will be on view through Sunday, May 9, after which it will be divided into several shows and sent by the Museum's Department of Circulating Exhibitions on a tour of other museums and art galleries throughout the country.

11.00
\$1.75

III.1.1 Panorama y desarrollo del arte internacional

La Segunda Guerra Mundial jugó un papel definitivo en estos intercambios culturales entre la isla y los Estados Unidos, pues las dificultades de comunicación con Europa eran enormes. Cuba se sumó así a un proceso de acercamiento, que englobó además a toda América Latina. Después de exposición MoMA, se sucedieron otras muestras de pintura cubana en Norteamérica; en 1946 estuvo dentro de “*Pintura Latinoamericana*”, organizada por el Consejo de Cooperación Interamericana; en 1949, participó en una exposición patrocinada por el *Brooklyn Museum*; también en 1949, otra en Kansas City y por último, en el mismo año, una itinerante por varias ciudades de los Estados Unidos y Canadá, cuyo seleccionador fue nuevamente el MoMA.⁸

Sin embargo, una vez iniciada la década del cincuenta, esta proyección hacia el exterior del arte cubano se interrumpe, coincidiendo con el aliento que estaba transmitiendo Norteamérica a su arte local, impulso que se centra fundamentalmente en sacar sus propuestas y artistas al exterior. El inicio de la década del 50 en Estados Unidos supone el pleno triunfo del expresionismo abstracto. El MoMA organiza dos exposiciones, en 1951 y 1952, que lanzan la pintura americana al primer plano de la escena mundial del arte, introduciendo a la *Escuela de New York* con la de 1952, titulada *Quince Americanos*, con Pollock, Still y Rothko como figuras emblemáticas. También en 1952 un grupo de artistas de diversas tendencias abrió las puertas del “Black Mountain School”, y desde allí desbrozaron el camino para una nueva vanguardia. Por primera vez, los artistas americanos se libraban de la tutela europea, proceso que aunque fecundo en los cincuenta, había empezado a desarrollarse, especialmente en New York, desde la década anterior. El *Accion Painting*, término que acuñara Harol Rosenberg en 1951, en un artículo de *Art New*, y el *Color Field Painting*, definido por Greenberg en 1954, significaron el triunfo de la pintura americana en las arenas internacionales.

⁸ Ver: Fernández, Antonio, Apuntes para una crónica de la otra guerra. Trabajo de diploma, 1982, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, en Arte Cuba República. Selección de lecturas, Tomo II, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1987.

Es interesante apuntar, como características que después se reflejaran en los momentos expresionistas latinoamericanos y en el expresionismo abstracto cubano con mucha fuerza, algunas de las principales pautas e ideas de este movimiento en Estados Unidos.

Es común a todos los artistas implicados, una vitalidad y sensibilidad sin precedentes, una capacidad para transmitir a sus obras, el carácter de realidad inmediata y un sentido democrático de la misión de un arte que pretendía dirigirse al mundo. Sin embargo, a pesar de estos credos comunes, los artistas norteamericanos refutaron la hipótesis de que la abstracción era un estilo uniforme y monocromo. Así, potenciaron la necesidad de expresarse a través del acto de pintar, dejando claro que este era un proceso, y que en él residía el contenido del cuadro, pues expresaba de manera inmediata el temperamento y el carácter del artista, sin recurrir a la forma intermedia de desarrollar un motivo. Para estos artistas, la pintura se había vuelto vacía, sin contenido, sin objetivo alguno, en un mundo que ellos sentían en descomposición. Estas certezas formaban parte de un proceso, que desde el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se había desarrollado en la comunidad artística e intelectual. Un proceso que evidenciaba claramente la fisura definitiva entre el fin del primer movimiento moderno y el comienzo de su sucesor. Así, ese sentimiento de guerra total que los artistas captaban, los condujo a abandonar el entusiasmo ingenuo por el arte, y dio al traste con los ideales de muchos de ellos; tal es así, que casi ninguno se atrevía a concebir el arte como vehículo ideológico, por lo que el único dogma permitido fue la libertad de la práctica creadora. Es así como surge el expresionismo abstracto, como un modo de enfrentamiento iconoclasta con una sociedad pujante e invicta en lo material pero desbastada moralmente.

Europa, en estos primeros momentos, parecía haber agotado sus fuentes creativas. Sin embargo, aunque Estados Unidos impusiera su visión de las cosas, a la larga, el Viejo Continente terminó por emplazar también su discurso cultural. Como una evidencia, está el existencialismo y el teatro del absurdo, la pintura gestual de un Mathieu, el abstraccionismo de Bissiere, el Art Brut, las obras de Fontana. Todas estas opciones creativas atravesaron el Atlántico y de una forma quizá no tan directa, pero sí incisiva, llegaron a las costas de Cuba, para de alguna manera, participar del debate intelectual de los cincuenta, conformando una nueva orientación en la modernidad isleña.

III.1.2 Cuba dentro del panorama artístico de los 50

El cambio de sentido y la pujanza del arte norteamericano, afectaron a Cuba profundamente, pues la sociedad cubana también evidenciaba signos acuciantes de depresión en todos los sentidos, desde descalabro económico, a partir de especulaciones y malversaciones, hasta podredumbre moral y espiritual. Por lo que el nuevo lenguaje venía como anillo al dedo para expresar las inquietudes de los noveles artistas modernos.

Con la Segunda Guerra Mundial, cambia para la pintura cubana, el origen de sus influencias. Si antes los artistas habían seguido a la Escuela de París, a los movimientos modernos del primer cuarto de siglo o a personalidades individuales como Picasso, ahora, aunque se mantuvieron los lazos con Europa, el peso fundamental de las influencias recae en Norteamérica, especialmente sobre el informalismo. Los jóvenes que formaban parte de la nueva ola de creadores, no se permitieron comprometerse con el pasado vanguardista cubano que arrancó en 1920 y que se mantenía vivo en los cincuenta.

Estados Unidos sumergido en el entusiasmo de tener por primera vez una escuela nacional de pintura; centrado con frenesí en ser el centro mundial del arte, deja de interesarse por la pintura foránea, Latinoamericana fundamentalmente. Cuba recesa su envío de exposiciones y así a principio de los cincuenta se limitan mucho las muestras de artistas cubanos jóvenes en sus centros, museos y galerías. Se mantuvieron contactos con instituciones norteamericanas, sin embargo, estos no eran garantía de ningún tipo de que los artistas insulares tenían posibilidades expositivas que propiciaran su consolidación dentro del panorama mundial, ni mucho menos un mercado seguro y duradero. Raras excepciones se pudieron afincar en el terreno plástico internacional y para eso tuvieron que residir en París, México o algún país latinoamericano, o en los mismos Estados Unidos. A modo general se compraron algunas obras, por museos o dependencias culturales, y la crítica estadounidense fue favorable a la pintura cubana, pero los dividendos económicos no fueron sustanciales para los artistas.

Otro aspecto a destacar, es que el mercado nacional para los artistas cubanos fue irreal. Esto, que se evidenciaba desde los primeros brotes vanguardistas, se palpaba en los cincuenta con una brutal certeza. El gobierno de Fulgencio Batista, fue de los republicanos,

el que más esmero puso por desentenderse de la cultura⁹. Existían muy pocas galerías, localizadas casi todas en La Habana y su mandato no fue precisamente generoso en cuanto a patrocinio de eventos y exposiciones. Sólo tenían el privilegio de encargos estatales los artistas vinculados a La Academia y al Círculo de Bellas Artes, instituciones ya evidentemente anquilosadas y retrogradadas, que se debatían por existir después de los dos avances de las vanguardias históricas del treinta y del cuarenta, pero que seguían poniendo empeño por obstaculizar el desarrollo del arte moderno nacional. Ambas instituciones eran respaldadas no sólo por el estado, sino por la burguesía criolla más aferrada a los modelos artísticos decadentes y decimonónicos.

Por otra parte, los artistas de vanguardia estaban acostumbrados ya a la ausencia casi total de público en sus exposiciones, situación bastante obvia si tenemos en cuenta que el pueblo cubano en general, no sólo no tenía cultura plástica, sino que era en gran parte semianalfabeto y además vivía agobiado bajo las presiones económicas, sociales y políticas, que durante los cincuenta fueron más acuciantes. Y era también una realidad que para esa gran masa del pueblo, la intelectualidad, el arte y los artistas, constituían un sector ajeno a su mundo, marcado por otros imperativos, y asediado constantemente por una pseudo cultura propagandística que actualizaba día a día su mal gusto: novelas rosas, publicidad consumista y todo lo derivado de una ideología política que apostaba por entretener al pueblo de sus propias miserias y convertirlo en una masa informe, despersonalizada y sin criterios políticos, ideológicos y estéticos. Un pueblo alejado de la más remota idea de su situación e inconsciente de su valor como catalizador de un cambio radical y efectivo.

Con respecto a las publicaciones periódicas, aquellas especializadas en temas culturales no eran muy abundantes. La falta de recursos para las publicaciones coartaba cualquier tipo de proyecto de esta índole. En el año 1954 surge la revista *Nuestro Tiempo*¹⁰, publicación que fungió como órgano oficial de la sociedad cultural



Catalogo de Exposición /
Galería Nuestro Tiempo

⁹ De las artes visuales, la más beneficiada durante la presidencia de Batista será la arquitectura. Esto sucede más que por su propio interés, por la existencia de cuantiosos préstamos norteamericanos y por el interés de empresas transnacionales que controlaban el turismo, por lograr una modernización de La Habana y de los centros del interior del país. Así estas empresas promueven diversas obras públicas vinculadas a las especulaciones financieras de los grandes propietarios de tierras urbanas. Para mayor información consultar: Segre, Roberto; Arquitectura y urbanismo de la revolución cubana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.

¹⁰ Para más información de la Revista Nuestro Tiempo ver anexo documental N°3

del mismo nombre. Será esta sociedad y su revista las encargadas, de cierta manera de recoger y aunar la actividad artística y cultural de los años cincuenta cubanos. Esta revista acogió en sus páginas a destacados intelectuales que se manifestaron en ellas a través de artículos, críticas y diversos comentarios de carácter artístico, literario, científico y de la actualidad cultural nacional e internacional. A finales de 1954 se organizó en la Sociedad Nuestro Tiempo la Sección de Artes Plásticas, que tuvo una intensa actividad con el objetivo de sistematizar y unificar el trabajo de los artistas plásticos. Esto condujo a la organización de una *Galería Permanente de Artes Plásticas*¹¹. Esta galería funcionó como salón y como museo, pues tenía muestras transitorias para la venta y muestras permanentes. Tanto la Sección como la Galería fueron importantes aportes de la Sociedad Nuestro Tiempo al desarrollo de la plástica nacional. Debemos decir que se seguían rigurosos criterios estéticos a la hora de seleccionar piezas para una muestra, cuyo eje era la calidad artística de la obra. Conjuntamente con el montaje de exposiciones¹² se organizaron cursillos, conferencias sobre artes plásticas y la revista *Nuestro Tiempo* fue una tribuna para el trabajo de la Sección, pues desde sus páginas se hizo posible una sistematización de la crítica de arte y la divulgación del trabajo de los principales exponentes plásticos del momento, además de rescatar a las figuras del vanguardismo cubano. Divulgaron también el reducido quehacer de las restantes galerías del país y promovieron el contacto con el movimiento vanguardista mexicano. Este trabajo fue encomiable, pues era prácticamente inexistente en el medio artístico cubano.

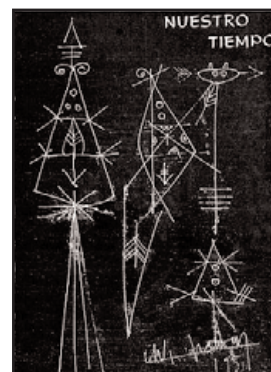
Otra característica del sector artístico de la época era que la mayoría hacía del arte su labor secundaria. Es decir, vivía de cualquier otro trabajo, aun distante de sus intereses artísticos, con el cual se proporcionaban medianamente los recursos para poder dedicarse en sus pocos ratos libres a la pintura, a la escultura, en resumen, a realizar su obra.

¹¹ Esta Galería se inauguró el 21 de septiembre de 1954, con la muestra Exposición de Pintores y Escultores Cubanos, que agrupó a veinticinco pintores, diez escultores y dos dibujantes. Su gran mérito fue agrupar desde el primigenio antiacademicismo de un Víctor Manuel o un Carlos Enríquez hasta la abstracción y el arte no figurativo del grupo Los Once y de los nuevos artistas independientes.

¹² A partir de 1954 se hicieron exposiciones individuales de los grandes maestros del movimiento moderno cubano: Víctor Manuel García, Amelia Pelaéz, aunque la tónica fueron las muestras colectivas: Salón Luis de Soto; El paisaje en la lírica y la plástica cubana.



Logo asociación Cultural
Nuestro tiempo



Portada Revista Nuestro
tiempo



Portada Revista Nuestro
Tiempo

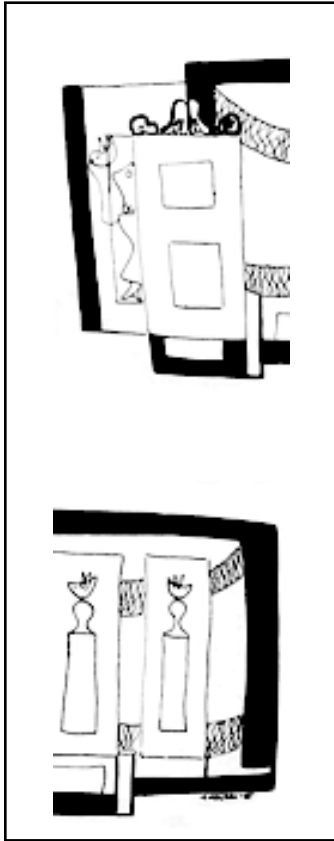


Ilustración de Amelia Pelaez
/ Revista Nuestro Tiempo

III.2 Cambio de lenguaje: la entrada de la abstracción en el arte cubano

El paso de los artistas cubanos a la abstracción se producirá de modo gradual, pero muy sintonizado con la entrada de este lenguaje en el arte internacional. A finales de los cuarenta, ya podemos notar una progresiva geometrización de las formas, que comenzará con un cubismo muy superficial, pero que muy pronto alcanzará la abstracción total, vinculada al concretismo. A principios de los cincuenta tenemos también una fuerte presencia informalista, que se caracterizará por acoger a los más jóvenes de los creadores.

En 1953-1954 ocurre un acontecimiento trascendental para la plástica cubana, que representará el punto y aparte con respecto al primer modernismo: un grupo de artistas se niega a participar en la Segunda Bienal Hispanoamericana¹³, por considerarla una iniciativa franquista y organizan una Antibienal en homenaje a José Martí¹⁴. Se aúnan en esta protesta las tres generaciones de vanguardia: la del veinte, la del cuarenta y la nueva generación inclinada hacia el informalismo. Este acto de rebeldía, partía, además, de la convicción, por parte de los artistas, de que había que cambiar el estado de las cosas con respecto a la cultura: falta de galerías, indolencia, carencia de un público culto y abundancia de uno bien apático. Era obvio también, como ya evidenció un artículo de Mario Carreño en 1953, de que los artistas cubanos se orientaban ya al informalismo y que a partir de esta tendencia se imponían una serie de renovaciones, no sólo estéticas, sino también éticas, ideológicas y conceptuales con respecto a la proyección y gestión, por decirlo de alguna manera, de las artes plásticas.¹⁵

¹³ Esta Bienal, seguía las pautas de la primera, realizada en 1951 en Madrid. Pretendía vincular las relaciones entre el arte y el Estado. Aunque incluía artistas de vanguardia, no dejaba de revelar inmovilismo y oficialidad, aunque muchos la vieran como un acto de formación rebelde de una facción intelectual al margen del gobierno.

¹⁴ En 1953 tuvieron lugar dos importantes exposiciones, donde la pintura cubana entró en un periodo de modernidad completamente novedoso: La primera en la Sociedad Nuestro Tiempo, titulada “Quince pintores y Escultores” y la segunda en la Galería de La Rampa; “Once Pintores y Escultores”. Es bueno tener presente estas dos muestras, para no caer en maniqueísmos, pues siempre se ha visto la Antibienal como la primera y más significativa de las exposiciones de los nuevos artistas informalistas y donde estos se dan a conocer.

¹⁵ Carreño, Mario, La pintura abstracta, en Noticias de Arte, Nº 8, abril de 1953, La Habana.

La Antibienal se inauguró el 10 de enero de 1954 en el Lyceum, llevando como nombre “*Plástica Cubana Contemporánea. Homenaje a José Martí*”, y de La Habana pasó a Santiago de Cuba, llevada por la Universidad de Oriente y por la Galería de Artes Plásticas José Joaquín Tejada, y terminó en el Lyceum de Camagüey. Participaron, entre otros artistas, Marcelo Pogolotti, Víctor Manuel García, **Amelia Peláez**, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, de la primera y segunda generación modernista. De los jóvenes informalistas, Antonio Vidal, Guido Llinás, José I. Bermúdez, Fayad Jamis, Raúl Martínez, Agustín Cárdenas (1927 – 2001), Francisco Antigua y Viredo. Una vez esta exposición regresa a La Habana, aumentada por aportes de artistas de Santiago y Camagüey, fue incluida en el “Festival Universitario de Arte Contemporáneo”, que organizaba la Universidad de La Habana.

Con esta muestra, prácticamente itinerante, los plásticos cubanos se manifestaron ética y estéticamente. Por una parte, mostraron su desacuerdo ideológico con la conducta del estado cubano de apoyar una iniciativa proveniente de un gobierno de corte fascista, demostrando su oposición a la injerencia manipuladora del gobierno de Batista en la cultura nacional, como una forma más de satisfacer los requerimientos lucrativos de las clases privilegiadas y de su cohorte presidencial. Estéticamente, fue un acto de atrevimiento soberbio, primero porque aunó a las tres generaciones de artistas contra la vetusta manera que los académicos tenían de ver la realidad y de plasmarla y segundo porque dio el pie para la entrada en la palestra artística nacional del grupo de artistas afiliados al informalismo y a las tendencias abstractas.

III.2.1 Informalismo: Los once

El núcleo informalista más importante se dio en la creación del *Grupo de Los Once*¹⁶, integrado por Guido Llinás (1923-2007),

¹⁶ Con respecto al carácter grupal de estos artistas, su fundador, Antonio Vidal expresó: (...) Los Once no fue un grupo en el sentido más estricto del término. De hecho, la homogeneidad en el proceder estético y en el pensamiento no fue un elemento caracterizador de nuestras poéticas. En cuanto al estilo tampoco fuimos enteramente informalistas(...). Para más información consultar: Isacc Santana, Andrés, Un gallego tozudo con vocación de Quijote. Conversación con (uno de) nuestros pintores abstractos, en *Revolución y Cultura*, N° 3/2000, págs. 3-7.



Catalogo de la Antibienal, 1954



Reseña sobre la Antibienal / Recorte de prensa de época



Antonia Eiriz y Guido Llinaz

Raúl Martínez (1927-1995), Antonio Vidal (1928), Hugo Consuegra (1929), Fayad Jamís (1930-1988), José Ignacio Bermúdez, René Avila, Viredo, todos pintores y por los escultores Francisco Antigua, Agustín Cárdenas (1927 – 2001), José Antonio y Tomás Oliva. Estos artistas se interesaron por la *acción painting* neoyorquina y

“(...) considerando el arte figurativo cubano demasiado local y exótico, defendían un arte, más de acuerdo con la modernidad, que expresara ideas universales mediante formas no representativas(...)”¹⁷

El grupo tuvo más bien una vida efímera (1953 primera exposición- 1955 se publica el documento que anuncia su disolución) Sin embargo, su importancia fue trascendental para la plástica cubana, no por sus logros en cuanto a lo artístico formal, pues los pintores que conforman el grupo maduran como artistas cuando ya estaban fuera de la agrupación, sino por



Cundo Bermudez / Conjunto Musical

“(...) su comportamiento social y político y por su actitud ante los principales problemas del arte y de la cultura en ese momento(...)”¹⁸.

Hay que tener en cuenta que en Cuba la incursión en la pintura abstracta, cuando *Los Once* salen a la luz, era casi nula. Por lo tanto la aparición del mismo, casi en sincronía con un arte, que desde los Estados Unidos, ahora ombligo artístico del mundo, era lanzado como la primera escuela propia de pintura, constituía para la isla un desafío y una valentía. Y digo casi porque hay que aclarar que en América del Norte las experiencias abstractas comienzan a parecer a finales de los cuarenta, cinco o seis años antes que en Cuba, y ya en 1953 la abstracción está presente en la Bienal de Venecia, con una propuesta artística signada por la el entusiasmo estético de los artistas norteamericanos que se acogen a ésta. No obstante, por primera vez, y es un hecho sin precedentes en el arte



Antonio Vidal / S/T

¹⁷ Borrás, María Lluisa, Breve panorama de la pintura cubana, en Cuba Siglo XX Modernidad y Sincretismo. , Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pág 35.

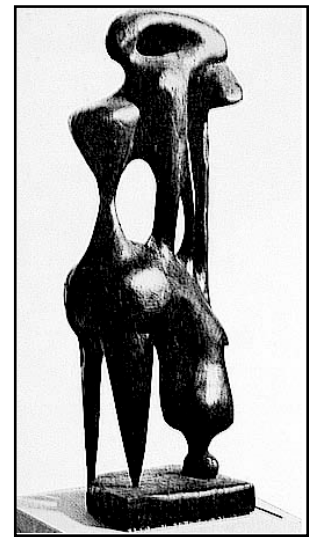
¹⁸ Fernández, Antonio, Apuntes para una crónica de la otra guerra. Trabajo de diploma, 1982, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, en Arte Cuba República. Selección de lecturas, Tomo II, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1987, pág 350-351.

insular, los artistas trabajan casi en paralelo, con un mínimo de desfase, más bien positivo en cuanto a aprendizaje y consolidación de un lenguaje, estando al día con los valores del mercado internacional, aunque fluctúe en unos años la aparición y el interés de esta tendencia entre los pintores cubanos con relación a los artistas norteamericanos. En definitiva en materia de historia, cinco o seis años son casi segundos en la medición del progreso, mucho más cuando se trata de historia cultural materializada en el arte.

Al afiliarse al informalismo, *Los Once* rechazaban una realidad concreta, de la que participaban, puesto que la eludían, y no lo hacían como simple omisión, sino que al privar la obra de imagen y recurrir a la no-figuración, se enfrentaban ferozmente al mundo en que vivían, ávido de imágenes que lo definieran y lo sacralizaran. Es allí donde reside su innovación: mientras que el informalismo norteamericano e internacional surge ante todo, por el agotamiento del lenguaje plástico y en Estados Unidos asume el papel de nueva escuela pictórica, en Cuba, cambiando brutalmente el aspecto aparen- cial-representativo y tomando además el lenguaje “de moda”, se aludía a connotaciones que rebasaban los aspectos estéticos, para discursar sobre zonas otras como eran la significación del arte y la cultura dentro de la sociedad republicana, el papel del artista como mediador entre el Estado y la conciencia social y la manipulación de los derroteros estéticos en función de los intereses del poder. Sin dudas, detrás de un arte aparentemente desproblematizado y sin compromiso social, se escondía un artefacto de inconformidades presto a detonar en cada exposición y una actividad intelectual comprometida con su época y su circunstancia.

“(...) La intención de subvertir cánones no fue con mucho una necesidad de todos los que abrasamos la abstracción. Sin embargo, el efecto subversivo resultó un hecho per se con independencia de nuestras voluntades artísticas(...)”¹⁹

Por otra parte, los jóvenes artistas de este grupo, se negaron a comprometerse con las ideas de los modernos cubanos de 1920, que habían degenerado en una suerte de canon forzoso para la plástica, perdiendo el sentido revolucionario que portaba en un inicio:



Agustín Cardenas / Figura

¹⁹ Isacc Santana, Andrés, Obra citada, pág. 6.

“(...) Después de devaneos y frustraciones(...) la actual generación retoma conciencia, y reacciona vigorosamente contra la generación que la precedió y comienza a laborar dentro de una absoluta libertad temática y teórica, sin complicidades, libre de disfraces pseudocubanos”²⁰

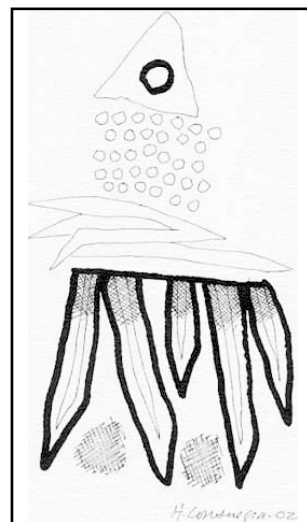
Esta toma de posición evidencia no sólo la voluntad artística de estos creadores de incursionar en otros lenguajes formales, sino también de arrasar con la manipulada idea de modernidad cubana, una modernidad que tendía más a la elaboración de una iconografía, que ya casi devenía en religiosa por intocable, que a una verdadera definición de un sentimiento nacional y objetivamente trascendente por creativo. Esta trasgresión de la norma nacional los impulsaba no sólo por nuevos derroteros formales, sino que cambiaba la significación de la obra cara al público, cuestionando entonces el papel social del arte dentro de la realidad cubana. Se cambiaba de forma absoluta la percepción de la obra, y esta cobraba así nuevos significados ideológicos. Rompían una tradición de casi cuatro décadas, donde lo que se imponía era una representación objetiva de lo cubano, quiere esto decir, representación de elementos reconocibles dentro del paisaje de la cubanidad, vista desde los ojos de un público, que buscaba ávido, encontrar detrás de los objetos plásticos, ideas nacionalistas. Se cortaban, con esta incursión no figurativa, los eslabones que durante tanto tiempo unieron al arte cubano con los ideales de cubanidad, que dado su poca perspectiva y sus falsos cimientos, se convirtieron en un lastre para el desarrollo de un verdadero arte nacional. Lo cubano en las artes sufrió con los informalistas, su más definitiva crisis, dentro del movimiento moderno.

Esta postura traería como consecuencia que las viejas vanguardias y la intelectualidad más nacionalista, cometieran el grave error de comportarse como su viejo enemigo: la Academia y arremetieran contra las nuevas tendencias. Los informalistas fueron acusados de torremarfilistas y su lenguaje abstracto fue considerado una evasión de las circunstancias nacionales. Es más, se les acusó de

²⁰ Estas declaraciones fueron hechas por el grupo, en una exposición de 1957. Tomado de Desnoes, Edmundo, *Pintores Cubanos*, Ediciones R; La Habana, pág. 40.

hacer juego a los opresores de adentro (la dictadura batistiana) y los de fuera (el imperialismo). Fueron tildados de superficiales, de hacer un arte aparential y vacío²¹ En una entrevista realizada en Miami, la artista **Antonia Eiriz** expresó acerca de *Los Once*, de su postura renovadora y de su “enfrentamiento” con las viejas figuras del vanguardismo cubano:

“(...). Los Once querían que se ampliara más la visión artística, no sólo pintar “lo cubano”. Se reunían en casa de Raúl Martínez. Pintores y escultores como Tomás Oliva, Guido Llinás, Antonio Vidal y Hugo Consuegra. La única vez que estuve en casa de Portocarrero fue cuando fuimos a verlo porque él estaba molesto con ellos. Le explicaron que no estaban en contra de él, pero también le enfatizaron que como jóvenes debían aportar cosas nuevas. Yo compartía las ideas de Los Once, pero nunca forme parte del grupo (...)”²²



Hugo Consuegra / S/T

Esta pauta de ruptura se concretó, ante todo, por la fortísima influencia que sobre los creadores isleños ejercieron los artistas estadounidenses. Raúl Martínez llegó a expresar acerca de cómo vivían las influencias foráneas:

“(...) Considerábamos que aquel movimiento abstracto en el que destacaban Pollock, Kline, De Kooning y Tobey eran maestros a seguir y no aquellos del apagado continente europeo(...)”²³

²¹ El artículo “Conversación con nuestros pintores abstractos”, del ideólogo y ensayista Juan Marinello, suscito innumerables polémicas en su momento, y desde la actualidad todavía constituye para muchos investigadores un credo en la valoración de este momento del arte cubano. La supuesta conversación, que más que diálogo es un soliloquio acusador y dogmático, evidencia la postura de la intelectualidad cubana ante un grupo como Los Onces y ante todo el desarrollo posterior de las tendencias no figurativas. Para más información consultar: Marinello, Juan, Conversación con nuestros pintores abstractos, en Comentarios al Arte, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983, págs. 53-99.

²² Tomado de www.aeiriz.com. Página web dedicada a la artista. Entrevista realizada por Giulio V. Blanc, para la revista Art Nexus/ Arte en Colombia, Julio/Septiembre de 1994.

²³ Martínez, Raul. Los Once, en Revolución y Cultura, La Habana, N° 1/99, pág. 31.

Estos artistas, aunque emprendieron proyectos expositivos bajo la denominación de grupo, fueron altamente individuales en sus aspectos creativos. Guido Llinás (1923 - 2007) se apegaba, en un acto simulador a Robert Motherwell, sobre todo a la obra de finales del cuarenta y principio del cincuenta, con composiciones recargadas, planos negros, líneas finas que se entrecruzan; Fayad Jamis, cerca del borde que delimita la abstracción de la figuración, con atmósfera ensoñadora y formas con connotaciones simbólicas; José Ignacio Bermúdez (Cundo), el más tradicionalista del grupo, plagado de figuración cubista, de planos definidos y de geometría; Antonio Vidal, el más informalista de todos, con un fuerte dominio de este lenguaje desde el inicio, con una pincelada suelta, haciendo énfasis en ella misma y con una objetivización importante del gesto; René Avila cuyo interés estructural se centra en la figuración del uruguayo Torres García y muchas veces su figuración asume cortes picassianos; Raúl Martínez, que vaciló entre la abstracción y la figuración, por su apego a lo descriptivo, quien se convertirá después en la estrella incuestionable del Pop cubano; Hugo Consuegra, abstracto inseguro y gran amante de la anécdota, que mezcla con una composición plástica casi pura; Viredo, que demostró, en su apego a lo geométrico una gran pobreza formal e imaginativa, por lo que fue expulsado del grupo; Francisco Antigua, que se inspiraba en elementos de la naturaleza para sus esculturas de lenguaje geometrizable y con un interés también en los elementos de los cultos afrocubanos; José Antonio Díaz Pelaéz, preocupado por las formas, el espacio y la luz y con mucha radicalidad en sus estilizaciones abstractas. Todos estos artistas asociaron a su obra plástica, un compromiso ético con su momento histórico y conjuntamente con el desarrollo de su experiencia creadora individual, mostraron un incuestionable afán por debatir y cuestionar el estado de las cosas, con respecto al arte, la cultura y la sociedad cívica y política de su tiempo.

III.2.2 El concretismo

Conjuntamente con “Los Once”, se formó otro grupo, que se interesó por los movimientos geométricos, que en ese momento tenían lugar en buena parte de Latinoamérica y en algunos sitios de Europa, y en muchísima menor medida, en EE.UU. Componían

este grupo Sandú Darié (1908), Wilfredo Arcay, Alberto Menocal, Pedro Álvarez, Rafael Soriano, Luis Martínez Pedro (1910), José María Mijares (1922), **Loló Soldevilla** (1911-1971), Pedro de Oraá, y Salvador Corretgé, que se dan a conocer por primera vez como grupo en una colectiva de 1959, “*Diez pintores concretos*”. Esta exposición tiene lugar en la *Galería Color Luz*. Es bueno aclarar, que desde mucho antes, Sandú Darié venía trabajando la abstracción geométrica y realiza en 1949²⁴ una exposición en el *Lyceum*, que de hecho es la primera muestra trascendente de esta tendencia en Cuba.²⁵

El concretismo no era un fenómeno plástico reciente. Ya desde 1923, Kandinsky había aplicado el término “concreto” a su obra relacionada con la Bauhaus. Era un concepto que pretendía definir aquella abstracción realizada con formas geométricas precisas, planas en contraposición a la abstracción lírica, orgánica, caracterizada por formas ambiguas y manchas de color. *Arte Concreto* era aquel que reaccionaba contra la literalidad del arte, contra los movimientos figurativistas, realistas digamos y que englobaba no sólo la pintura, sino toda manifestación plástica que convertía al cuadro en un objeto estético.

A lo largo de 1950 ocurre la revitalización de la pintura concreta, que se extiende paralelamente por diversos países de Europa y América. En Argentina se consolidará en el grupo Madinensor, más conocido como Arte Madí²⁶; en Chile se aglutinan pintores de abstracción rígida con el nombre de Rectángulo; en Venezuela, los miembros del colectivo constituido en París, Los Disidentes, acometen a su regreso, un nuevo proyecto de integración plástica; en



Catalogo de la exposición “10 Pintores concretos”, 1959



Catalogo de la exposición / Galería Luz y Color

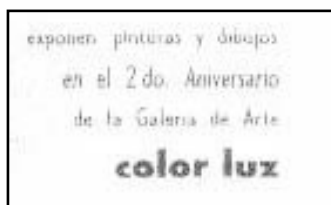
²⁴ Existe una imprecisión con respecto a la fecha de esta exposición. Antonio Eligio Fernández en su trabajo citado, alude 1950 como fecha de inauguración, mientras que Pedro de Oraá, miembro de los Diez Pintores Concretos, habla con precisión de septiembre de 1949. Para confrontar ambos datos ver: Fernández, Antonio E., Obra citada, pág. 388./De Oraá, Pedro, Una experiencia plástica: los Diez Pintores Concretos, en La Gaceta de Cuba, noviembre/ diciembre de 1996, La Habana Cuba, págs. 50-53.

²⁵ Esta muestra tuvo por título Estructuras pictóricas. Sandú Darié, artista rumano, llega a Cuba en 1941, procedente de Francia, donde lo había sorprendido la Segunda Guerra Mundial. En París comenzó su carrera artística como dibujante en periódicos y revistas y como muchos otros, a quienes la guerra sorprendió en Europa, escogió el camino de la emigración a América. Se estableció en La Habana. Esta misma muestra se expuso después en la Carlebach Gallery de Nueva York, a la que como dato interesante, comentamos que concurrió Marcel Duchamp. De la misma, el M.o.M.A adquiere una pieza. Esta exposición es verdaderamente la primera muestra de abstracción geométrica en Cuba y es Sandú Darié el iniciador de esta corriente en el país.

²⁶ Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice fueron los principales promotores del Arte Madí. A Arden Quin se le atribuye la fundamentación de este credo y la fundación del primer grupo Madí en Montevideo, Uruguay.

Brasil, el concretismo lleva su expresión al diseño ambiental y a la escritura poética. Hasta en Canadá, aparece, hacia 1955 en Montreal, el grupo de Les Plasticiens y en Saskatchewan, los talleres de Emma Lake, organizados por la Universidad y con gran peso dentro del desarrollo del arte concreto. Estados Unidos, tierra no fértil para los geométricos abstractos, contó con artistas que reivindicaron el concretismo y que generaron corrientes posteriores como el Op-Art y el Minimal- Art.²⁷

III.2.3 Mujeres en la abstracción: Loló Soldevillas



Invitación exposición.
Galería Luz y Color

En 1955 regresa a Cuba **Loló Soldevilla**, proveniente de París. Traía con ella muchos originales y documentos de artistas o grupos de artistas adscritos a la abstracción de corte geométrico, al op-art, al cinetismo. Todo esto resultado de más de un lustro de trabajo continuado en la capital francesa; de una dedicación absoluta a la asimilación de estas estéticas y de una gran suerte para relacionarse con los medios donde se desarrollaban. Loló siguió cursos en la Grande Chaumière; estuvo en los talleres de Zadkine, Dewasne, Pillet; participó en los Salones Realites Nouvelles; pudo apreciar las obras de Kandinsky que conservaba Nina, esposa del pintor²⁸. Compartió y recibió orientaciones técnico - conceptuales de Jacobsen, Arp y Vasarely; trabó una relación amistosa y de trabajo con miembros de los Disidentes venezolanos radicados en París – Soto, Carreño y Varela -Trabajó también con el pintor español Eusebio Sempere en la ejecución de cuadros.

Los concretos tuvieron un referente fuerte, la *Galería Denise Rene* de París dedicada, en esos momentos, a promover el op-art y el cinetismo (figuras notables del panorama internacional desfilaron por este centro: Maldonado, Max Bill, Arden Quin, Torres García). **Loló Soldevilla**, se adhirió con fuerza a esta galería. Todo lo que Loló trajo de París fue expuesto primeramente como un conjunto antológico en el Palacio de Bellas Artes de La Habana²⁹ y después

²⁷ A España el arte concreto llega tardíamente y se conocerá como Arte Normativo. Surgen hacia 1957 algunos grupos como El paso, Parpalló y Equipo 57, estos últimos con tendencia concreta. Sin embargo, la gran eclosión europea de concretismo se da en Suiza, Francia e Italia.

²⁸ Este dato lo aporta De Oraá, Pedro en la obra citada, pagina 51.

²⁹ Hoy con el nombre de Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

en la *Galería Color-Luz*³⁰, que fundará la artista junto a Pedro de Oraá, uno de los concretos cubanos. Las muestras incluían a prestigiosos artistas, no solo geométricos, como Arp, Sophie Taeuber, Roberto y Sonia Delaunay, Serge Poliakoff, Jacques Deyrolle, Hans Hartug, Auguste Herbin, Jean Dewasne, Richard Mortense, Yaakov Agam, Victor Vasarely, Edgard Pillet, Jesus Soto, Aimé Battistine, entre otros. Ambas exposiciones tendrán un gran impacto sobre los artistas atraídos por estas tendencias, en especial los más jóvenes. Suscitarán, así mismo, gran expectación entre un nutrido grupo de creadores, ya practicantes de los credos geométricos, que sentirán la necesidad de no sólo confrontar entre sí, sino también con el público.

La *Galería Color - luz* será fundada precisamente con el objetivo de cubrir esa necesidad y de aunar la labor de los concretos cubanos. Esta iniciativa, altamente loable, convierte a Loló en una artista sui generis dentro del panorama plástico cubano, pues no sólo se comporta como creadora, sino que pasa a ser una galerista y una promotora del arte, resumiendo las tres facetas con increíble maestría. *La Galería* se convertirá en un centro difusor del concretismo y de las visiones geométricas y mantendrá contactos con grupos de la misma tendencia en otros países. Según Pedro de Oraá:

*“(...) La idea de establecer esta galería, aún en las circunstancias de crisis política y civil que padecía el país, fue estimulada, en una visita de trabajo que efectuáramos ese año a Venezuela, por los contactos con las galerías caraqueñas como la del grupo Sardo, que aglutinaba a escritores y artistas de posiciones éticas y estéticas afines (...)”*³¹

Así, después de algunos encuentros en la *Galería Color-Luz*, surgen *Diez Pintores Concretos*³², grupo que tendrá una corta pero intensa vida artística. Estos creadores no se agruparon desde el



Loló Sodevilla
Técnica mixta sobre madera
1956



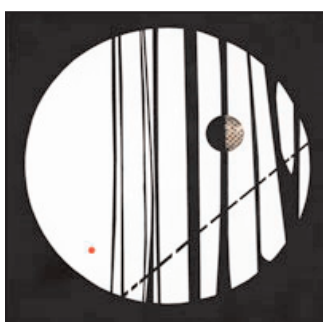
Foto de Grupo de los Concretos.
Al centro Lolo Soldevilla,
pintora, galerista y promotora.

³⁰ Este local se inauguró en octubre de 1957 en el Centro Comercial de Quinta Avenida y 84, en el reparto habanero de Miramar y se trasladará después al local que ocupaba la Galería Cubana en 10 y Calzada, en el Vedado. Se inauguró con una muestra colectiva y las palabras de presentación estuvieron a cargo de José Lezama Lima.

³¹ De Oraá, Pedro; Obra citada, pág. 51.

³² La muestra inicial de Los diez Pintores Concretos tuvo lugar en el local de la Galería Color_Luz en su segunda sede, es decir en el Vedado, del 6 al 30 de noviembre de 1959, conmemorando el segundo aniversario del establecimiento de la galería.

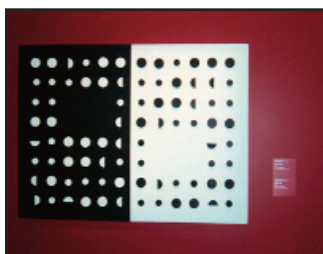
principio, más bien fueron figuras aisladas, que convergían como agrupación de tendencia en las colectivas que se organizaban y con el tiempo, hacia el final de la década, llegaron a conocerse como grupo bajo la denominación anterior. Este grupo además, no fue conformado por creadores de una misma generación, ni de edades cercanas. Tampoco compartían las mismas enseñanzas plásticas, y la educación artística abarcaba desde artistas consagrados ya, hasta jóvenes que comenzaban prácticamente a formarse. Sin embargo, Los Concretos, a diferencia de otros grupos, mantenían entre ellos un acuerdo de ideas en cuanto al proyecto que querían seguir,



Loló Sodevilla / S/T 1966

“(...) un equilibrio de intereses en las tareas prácticas – promoción y representación con respecto a cada exponente - , y sobre todo, unidad y coherencia en la propuesta estética (...)”³³

Los concretos expresaron su momento histórico de manera diferente a sus contemporáneos informalistas. Ellos recomponían y ordenaban su realidad, de una manera - según muchas veces expresaron- fría y despersonalizada, mientras que los informalistas trabajaban desde el caos y con la noción de que todo es impensado y automático. Como sintetiza Antonio Eligio Fernández en su ya citado estudio de la pintura cubana de los cincuenta:



Loló Sodevilla
Técnica mixta sobre madera
1956

“(...) Ni con su técnica ni con sus formas los “concretos” van hacia la destrucción de la realidad, más allá de lo que ella misma, en sí, es destrucción. Allí donde los informalistas han intuido la angustia de su instante histórico, y han pretendido negar el caos con el caos, los concretos han preferido el orden. Tanto equilibrio normado, tanta belleza pulida y repasada, no son más que el símbolo de otro dramatismo (...) Es la sensibilidad que pretende crearse su mundo, su propio mundo ordenado e inmutable. La sensibilidad que cree racionalizar al máximo el objeto, y cree despersonalizar al sujeto, pero no logra ni lo uno ni lo otro (...)”³⁴

³³ De Oraá, Pedro; Obra citada, pág. 52.

³⁴ Fernández, Antonio Eligio, Obra citada, pág 393-394.

El tiempo de trabajo como grupo fue muy breve- de 1959 a 1961. Y realizaron pocas exposiciones³⁵, sin embargo, el trabajo fue intenso:

“(...) la calidad y la autoexigencia compensaba y libraba de la festinación y de la falsa valoración de lo cuantitativo (...)”³⁶

Cada uno de los integrantes de este grupo, se manifestó con obras, que aunque se aunaban por lenguaje y coincidían en presupuestos éticos e ideológicos, diferían por el toque personal, la poética y los intereses plásticos más íntimos de cada uno. Dentro de los de avanzada, como lo llama de Oraá, esta indiscutiblemente **Loló Soldevillas**, quien en la pintura geométrica alcanzó logros verdaderamente notables. A mediados de los cincuenta, realiza *collages* y *relieves luminosos*, siendo considerada esta etapa como una de las mejores de toda su obra. Sus piezas evidenciaban ciertas características que la acercaban a Poliakov, sobre todo en la composición suelta y la construcción por suma de planos descuidada y también en su interés cromático, donde el color se expresa un poco agrio o sino muy sutilmente distribuido. Tuvo dotes envidiables en el grabado, con una mano segura en la calcografía y también estuvo muy acertada en la poca escultura que se conserva. En ambas técnicas, el lenguaje abstracto es equivalente al de su pintura. A esto hay que agregar, como hemos visto, su labor como difusora de los lenguajes geométricos- abstractos, como unificadora de la tendencia concreta en Cuba, como galerista y como promotora de arte. Sin olvidar su incuestionable preparación con los mejores artistas y representantes de las tendencias abstractas y geométricas.

Otro de los adelantados del grupo es, como ya vimos Sandú Darié (Rumania, 1906- La Habana, 1991), con una obra muy consistente y con un amplio currículum expositivo. Su obra se inscribe desde el principio en la línea geométrica más pura y rigurosa. Martínez Pedro representa otro de los exponentes más versátiles del



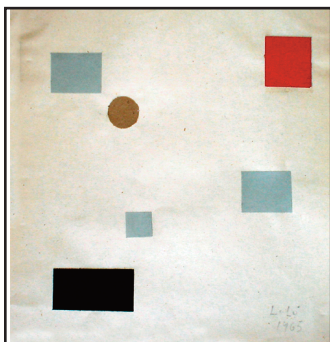
Loló Soldevilla
Técnica mixta sobre madera
1956



Loló Soldevilla / Retrato

³⁵ La segunda Exposición tuvo lugar en la Biblioteca “ Ramón Guiteras” en la provincia de Matanzas, entre el 9 y el 16 de enero de 1960, con auspicios de la Coordinación Provincial de Actividades Culturales; el Ateneo, La Sociedad Amigos de la Cultura Cubana y la propia biblioteca. Ver : De Oraá, Pedro; Obra citada, pág. 53.

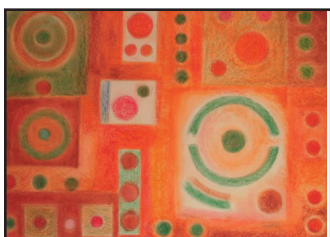
³⁶ De Oraá, Pedro; Obra citada, pág. 52.



Loló Sodevilla
Técnica mixta sobre madera
1956

grupo, aunque su paso por el grupo fue a su vez un tránsito por el concretismo, que le permitió arribar a la parte más lograda de su obra, sus conocidas series pictóricas *Aguas Territoriales*. Salvador Corratge dotado de una asombrosa cualidad de conectar la pintura con las características evocadoras de la música; Wilfredo Arcay, menos pródigo, pero con una irreprochable factura, alcanzó notoriedad como serigrafista, labor que los concretos desarrollaron con mucho éxito; José Mijares (1921-2004), que fue premio nacional de pintura en 1950, se caracterizó por su ingenuismo y estilización, con gran dominio de la pasta y la composición; Rafael Soriano, el más severo en el léxico; Pedro Álvarez cuyas obras de grandes y atractivos paneles fueron presencia en instalaciones públicas capitalinas; Pedro de Oraá, el más marcado por los pintores de la vanguardia de París, en especial por Vasarely y que realizó paneles de gran formato, con acabado perfecto y colores brillantes; Alberto Menocal y José Rosabal, los más jóvenes, que se sumaron cuando muchos fundadores abandonaban el grupo, se les considera los “extremistas”, con su visión de la forma simple y espacial, sujetas a ritmos de dinámica precaria, inclinándolos hacia un principio minimalista. Esta es en resumen, parte de la experiencia individual del grupo de *Los Diez Pintores Concretos*.

Ante la propuesta del concretismo, la cultura cubana y sus paladines, también reaccionaron de la misma forma que ante los informalistas, con el miedo a la pérdida de una imagen, que no era más que el terror a la pérdida definitiva de una identidad construida, fabricada y muchas veces impostada. Por lo que tenían de abstractos también fueron tildados muchas veces de reaccionarios e indolentes con la realidad nacional, como si la única manera de enfrentarse a la misma fuera desde un estatismo formal y una imaginería icónica, que funcionaba como un ritual místico y se convertía, por repetitiva, en una falacia retardataria y falsamente popular.



Loló Sodevilla
Técnica mixta sobre madera
1956

“(…) La fase primaria del programa trazado por el grupo – conquista de un espacio, imposición de una propuesta -, obedecía en buena medida a las ideas esenciales en la estética preconizada por el arte concreto. Se trataba de instalar la obra artística ante la realidad, no para reflejarla y mucho menos para escapar de ella. Asumir una posición frente a la representación de lo real obliga a definir una toma de posición frente

*a lo real mismo. La obra concreta pretende establecer una relación directa con el mundo. Basta de la falacia de la torre-de-marfil, el artista no posee reino alguno aislado de su entorno; no más el arte edificado como un soporte de la diferencia. Se quiere intervenir (en) el mundo porque es preciso transformarlo, reconstruirlo. Es, por tanto, un arte comprometido, no procede tildarlo de escapista (...)*³⁷

III.3 El expresionismo abstracto. Antonia Eiriz

Como última tendencia que se evidencia en estos años, desarrollándose conjuntamente con las anteriores y a partir de siempre de las orientaciones de la abstracción, se desarrolló el expresionismo abstracto. Un grupo de artistas menos radicales, sigue los planteamientos abstractos, pero no rechazan la figuración. Destacan entre otros, Ángel Acosta León (1932-1964), Humberto Peña (1937), Manuel Mendive (1954), (1923-1981), Raúl Milián (1914) y la que sobresale como cabeza indiscutible de la generación, **Antonia Eiriz** (1931-1995). Esta artista, cuando en los años cincuenta, los artistas se decantaron por la abstracción y se dividieron entre los que optaron por lo geométrico y los que decidieron una abstracción de corte más gestual, se vio atrapada en una encrucijada que frenaba su expresión como un dique que se atraviesa en medio de una fuerte riada. Aquello que se vio atascado en medio de las definidas corrientes abstractas fue su inimaginable caudal expresivo, que no lograba cuajar dentro de tanta mancha, círculo, línea, en busca de espacios netamente pictóricos.

Antonia, en principio se vinculó a *Los Once*, pero rápidamente comprendió que el lenguaje abstracto, más preocupado por cuestionarse lo formal, aunque en Cuba se dotara de un matiz de oposición, casi de resistencia pacífica, no le proporcionaba los recursos adecuados para expresar un mundo particular, más apegado al expresionismo de corte figurativo. Como



Antonia Eiriz, en su estudio.

³⁷ De Oraá, Pedro; Obra citada, pág. 53.

hemos visto, la abstracción se comportó en Cuba como una válvula de escape, una forma de cimarronaje conceptual, que buscaba confrontar duramente con los gastados y decimonónicos cánones académicos y con una vanguardia histórica local, que se había dejado arrastrar hacia el terreno de lo establecido. La lucha de **Antonia** iba más allá de una batalla cultural. Era una contienda interior, una ardua preocupación por expresar zonas del mundo menos evidentes, más ocultas a la razón y a cualquier tipo de conciencia que no fuera humanista en el sentido neto de la palabra.



Antonia Eiriz / Homenaje a Salomón / 1960

Eiriz nace en el reparto habanero de El Juanelo, un poblado suburbano, el primero de abril del año 1929. En 1958 se gradúa en *La Academia de Bellas Artes de San Alejandro*, en la especialidad de pintura. El origen humilde, y el entorno donde vivió, marcarán profundamente la temática a desarrollar por la artista, que buscará en sus estudios un lenguaje adecuado para dar curso a sus visiones, centradas no sólo en la miseria exterior del hombre como *modus vivendi*, sino en el profundo calado que esta realiza en la humanidad más ancestral, instalándose en el repertorio de pasiones y pensamientos del hombre en tanto animal con vida, digamos, inteligente.

En febrero de 1964 realiza su primera exposición personal, en *la Galería Habana*, exponiendo también en este mismo año en el *Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Ya antes había participado en colectivas y había compartido la efervescencia plástica de los cincuenta. Ambas muestras la destacan como una de las más importantes revelaciones plásticas nacionales y obtiene la aprobación y el aplauso de la crítica. Expone pinturas y ensamblajes, estos últimos, un novedoso lenguaje formal dentro del ámbito nacional. Con respecto a los mismos ha dicho Antonio Eligio Fernández, artista y crítico cubano:



Antonia Eiriz / El dueño de los Caballitos / 1960

“(...) Los ensamblajes – exhibidos en dos partes en febrero de 1964 en la Galería de La Habana y en septiembre del mismo año, en el Museo Nacional- son, sin duda alguna, parte esencial – y mitológica- del arte cubano de la Revolución. Se aprecia, junto a otras preocupaciones, la intención de volcar en ellos su interés por lo popular (...)”³⁸

³⁸ Fernández, Antonio Eligio (Tonel), Antonia Eiriz en la pintura cubana. Revolución y cultura, 1987, La Habana, págs. 38-44.

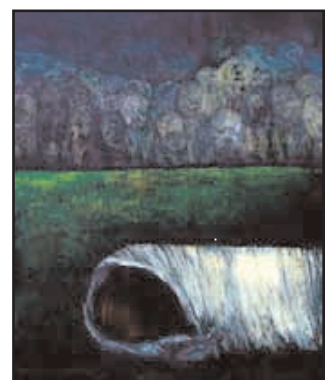
Es importante ver en **Antonia** su inserción histórica. Plena de juventud había sido protagonista de la revuelta abstraccionista cubana, que como hemos visto, ocurre en la década del cincuenta, 1953, para ser exactos y que integra a Cuba dentro del panorama de la vanguardia internacional de modo sincrónico, sin desplazamientos ni anacronismos. Sin embargo, su madurez como artista la alcanza después del triunfo de la revolución de Fidel Castro, lo que condicionó muchísimo, casi como a ningún otro artista cubano contemporáneo a ella, su postura como artista y su desarrollo como tal.

Los años sesenta cubanos estuvieron animados por un fervor, casi idolátrico por la nueva política cubana. La mayoría de los artistas, consecuentemente o no, se dedicaron, en las distintas expresiones que manejaban, a reseñar, de una manera irreal, las epopeyas nacionales. Muchos se comprometieron voluntariamente, otros cambiaron oportunamente sus posturas, muchos se vieron obligados a un compromiso que no comprendían, otros los menos, no se permitieron bajo ninguna circunstancia ceder ante las presiones oficialistas, y pensaron que como eran honestos en su visión y que como la revolución prometía ser un proceso abierto a todas las inquietudes, serían valorados, ellos y su obra, en la justa medida de su honradez intelectual. Entre estos últimos estaba **Antonia**, que se dedicó a reseñar, sí, pero no la edulcorada y empalagosa realidad de la revolución, sino aquellos lados oscuros, ambiguos, prestos a una cínica y cuestionadora mirada. Aquellos espacios inexplorados, que los triunfalistas se negaban a ver, ciegos a posta, y que también constituían parte importante de la realidad cubana, independientemente de quien detentara el poder político.

Es **Antonia** o **Ñica**, como se le conocía en el mundo artístico, quien inaugurará una tradición pictórica de tendencia feminista. Así como otras artistas habían utilizado la figura de la mujer dentro de su obra, artistas como **Amelia Peláez**, **Mirta Cerra**, **Rita Longa**, y muchas de las académicas, es **Antonia** quien por primera vez vinculará esta figuración a sus connotaciones sociales, trabajando en su discurso el tema de la marginalidad de la mujer, la mujer como artista y las sexualidades alternativas. Y todo esto desde un lenguaje figurativo novedoso y muy vinculado a la nueva estética internacional. Un expresionismo virulento, a la manera de Dubuffet o Bacon, explorando además terrenos innovadores como los ensamblajes, las alternativas texturales del lienzo a través de aplicar fuego a la pintura o la vinculación en una misma obra de varias técnicas plásticas.



Antonia Eiriz / La camara Fotografica, 1959



Antonia Eiriz / Es lo que parece / 1960



Antonia Eiriz / Ensamblage / 1960



Antonia Eiriz / Una tribuna para la paz demoocrática / 1966

Dentro de las artes plásticas nacionales **Antonia** ha sido encasillada dentro del expresionismo abstracto. Sin embargo, ajena a cánones y restricciones, su obra recorrió muchos senderos que la emparentan con el *art brut*, con el informalismo, con el arte gestual. Su lenguaje fue nombrado en Cuba como *estética de la miseria*. Fue una experimentadora nata, que se dedicó no sólo a volcar en sus obras todo su ideario personal y sus preocupaciones en torno a la sociedad y la cultura, sino que buscó renovar con marcado afán el texto figurativo, innovando con multitud de recursos, eso sí, siempre en función de aquello que quería expresar, es decir, articulando de manera casi escrupulosa, contenido y forma, esa urdimbre que tan bien ha definido Moises Kagan, como relación fundamental y armónica que debe poseer un texto, cualquiera que sea su naturaleza. Y recalamos en esta perfecta relación, en primer lugar, porque **Antonia** fue una de las revelaciones más importantes de los sesenta en cuanto a lenguaje formal y en segundo lugar, porque también se reveló como una de las figuras que más ácidamente retrató la sociedad de su tiempo. Con respecto a esta característica de su obra, ha dicho la profesora cubana **Adelaida de Juan**:

“(...) Antonia Eiriz constituye una excepción en la joven pintura cubana (...) Antonia ha tenido una fuerza representativa constante y muestra un estilo muy diferenciado de sus compañeros de labores (...) Su obra se da por el gesto de imprecación, brusco y tajante, disfrazado lo tierno, de macabro, lo solemne de burlón; lo simple, de tremendo. Y se salva por la misma violencia de su expresión, pues se hace sentir; bajo todos estos trazos decididos, su fuerza profunda y real. Nuestra pintura ha tenido varios artistas de personalidad solitaria: Antonia Eiriz es la más reciente (...)”³⁹

Sin embargo, a pesar de que su aparición en el panorama plástico constituyó un fenómeno estridente y verdaderamente nuevo, a pesar de que por primera vez una artista se ponía al centro mismo de la obra de arte, potenciando su condición de mujer y de artista y recreando a partir de esto, todo un discurso de emancipación, su obra sufrió duramente los embates del oportunismo político. Fue

³⁹ De Juan, Adelaida. Revista Cuba., abril de 1964.

muchas veces calificada de decadente, y se le acusó de tergiversar con sus obras el sentido noble de la revolución. De ver oscuridad donde todos los apóstoles de la nueva sociedad se empeñaban en ver luces de neón. Incluso se le llegó a tildar, dentro de los círculos intelectuales, de disidente.

Eiriz fue una artista difícil para los códigos de la política cultural cubana. **Antonia**, junto a otros pintores se convirtieron en artistas malditos, que sintieron sobre su vida y obra la dureza de la ortodoxia más rancia e ignorante. Pagaron muy caro la osadía de mirar de frente, fueron poco a poco arrinconados, silenciados y obligados a cambiar con un violento giro, todo aquello que creían reflejar con honradez en sus discursos y textos plásticos. Pero fue **Antonia** quien una vez más, rompió los moldes establecidos y se negó a socializar su obra, a plasmar aquello que no veía y que no sentía, se negó a cambiar la vista e ignorar lo evidente. Se mantuvo vertical y prefirió, en un acto de verdadera convicción, renunciar definitivamente a su universo pictórico. Dejo de trabajar y se sumió en un ostracismo voluntario de muchos años, roto después, no por su voluntad, si no por años de cambios en la política cultural, que terminó flexibilizándose e intentando subsanar errores pasados, con aperturas y nuevas reglas. Pero ya **Antonia** estaba fuera del juego y cualquier reparación no devolvía los mejores años de su carrera, que se resolvieron en la soledad de las artes gráficas y un taller de papier maché, donde puso en práctica toda su experiencia como profesora, para fundar una de las más grandes escuelas cubanas de esta técnica y enseñar a miles de personas de su entorno humilde, que terminaron convirtiéndose en grandes artistas y haciendo de su arte un modo de vida. Hombres y mujeres que pusieron magia a su cotidianidad y que deben a **Ñica** su acercamiento al arte y la visión de la miseria como potenciadora de la imaginación y la creatividad.

La obra de **Antonia** desafía las propias convenciones formales. Cuando miramos una de sus piezas, podemos sentir la fuerza y la rabia que animaba a la artista. Casi como Goya, su obra toda redunda en visiones. Monstruos deformados, artilugios cínicos, homenajes herrumbrosos, personajes admirados distorsionados por materiales constructivos que se avienen con rasgos íntimos de su personalidad, profundas y sobrecogedoras imágenes bíblicas, donde nos recuerda al Nolde más auténtico. **Eiriz** bebió mucho del expresionismo todo, recreándose en los estados interiores, en



Antonia Eiriz / Rostros / 1965



Antonia Eiriz / Ensamblage / 1960

la locura, en la desolación, en lo confuso. Todo lo representaba como sucesiones de una misma mirada. Escrutaba la realidad más común e iba construyendo, con ella y a partir de ella, un bestiario singular, una recopilación de anécdotas sueltas y al mismo tiempo, interconectadas, para darnos una narración completa de su mundo personal y de su interrelación con el universo exterior:



Antonia eiriz / La anunciación / 1964

“(...) Antonia Eiriz Vázquez es una joven pintora de inspiración a la vez trágica y épica (...) Hay en esta pintura un dolor ancestral, el dolor de la opresión, de la persecución, pero todo esto no es de una manera pasiva, no con postración; sino con resentimiento, con rabia, con sarcasmo y con maldición. Un dolor activo, que de existencial se convierte en dolor histórico: es el drama de América Latina lo que expresa en sus lienzos (...)”⁴⁰



Antonia Eiriz / La muerte en pelota / 1966

En 1964, año de su primera exposición personal, **Antonia** incluye entre sus piezas, un cuadro llamado *“La anunciación”* (1963-1964). Este muestra a una sobrecogida costurera, delante de una vieja máquina de coser, y un espantoso monstruo, un diablo, que se articula a la manera de una visión, no sólo para la costurera, sino también para el espectador. Envuelto en un sopor que lo diluye con el fondo, se abalanza sobre la mujer, que esboza en su cara un gesto de profundo dolor, de desolación y de pánico. Este cuadro, una de sus obras más conocidas, es sin duda, la primera obra, dentro del arte cubano, que toca abiertamente la temática femenina, en lo que esta condición tiene de marginada y sometida. Amparándose en uno de los temas más trabajados dentro de la tradición pictórica cristiana y en el tema bíblico quizá más representado desde el surgimiento de la tradición iconográfica cristiana, **Antonia** subvierte la connotación del hecho en cuestión y aborda de manera cruel, la significación de la maternidad para la mujer. En muchas de las interpretaciones que se han hecho sobre esta obra, la mayoría de los críticos han leído una denuncia social, es decir, el peso infinito de un hijo en un ambiente de pobreza; la maldición de una boca más que alimentar con escasos recursos. Sin embargo, no es tan simple la cuestión. Escoger un personaje

⁴⁰ Micheli, Mario. “Unita”, 16 de noviembre de 1966.

femenino, el tema de la anunciación, el retrato de una mujer empobrecida hasta los dientes, apegada a su instrumento de trabajo, la mueca de su cara y su particular relación con el demonio portador de la noticia, evidencia una denuncia mucho más profunda, si se lee con atención la obra y se contrasta con el ideario particular de esta artista. **Antonia** plasma en esta pieza emblemática la desgraciada condición de la mujer, que ve con horror como su vida se limita a parir y dar de comer, sin tener los recursos necesarios. Observa además, como en su miserable condición de ser inferior, está obligada a dar a luz, sin haber podido elegir, condenada a un estado perpetuo de aceptación sumisa, cuya única salida es el sufrimiento, que queda patente en el gesto de dolor de su rostro. El demonio, que se burla visiblemente de su víctima, se polariza en su condición de masculinidad y de divinidad, reforzando además su connotación como representación del mal y del poder ilimitado del macho, que concibe pero no asume su responsabilidad filial. Creo que haber escogido como tema la Anunciación, refleja de por sí la marcada oposición que la artista ofrece ante los prejuicios de géneros vigentes en la sociedad. Debemos recordar que este tema, para la tradición cristiana refleja las tres condiciones primordiales que debe cumplir una mujer: ser madre, ser santa y ser resignada en su papel. Lo que la Virgen María supuestamente asumió con alegría, para esta humilde mujer representa el dolor y la certeza de su condición marginada por duplicado: como mujer y como persona. La degradación personal del personaje y la mutilación de su espíritu vital queda connotada en la “penetración” avasallante y cínica del demonio en su sexualidad reducida y aniquilada. Pero no esta la única obra donde **Antonia** hace patente su desacuerdo con los cánones sociales con respecto al género. En otra de sus piezas conocidas, *Mis compañeras*, la artista muestra unas figuras completamente deformadas, en alusión a la realidad interior de las mujeres artistas, es decir, a pesar de que el título de la obra parece sacarla de la representación, y aludir a un retrato de grupo, a una representación ajena, al manifestar su relación con las representadas, muestra también una parte de sí misma. Sin embargo para enfatizar su visión objetiva no se incluye dentro de la obra. Son también personajes deformes y sufrientes, llevando lo grotesco a su máxima expresión. Toda la fuerza que emana de sus compañeras representa toda la entereza interior de ella misma en tanto artista; toda la confusión reforzada por ese ambiente exterior tormentoso y sórdido, connota su efervescente y ambiguo mundo personal, que



Antonia Eiriz / Ni muertos / 1962



Antonia Eiriz / Mis compañeras / 1962

se movía del humor ácido, corrosivo e hiriente, aunque desmitificador, al dolor humano más brutal, pasando por una ternura y una sensibilidad poco comunes. Una obra que simboliza sin lugar a dudas, la lucha permanente de la mujer artista para abrirse un agujero dentro de un ambiente hostil y agresivo. Es pues, la batalla interior- exterior que debe padecer una artista, en sentido general, si pretende imponerse más allá de una sociedad cultural e intelectual, que por norma, la margina y la desprecia.



Antonia Eiriz / 1995 / Una de sus últimas fotos

En *El dueño de los caballitos Antonia* aborda el machismo, en todas sus connotaciones de poder: doméstico, social, político, institucional. Aquí también la lectura crítica se redujo a ver una denuncia política, interpretación que condujo a que empezara a mirarse a la artista como disidente política, asociando el simbólico título al poder de los líderes de la revolución, en especial a Fidel Castro. Sin embargo, es indiscutible que el discurso teórico de **Antonia** iba mucho más allá de situaciones circunstanciales y que intentaba con su obra abarcar horizontes más amplios, conceptos más profundos y aunque en sus obras más de una vez tocó puntos cruciales de la política, su abordaje era tangencial a los temas que verdaderamente le interesaba trabajar. La obra de **Antonia** puede ser leída desde cualquier ideología, cultura, idiosincrasia, desde cualquier territorio crítico, porque quizá sin proponérselo abiertamente, rechazó cualquier alusión fácil a su entorno, se negó a las evidencias nacionales, intentando alejarse de la línea estéril de la vanguardia, en lo que esta contemplaba de nacionalista. Su discurso y lenguaje eran la obra de alguien que buscaba integrarse de lleno en las últimas tendencias del arte contemporáneo. Ya en los sesenta, **Eiriz** asumía el comportamiento que muchas artistas internacionales desarrollarían en los setenta: abandono de la pintura como medio de expresión y uso de otras técnicas artísticas como la instalación, los ensamblajes; toma de postura en el discurso plástico con respecto a la situación de la mujer como artista, discurso de género con fuerte tendencia feminista; crítica social como ideología patente dentro del hacer artístico; participación en los debates culturales e intelectuales en pos de lograr espacios expositivos, espacios críticos para su obra; enfrentamiento con la cultura oficial y propuestas de alternativas culturales; acercamiento a un público aparentemente desvinculado de los circuitos artísticos; enfrentamiento con los centros de poder de la cultura oficial. Incluso su salida del entorno artístico y su retirada de la plástica, fue un acto de verdadera honestidad y coherencia ideológica, una

forma de enfrentamiento a un poder que pretendía reducir su discurso y su obra a mero eslabón dentro de una larga cadena de alabanzas y manipulaciones. Y aunque nos privó de una carrera sin dudas prometedoras y dejó al arte cubano en mitad de un proceso de revitalización por primera vez sorprendente, abrió un camino que serviría de arrancada a las artistas, que dos décadas después, la verían como el ángel y el demonio de la creación, la verdadera artífice del boom femenino de los ochenta. Su corto grito, tan silencioso y gestual como el de Munch, sigue hoy animando con fuerza la praxis creadora de las artistas cubanas y su obra, punto luminoso dentro de mucha oscuridad, constituye, sin lugar a dudas, referente obligado del arte cubano.

Los expresionistas cubanos, verán su trabajo maduro en la década siguiente, marcada con un acontecimiento que trastocó en todos los sentidos la isla de Cuba: el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959. Conjuntamente con los otros artistas, se sumaron desde perspectivas diferentes al nuevo y esperanzador periodo que anunciaba el cambio. Sin embargo, serán precisamente la mayoría de los expresionistas quienes aporten una visión otra de la realidad cubana de los primeros años revolucionarios, pues la mayoría de ellos no se sumarán al canto apologético sino que trabajaran las zonas más oscuras de la nación, que evidentemente no se cambiarían con un simple vuelco de ilusiones sociales y de esperanzas políticas.

Los expresionistas abstractos desarrollaron de forma diversa la realidad estética cubana. Así como los artistas del *Grupo de los Once* y *Los Concretos* sustituyen la realidad por visiones líricas o geométricas, los expresionistas buscaron la presencia más cotidiana para expresar las formas del sentir nacional. Fue muy impactante la aparición de las obras expresionistas; incluso algunos de los artistas de *Los Once*, evolucionan formalmente, dejando la abstracción y abalanzándose, con un toque de expresión, hacia la nueva tendencia. La pintura se vuelve cada vez más libre y cargada de dramatismo, y aparecen nuevamente la violencia, la sátira mordaz, el sexo, lo escatológico y todas aquellas áreas temáticas que se abandonaron para recurrir a la evasiva, aunque corrosiva por el acto mismo de la evasión, mirada del abstraccionismo primero. Los “artistas de la expresión” mantendrán su degenerativa valoración de la realidad, vista como a través de una lente rota, lo que le costará la omisión, el exilio (tanto hacia el exterior de su país, como hacia el interior de sus propios mundos personales), la censura y la incomprensión, porque aunque el cambio teóricamente significaba nuevos valores en todas



Tomas Sanchez, Antonia eiriz y su compañero.

las escalas, cultura incluida, los valores pequeño burgueses seguirían dominando el desarrollo de lo que se suponía sería una sociedad nueva “por todos y para el bien de todos”

III. 4 Valoración de la década

Indiscutiblemente, los cincuenta para la pintura cubana, se revelan como el periodo más creativo, innovador e intenso desde la colonia, en lo que tuvo de rebeldía y de actualización de las tendencias internacionales. Fue intenso en la medida que los artistas trabajaron a tono con los nuevos planteamientos del arte contemporáneo y revitalizaron el lenguaje de la pintura cubana, moviéndose en la dinámica cambiante de los derroteros del mercado mundial; creativo, porque aunque los creadores heredan y continúan las prácticas de los vanguardistas primeros, sobre todo en sus posiciones éticas con respecto al arte oficial, articularon su propia realidad, desligada de simbologías y de iconografías agotadas sobre la cubanía; innovador porque sin renunciar a las bases ideostéticas de los pioneros, transitan por diferentes caminos y hacen de la búsqueda su propio territorio creativo. Esta dinámica hace que estos artistas no alcancen la madurez estética hasta la década siguiente, donde se evidenciará la valía del trabajo continuado y de la indagación cognoscitiva en la creación de la obra de arte. Así el periodo analizado es más bien de experimentación que de consagración.

No se puede excluir de la valoración de la década la categórica afirmación de que este salto cualitativo del arte cubano y su dinamización internacional, al hacerse visible y al poder introducirse en los predios de las propuestas innovadoras que se movían dentro del mundo del arte, tiene su arrancada en la inestimable labor de **María Luisa Gómez Mena** y en la exposición que proyectó y materializó junto a Gómez Sicre y Alfred Barr Jr. en el MoMA.

Para sintetizar los valores de esta década nos gustaría tomar los criterios de tres investigadores que han trabajado el periodo republicano con detenimiento: Adelaida de Juan, Antonio Eligio Fernández y **Graziela Pogolotti. Adelaida**, en *La plástica en Cuba en 1953*, un artículo de 1973, resume:

*“(...) La década del cincuenta (...) completa un ciclo de interiorización que a su vez había sucedido a los momentos de afirmación nacional y social. Está marcada por el surgimiento de una nueva promoción plástica, la expansión internacional de tendencias abstractas en el arte y el panorama político nacionalmente cerrado(...) El panorama de la plástica cubana, pues, en el año 1953, presenta como hechos salientes el inicio de la abstracción como tónica general y la cohesión de la casi totalidad de los artistas relevantes en una actitud de rechazo a una iniciativa oficial Fue prácticamente la única ocasión en que este tipo de actividad fue posible(...)”*⁴¹

Siguiendo la misma línea de marcar 1953 y la Antibienal con el surgimiento de la nueva postura ética y estética del arte cubano, nos dice **Graziela Pogolotti** en su artículo de 1963, *Nueva pintura de Cuba*:

*“(...)Si la exposición Homenaje a Martí señala la aparición de una nueva generación pictórica, resulta también la reafirmación de una posición política, no caracterizada por la existencia de una común ideología, pero fundada en la oposición de todos a la política oficial. Es justo reconocer que si alguna vez ha habido “arte oficial” en Cuba, fue siempre el académico, consagrado a los retratos más o menos relamidos de los personajes importantes. El año 1953 es, asimismo, el que marca el punto más alto de la ofensiva no figurativa que habría de influir muy profundamente en los pintores de esta generación (...)”*⁴²

Graziela profundiza un poco más en la década y aborda un tema importantísimo para la vanguardia cubana: el discurso de la nacionalidad. Al respecto resume:

⁴¹ De Juan, Adelaida, La plástica en Cuba en 1953, en *Pintura cubana: temas y variaciones*, UNEAC. Contemporáneos, primera edición, 1978, La Habana, Cuba, págs 65-67.

⁴² Pogolotti, Graziela, *Nueva pintura de Cuba*, en *Examen de conciencia*, UNEAC. Contemporáneos. 1978, La Habana, Cuba, págs 111.

*“(...) la tradición cubana parece haber perdido su vigencia para la actual generación. Hay algo en esta unanimidad de la negación que va más allá de la simple rebeldía generacional frente al prestigio de los mayores. Si cada época vuelve a escribir la historia, resulta indiscutible que este grupo de artistas, típicos representantes de una etapa de transición, rechazan una versión que para ellos se ha vuelto convencional para tratar de reencontrarse en otra (...)”*⁴³

Como nota conclusiva, en su artículo, **Graziela** puntualiza sobre la importancia del expresionismo cubano, salvándolo de caer en manos oportunistas que alegaran prejuicios por su origen:

*“(...) Si entendemos por expresionismo una voluntad de abrir paso, sin trabas, al sentimiento, de retener por encima de todo los valores dramáticos de una situación dada, su importancia creciente puede percibirse en nuestra plástica, hasta el punto de influir, no solamente en la generación actual, sino en pintores de otra edad(...)Tendencia reaccionaria en Alemania prenazi (...), el expresionismo que hoy se manifiesta entre nosotros no mantiene con aquel más que un lejano parentesco, derivado de una semejante actitud antintelectual (...) Coincide con una corriente universal en el arte, lo que no le impide adquirir en nuestra circunstancia características peculiares que modifican su contenido”*⁴⁴

Como nota final, la visión de un artista de los ochenta, quien además es crítico de arte y que dedicó su tesina de licenciatura al análisis de la pintura de la década de los cincuenta, Antonio Eligio Fernández:

“(...) la década será para la pintura cubana rica en hechos inéditos y en fenómenos contradictorios (...)Con todas sus contradicciones y su complejidad,

⁴³ Pogolotti, Graziela. Obra citada. Págs 115-116.

⁴⁴ Pogolotti, Graziela, Obra citada. Págs 116.

*pensamos que, al final, no se detuvo en esa década el desarrollo de la pintura moderna cubana, sino que se afirmaron los mejores valores de los instantes anteriores. Y también surgieron nuevos creadores (...)*⁴⁵

Así con esta visión del arte de la década del cincuenta en Cuba, se cierra un periodo que abarca casi treinta años, donde la república neocolonial vio nacer la vanguardia cubana, ávida de terminar con la dictadura académica, innovadora en la búsqueda de un lenguaje nacional y de una estética propia, unificada en su lucha ideológica, rebelde ante los dictámenes externos al desarrollo de la cultura, revolucionaria en su conciencia originaria ; practica y audaz, porque supo sobreponerse a las condicionantes nacionales e integrarse con valentía a las corrientes rápidas y mutantes del arte internacional. Una década que además nos daría una de las grandes artistas cubanas: **Antonia Eiriz**, referente indiscutible y punto de inflexión en el estudio del discurso femenino cubano y en el hacer de las artistas de las décadas siguientes.

⁴⁵ Fernández, Antonio. Obra citada, pág 405-406.

Capítulo IV

La Revolución y el
arte en Cuba. Artistas
que superan su género
y su tiempo

Arte y Revolución- Tiempos de emergencia

“Cuando un arte se porta bien, no necesita en absoluto que lo protejan”

Jean Dubuffet.

IV.1 La institucionalización de la cultura y el arte

El triunfo de la revolución cubana significó para isla, al nivel de la conciencia social, un giro de 180°. Con la implantación del nuevo gobierno se desatan toda una serie de medidas destinadas a “sanear” la sociedad de los vicios heredados de casi cincuenta años de neocolonialismo. Medidas encaminadas, teóricamente a mejorar la realidad del cubano. Se socializa la educación, se hace gratuita la escolaridad y la medicina, se alfabetiza y se difunde la enseñanza artística. Se reconstruyen las prácticas sociales y se procura la convivencia interracial, interclasista e intercultural. Todas estas variaciones de perspectivas arrojan por supuesto un cambio en la dinámica, no solo vital, sino cultural de la isla. Estas medidas, unidas a otras de carácter económico y político, pero cuya finalidad era rasar la sociedad hasta el plano de la igualdad más absoluta, traerá consigo, años más tarde, un proceso de masificación más nocivo que estimulante.

Con respecto a la cultura, esta asume diferentes formas, derivadas en gran medida del énfasis de los discursos dominantes, sobre todo los que son lanzados desde las elites de poder. Es una época de creación de instituciones, de mecenazgo y subvención estatal y con una proyección internacional muy fuerte debido a la idealizada cualidad exportable del proyecto cubano, sobre todo hacia las regiones latinoamericanas. Aparece la Casa de las Américas, el Instituto Cubano del Libro, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (se funda el 20 de marzo de 1959 y fue su creación la primera medida del cuerpo legal que se produjo, en el ámbito de

la cultura, por el Gobierno Revolucionario), y también revistas y suplementos culturales. Al decir de Iván de la Nuez:

“(...) estos años nos relatan los caminos perseguidos por la revolución cubana para encontrar una estabilidad institucional definitiva y consolidar la hegemonía política en la sociedad civil (...)”¹

IV.1.1 Cambios políticos en los primeros años

revolucionarios. Su acción sobre la cultura y el arte

La llegada de Fidel Castro, y la ideología política que instantáneamente su gobierno puso en práctica, demonizó la cultura cubana las dos primeras décadas de dicha instauración. No se puede correr un tupido velo ante la encarnizada lucha que establece el poder político contra toda forma de hacer artístico que no fuera acorde con los principios ideológicos, morales y obviamente políticos que el proceso de la Revolución Cubana imponía de plano y sin ningún tipo de derecho a réplica. Esto fue un proceso que se instaló automáticamente con el castrismo, una vez este se consolidó en el poder, con un por ciento grande de apoyo popular.

La teoría de que un proceso de cambio social joven y naciente, necesita una cultura que defienda sus valores, no valida para nada la imposición y la censura. Hay que tener en cuenta, que cuando se instrumentan cambios de orden social, movilizand o todas las estructuras que son pilares dentro de una nación, el individuo, como animal social y político, adoptará paulatinamente una postura ante los cambios, siendo muchas veces promotor, accionista y petionario de los mismos.

Esto nos conduce a reflexionar sobre la negligente postura de imponer una parametración que limite las opciones individuales. El individuo, inmerso en la reestructuración del medio en que vive y participando activamente en la reorganización de valores, se postura al unísono de los cambios, viendo lo nuevo en función de la

¹ De la Nuez, Iván, 1927- 1950, Al encuentro de los pasos perdidos. Los principios del arte y el arte de los principios en la Revolución Cubana (1959-1980), en Cuba Siglo XX. Modernidad y Sincretismo, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pág. 62.

amplitud de sus derechos y su libertad para ejercerlos. Sirva esto para entender que es el propio hombre quien construye los cimientos de su nueva condición, y que anhelante de cambios se atrincheró para defender sus logros.

Refiriéndose en concreto al caso cubano, más allá de la teoría generalizadora que hemos esbozado como guía histórica de cualquier nación en proceso de renacimiento social, el crítico e historiador cubano Dennys Matos Leyva en su artículo "La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río." ha puntualizado con acierto:

"(...) Nunca antes en la historia cultural cubana un gobierno había abierto horizontes tan amplios y profundos, planteados desde un discurso democrático y popular. Tampoco nunca antes la vanguardia intelectual y artística había soñado contar con tantos medios para producir y difundir, a una escala social inimaginable hasta entonces, su experimentación creadora, lo cual la convertía en sujeto y objeto de transformación de la realidad cultural en la Isla. Para la mayor parte de los intelectuales y artistas de aquel momento, el desarrollo del programa revolucionario representaba el progreso. (...)"²

Sin embargo, un proceso de cambio como el ocurrido en la Isla de Cuba en 1959, con la llegada al poder de Fidel Castro y su postura marxista, leninista y evidentemente tamizada de un castrismo narcisista, megalómano y ególatra, que un principio contó con el apoyo no solo del pueblo sino de la clase burguesa y de los intelectuales, se convirtió muy pronto en un continuo acoso y derribo, de todo aquello que era considerado como atentado a los principios, y pronto, leyes revolucionarias.

El hombre común y el pueblo en general asumieron estos excesos limitantes como parte de la posibilidad de participar en una nueva sociedad donde sus necesidades más imperiosas no fueran el objetivo diario de sus desvelos.

² Matos Leyva, Dennys, La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html

De otra parte estaba la intelectualidad cubana, integrante de ese núcleo social donde la esencia reside en las ideas y la plasmación de las mismas en los terrenos culturales y artísticos. Signada por su misión histórica, y absorta en la plenitud de nuevos horizontes, no se dio cuenta en principio del cerco invisible con que se iba limitando su acción sobre la conformación de la nación. Y se dedicó a ejercer su labor, desde el sueño de la libertad que presuponía al nuevo proceso cubano, porque consideraba que:

“(...) el proyecto de la vanguardia artística, consciente de un panorama de subdesarrollo sociocultural y, por tanto, centrada en buscar nuevos lenguajes y conceptos con los que reinventar las categorías interpretativas de la tradición cultural cubana, entronca con el proyecto de la vanguardia política revolucionaria.(...) Sin embargo, la confluencia en puntos importantes del programa de ambas vanguardias no es suficiente para que el matrimonio entre el poder revolucionario y la intelectualidad se consume.(...)”³

La actitud positivamente contestataria de los artistas e intelectuales, baluarte de esta clase desde las primeras luchas anticolonialistas, fue duramente reprimida. Esta vez los intelectuales y artistas actuaban desde las mejores intenciones de contribuir a la creación de una sociedad nueva, justa y amplia, interpretando ahora la patria y la nación como un terreno fértil y maduro a la confrontación de ideas y al coexistir de las mismas, como forma de movilización y cambio. Los intelectuales cubanos estaban fraguados en un molde hecho no solo para loar las hazañas guerreras y los logros agrarios. Eran hombres y mujeres cuya formación estaba en la crítica y la reflexión intentando hacer visible el lado oscuro o los errores lógicos de un proceso en ciernes. La única intención era aportar desde donde sabían: desde el pensamiento y la obra.

Pero esta postura fue malinterpretada desde los predios gubernamentales más altos y vieron ella una amenaza a la idea inmóvil que intentaban, como mausoleo pétreo, establecer como norma y costumbre.

³ Matos Leyva, Dennys, La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html

“(…) Hacia finales de los sesenta, la revolución toma una serie de medidas dirigidas a eliminar aquellos símbolos y representaciones que, en el orden económico, político e ideológico, significaban la existencia de un espacio plural. En esta llamada “Ofensiva Revolucionaria”, el Gobierno enfrenta abiertamente y barre lo que podía quedar de independencia en el campo del pensamiento. Pero la revolución necesitaba controlar el capital simbólico del que, en el plano sociocultural, los artistas e intelectuales eran portadores. En otras palabras: precisaba apropiarse de esos distintivos y representatividad social, empleándolos para desarrollar aquellos vectores de su programa que le legitimarían a la hora de abordar a corto y largo plazo el adoctrinamiento de las masas. El poder revolucionario pretendía, además, que en la operación los intelectuales convocados prescindieran de su individualidad creativa y distanciamiento crítico, o lo que es lo mismo, les exigía que desecharan, de forma consciente y militante, la ya de por sí desarticulada autonomía expresiva del campo cultural. Desde entonces, este último gravita alrededor de un centro político que en un primer momento intentará animarlo, dando muestras de tolerancia y simpatía por la actividad artística, pero que más tarde -ya controlado el campo y neutralizada su capacidad de generar respuestas- se dedica a dictar el contenido de la producción intelectual.(…)”⁴

Pensar más allá de los límites de lo que era literalmente “políticamente correcto” para la oligarquía revolucionaria era un delito grave y se pagaba muy caro. Desde el poder se dictaban las bases y líneas abordables dentro de la creación artística, como si de un proceso industrial se tratara. El pensar o el hacer de otra manera, fuera de los manuales o slogans de la época, constituía una provocación abierta y una manifestación de enfrentamiento con el poder, que temeroso pero absoluto, rápidamente actuaba, sumergiendo en la oscuridad al presunto iconoclasta.

⁴ Matos Leyva, Dennys, La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html

“(...) Esta postura denota, en buena medida, el peligro que representaba la actividad crítica para el rumbo totalitario tomado por la revolución y, por ende, la desconfianza política de que eran objeto los intelectuales y artistas. ¿Cómo argumentar esta actitud de manera que resultara lo menos sospechosa posible de cara al paulatino control de la esfera cultural? La dirigencia revolucionaria comienza, por un lado, a reprocharles a los intelectuales su escasa participación en la lucha contra Batista. Por el otro, a utilizar una retórica marxista esclerótica, articulada sobre la base del discurso nacionalista: comienza a desentrañar la “tradicional mentalidad pequeño-burguesa” de la clase pensante. Ambas tácticas cierran el círculo, y el estigma de no ser “auténticamente revolucionaria” empieza a planear sobre la producción intelectual. Según Fidel Castro, el verdadero intelectual o artista revolucionario sería “aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la revolución”. Aquí se plantea ya el desgarrante dilema enfrentado por el creador cubano tras 1959: quiere apoyar y servir al proyecto cultural revolucionario, pero mantenerse fiel a su vocación literaria o artística. Una situación que se agudiza a medida que las facciones identificadas con los dogmas pseudo-marxistas se van haciendo con el poder.(...)”⁵

Las ideas de los “activistas culturales” fueron minuciosamente miradas con lupa, hallando casi siempre un motivo para ver la disidencia y convertir al propulsor de la misma o en un paria si se resistía, desterrado por tiempo indefinido a la Siberia del ostracismo intelectual y artístico o en un arrepentido que clamaba a los cuatro vientos culturales su mea culpa, como chivo expiatorio o cabeza de turco, es decir, como advertencia educativa para el resto.:

“(...)Una buena parte de la intelectualidad cubana no pudo (o no quiso) asumir la duplicidad ética y estética necesaria para nadar entre dos aguas. Contestó

⁵ Matos Leyva, Dennys, La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html

reivindicando la libertad creativa como derecho inalienable. Es el origen de los desencuentros, de las rupturas y de los amargos silencios creativos. De las persecuciones y el ostracismo de los herejes y renegados. Sobre todo después de que la fidelidad a la revolución fuera enmarcada por rígidos esquemas ideológicos y el derecho a la libertad creativa provocara, en un marco institucionalizado, sospechas y desconfianzas mutuas. La vanguardia intelectual veía que el acceso a los nuevos espacios culturales no dependía ya de su talento o esfuerzo, sino de su capacidad para aceptar y divulgar el credo del poder político. La vanguardia revolucionaria, temiendo que su autoridad pudiera ser resquebrajada en la medida en que fuera cuestionada la integridad ideológica de sus postulados culturales, desautorizó socialmente la legitimidad del campo intelectual y artístico. Ello motivó la categórica descalificación de quienes pretendían fortalecer la autonomía del pensamiento (...)"⁶

La libertad de pensar y crear fuera de los límites cada vez más constreñidos de la Revolución fue erradicada, penada, ilegalizada. La reflexión debía ser siempre un mero hecho apologético y no una crítica, por positiva que esta fuera.

Así el arte y la cultura cubana de los primeros largos años revolucionarios, fueron simplemente o en menor medida, manifestaciones de carácter laudatorio, sin que por eso se venga abajo la calidad estética de muchos productos; obras underground cuya valentía era únicamente el anonimato o simplemente, como en un cuento, obras que se gestaban en la mente de los creadores e iban madurando en silencio, estudio tras estudio, en reuniones muy escondidas, esperando el momento oportuno de estallar públicamente y manifestarse.

“(...)Es por ello que uno de los objetivos de la política cultural oficialista es ensayar sistemáticamente la desautorización social. Y no sólo en la figura

⁶ Matos Leyva, Dennys, La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html

del intelectual y su papel de vector pedagógico, sino en la legitimidad de sus obras, a través de una hermenéutica “marxista” que en el fondo trabaja con categorías estéticas de corte estalinista. Esta política está dirigida a descalificar incluso el dominio de los capitales simbólicos específicos, toda vez que dichas obras son consideradas nocivas para los intereses de la nueva sociedad revolucionaria.(...)”⁷

Visto este panorama era realmente muy difícil continuar con el proyecto que las vanguardias históricas cubanas habían llevado a su máxima expresión, y la obra de gestores como **María Luisa Gómez Mena**, José Gómez Sicre, **Loló Soldevilla**, y otros, que intentaron internacionalizar nuestro arte y llevar nuestra cultura a los medios más altos del panorama internacional, se vio rota y dichos personajes fueron borrados con alevosía de cualquier tipo de obra que supusiera su mención o tributo.

Creemos que con la entronización del poder revolucionario liderado por Castro, el arte cubano da pasos agigantados hacia atrás, niega los logros alcanzados y cristalizados sólidamente en las etapas anteriores de su desarrollo y durante los primeros años se sumerge en un periodo de oscuridad, que nos hace pensar que prácticamente tiene que empezar de cero, aunque como veremos décadas después, los hijos pródigos de los 80 darán una lección histórica, imposible de acallar y esconder.

IV.1.2 Instituciones docentes y culturales

Una de las instituciones docentes más importantes que se crea en estos años, fue la *Escuela Nacional de Arte (ENA)*, fundada en el año 1962. La tarea fundamental de este centro de enseñanza artística era formar a jóvenes con talento de todas las provincias de la isla y fue fundada sobre los principios de democratización de la

⁷ Matos Leyva, Dennys, La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html

enseñanza, es decir, sin discriminación de clases, sexo o raza, y con el derecho de recibir esta especializada instrucción de forma gratuita.

La *ENA* inició sus actividades en marzo de 1962, en cuatro de las cinco especialidades con que fuera concebida: Música, Ballet, Artes Plásticas y Arte Dramático. Tres años después, en 1965, comenzaría la enseñanza de la Danza Moderna y Folklórica, completándose así el programa original diseñado. Los profesores de estos cursos eran personalidades destacadas del hacer artístico del momento. Para dar el espacio docente que se requería, según los requisitos técnicos de cada una de estas especialidades, se elaboraron y ejecutaron cinco proyectos constructivos, en correspondencia a las cinco especialidades.

Se elaboraron los primeros planes de estudio y los programas de las diferentes disciplinas que los conformaban. La *ENA* no fue sólo la primera escuela especializada para la enseñanza del arte creada en Cuba, con esas características, sino que se convirtió de hecho en el primer, más grande y multidisciplinario laboratorio artístico-pedagógico de Cuba en toda su historia y, sin dudas, de América Latina. En 1974 ya la *ENA* atesoraba la experiencia de doce años de trabajo y una evaluación satisfactoria dada a través de sus resultados, que ya se evidencian en las primeras graduaciones de artistas plásticos como Ever Fonseca, Nelsón Domínguez y Eduardo Roca (Choco); bailarines como Orlando Salgado, Amparo Brito y Ofelia González; músicos que pudieron ocupar los atriles de la Orquesta Sinfónica Nacional, sustituyendo paulatinamente a los especialistas extranjeros necesariamente contratados, así como, intérpretes, creadores e investigadores, como Olavo Alén, José Loyola y Alvaro Collado; actores como Mirta Ibarra y Miriam Lezcano; y artistas de la danza moderna como Isabel Blanco y Manolo Vázquez.

En 1989, la *ENA* pasa a integrar el *Centro Nacional de Escuelas de Arte (CNEART)*, y se mantiene subordinada a este hasta 1999 en que se propone su separación como unidad independiente subordinada directamente al Ministerio de Cultura.

Con el decursar del tiempo se convirtió en la principal cantera de artistas y profesionales del arte y la cultura en el país. A las cinco especialidades que iniciaron en 1962, se sumaron las de Circo (1977) y Espectáculos Musicales (1993), así como el Centro Nacional de Superación de la Enseñanza Artística, constituido en 1976 (actualmente integrado al Centro Nacional de Escuelas de Arte).

Se creó de este modo un complejo artístico docente, que se ramificó en 47 escuelas (24 de nivel elemental y 23 de nivel medio) a todo lo largo del país. Ello dio lugar a la construcción de un programa de *Escuelas Vocacionales de Arte* que dotaría a cada provincia, de una institución especializada para cursar estudios elementales de música, ballet, danza y artes plásticas; así como la definición de la ubicación de las Escuelas Profesionales de Arte, que debían construirse en el país.

El 1ro de septiembre 1976 se abre el *Instituto Superior de Arte, ISA*, al amparo de la Ley No. 1307 de 29 de julio de 1976, en la que se determinó su creación. La estructura inicial fue de tres facultades: Música, Artes Plásticas y Artes Escénicas, con tres carreras que se correspondían con las mencionadas facultades.

En estos momentos, el *Instituto Superior de Arte*, cuenta con cuatro facultades, las tres iniciales y la de Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual. También laboran cuatro Unidades Docentes en provincias, una en Camagüey, dos en Holguín y una en Santiago de Cuba.

Su labor abarca las enseñanzas de pregrado y postgrado, así como un amplio espectro de cursos cortos y de extensión, incluyéndose la preparación de profesores cubanos y extranjeros que optan por el grado de Doctor en Ciencias sobre el Arte.

Las posibilidades de estudio en la educación de pregrado se han incrementado a cinco carreras: Música, Artes Plásticas, Arte Teatral, Arte Danzario y Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual. El número de perfiles se ha incrementado a 39.

En el año 1996 fue establecido el *Premio Nacional de la Enseñanza Artística* concebido para reconocer la obra de toda una vida al servicio de la enseñanza de las artes.

En el intermedio, entre la creación de la ENA y la fundación de la *Universidad de las Artes*, como se le conoce al *ISA*, se crea un órgano, cuya importancia radicará en su papel rector de las artes y la cultura cubana: el *Ministerio de Cultura (MINCULT)*, creado en 1976. Como hemos observado en anteriores capítulos, antes de 1959 las funciones culturales gubernamentales eran desempeñadas por la *Dirección de Cultura del Ministerio de Educación* y el peso de la gestión cultural recaía en la gestión de instituciones de carácter privado y asociaciones voluntarias. Era necesario crear una institución que gestionara y legislara el desarrollo cultural, teniendo

en cuenta el peso que se le dio a la cultura desde el inicio del cambio de estructura gubernamental, política y social. Como antecedente, en 1961 se había fundado el *Consejo Nacional de Cultura*, como primera institución gubernamental independiente, encargada de la política de desarrollo cultural del país. El *MINCULT* tiene como tarea fundamental:

“(...) Dirigir, orientar, controlar y ejecutar en el ámbito de su competencia la aplicación de la política cultural del Estado y del Gobierno, así como garantizar la defensa, preservación y enriquecimiento del patrimonio cultural de la nación cubana (...).”⁸

Con este fin articula una serie de disposiciones e instituciones adscritas a él que se encargan de coordinar todo el sistema cultural cubano. El *Ministerio de Cultura* ha aportado su visión al sistema legislativo en lo referente a la cultura, que ya se había recogido en el cuerpo de la Constitución de 1976.

Sin embargo, a pesar de que la creación del *MINCULT* supuso la salida de la cultura de la subordinación a la esfera de la educación, es obvio que esto no significó un cambio inmediato de los esquemas heredados. 1976, conocido como el Año de la Institucionalización marca el interés del Estado Cubano por impregnarle cierto estatus oficial a zonas “conflictivas o desorganizadas, según la visión de esos años, de la realidad nacional. La cultura era una de ellas, siendo las artes plásticas más tendientes a morar en un limbo de demasiada libertad. Así la cultura cubana adquiere una determinada prestancia estatal y legitimación por un lado, mientras se relativiza, por otro, su imprescindible autonomía. Pero, como refiere Elvia Rosa Castro:

“(...) todo objeto de institucionalización se convierte, ipso facto, en objeto de control (...).”⁹

El *MINCULT* heredó una práctica más inclinada a administrar la cultura, que en dirigir la misma. Fue un edificio ideológico, en

⁸ Tomado de: <http://www.min.cult.cu/ministerio/mision.html>

⁹ Castro, Elvia Rosa; “Parole, parole, parole”, en *Déjame que te cuente. Antología de la Crítica en los ochenta*, Margarita Glez., Tania Paterson, José Veiga, Arte Cubano Ediciones, 2002, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, pág 10.

principio, y costó muchos años y batallas en el terreno intelectual, para que pudiera abrirse a participar y a apoyar las propuestas innovadoras en todos los terrenos culturales, específicamente las que proponían los artistas plásticos. Será en el primer lustro de la década de los 80 cuando este organismo comience un proceso de asimilación y de cambio, que se verá revertido con un alto porcentaje de apoyo a los nuevos discursos y caminos inevitables por los que transitará la plástica cubana. Eso sí, evidentemente la encrucijada del momento, no le dejará otra alternativa que transformarse y participar. Puede ser debido no sólo a la potencia de los discursos, sino también a la entrada al *Ministerio de Cultura* y a otras instituciones a él debidas, de nuevas dirigencias provistas de los afanes renovadores del momento.

Otras instituciones han sido creadas a lo largo de las casi cinco décadas del gobierno revolucionario. Todas con el objetivo de promover el arte cubano, la cultura y muchas con la clara misión de extender la promoción a la cultura de Latinoamérica y el Caribe. Entre estas destaca el *Centro Wifredo Lam*, organizador de la Bienal de La Habana, el más grande encuentro plástico promovido por la isla. Creado el 28 de febrero de 1983, este centro es una institución concebida para la investigación y la promoción de las artes visuales contemporáneas de África, Medio Oriente, Asia, América Latina y el Caribe; así también como para el estudio y la divulgación de la obra de Wifredo Lam. El Centro, desde su fundación, ha mantenido interés sistemático en el desarrollo de las diferentes manifestaciones de las artes visuales: pintura, escultura, fotografía, grabado, instalación, dibujo, vídeo arte, arquitectura, acciones plásticas y arte popular, así como la circulación y recepción de estas creaciones tanto dentro como fuera del contexto del tercer mundo.

La institución posee un valioso acervo de obras de arte, devenida en colección permanente. Estos fondos se han formado a partir de donaciones de artistas y obras adquiridas mediante la compra a instituciones y artistas. Diversas exposiciones tanto en Cuba como en el extranjero han sido posibles gracias a los fondos de la colección. Esta entidad dispone de igual forma de un vasto patrimonio bibliográfico y documental sobre las artes visuales contemporáneas de Asia, África, Medio Oriente, América Latina y el Caribe. *La Bienal de la Habana*, principal tarea del Centro:

“(...) surgió como espacio alternativo para la promoción de las artes visuales contemporáneas de los países del llamado Tercer Mundo. Las primeras dos ediciones 1984, 1986 fueron panorámicas y dada la validez de los presupuestos que un evento como este dejó avizorar ya en esas ediciones, se convirtió desde 1989 en un proyecto curatorial, cuya esencia investigativa lo ha venido caracterizando hasta hoy. Por otra parte y de manera muy puntual, la Bienal de La Habana sentó las bases para una transformación de los criterios valorativos acerca de la producción artística de los países del Sur y propició un acercamiento diferente, alejado del mercado (...)”¹⁰

Otra de las instituciones creadas fue el *Centro de Desarrollo de las Artes Visuales*. Inaugurado en 1989, tiene como objetivo promover las artes plásticas contemporáneas. Organiza el Salón Nacional de Arte Contemporáneo y los Salones de Premiados, y gestiona proyectos expositivos destinados a la participación de artistas cubanos en eventos de carácter internacional. Se encarga, también de la coordinación y organización de exposiciones de artistas cubanos en el exterior y de artistas extranjeros en el centro. Otro de sus objetivos es la actualización del Registro Nacional del Creador de las Artes Plásticas. Mantiene estrechos vínculos con instituciones académicas como San Alejandro y el Instituto Superior de Arte, pues organiza exposiciones de alumnos y presenta tesis de grado y doctorales.

Institución revolucionaria importante es también el *Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA)*, que hasta su fallecimiento dirigió la escultora Rita Longa. Creado en 1980 por el Decreto Ley No. 129, su finalidad es analizar y aprobar los proyectos que se le solicite, así como los de restauración y emplazamiento de monumentos. Se someten a su análisis y dictamen los proyectos de ambientación de gran relevancia. *CODEMA* cuenta con filiales en todas las provincias. Además, organiza los Simposios Internacionales de Escultura y otros eventos de carácter nacional.

¹⁰ Tomado de: <http://www.cnap.cult.cu/bienal%201.htm>

El *Fondo Cubano de Bienes Culturales*, creado en 1978, es la institución encargada de la comercialización de las artes visuales dentro del sistema institucional de la isla, mediante la red de galerías de Ciudad de La Habana, sus Filiales Provinciales y numerosos puntos de venta establecidos en todo el país¹¹.

Una institución que mezcla carácter docente con comercial es el *Taller Experimental de Gráfica de La Habana*, que ha devenido el sitio donde se imparte el curso práctico de esta materia perteneciente a los programas de las Escuelas de Arte, convirtiéndose en foco de promoción cultural para el grabado. Existe desde 1962 y ha sido un centro de experimentación de varias generaciones exponentes del grabado cubano. Además de los cursos que se imparten en su sede, hay una galería donde se comercializan y promocionan las obras de los propios egresados de los cursos, y de maestros que han impreso su obra en el Taller. El auge y aceptación de la serigrafía artística en Cuba debe un primer impulso a la fundación del *Taller De serigrafía René Portocarrero*. Con la ayuda del serígrafo español Antonio Sánchez, quien tuvo a su cargo el asesoramiento en el montaje de los equipos y el adiestramiento de los jóvenes artistas cubanos, y la colaboración de creadores plásticos como Aldo Menéndez, Francisco Bernal y Rubén Rodríguez fue puesto a funcionar el 20 de octubre de 1983, bajo el auspicio del *Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC)*. Idea de **Marta Arjona**, en aquel entonces Directora de Patrimonio, se concibió como un espacio para el desarrollo de esta técnica en la Isla.

En sus primeros encuentros internacionales, el taller reunió a personalidades de renombre en el ámbito mundial de las artes plásticas como el argentino Julio Le Parc, el impresor español Antonio Sánchez, el director del Atelier Parisien de Serigrafía Wilfredo Arcay, Pedro Alcántara, director del Taller de la Corporación Prográfica de Cali, el pintor y grabador norteamericano Rauschemberg y el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, entre otros. También artistas nacionales como René Portocarrero, Wilfredo Lam, Julio Girona, entre los consagrados y muchos artistas jóvenes como **Belkis Ayón**, **Aymee García** y **Sandra Ceballos**, han prestigiado con su trabajo este taller.

¹¹ "La actividad del Fondo Cubano de Bienes Culturales abarca la promoción y comercialización nacional e internacional de las artes plásticas y la artesanía artística, la comercialización de artes decorativas y de antigüedades, de materias primas, materiales y otros insumos para las artes plásticas, así como servicios de diseño ambiental y la producción y reproducción de obras artísticas" Tomado de: <http://www.cnap.cult.cu/insti2f.html>, Pagina oficial del Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

Otras instituciones no menos importantes fueron *Casa de las Américas* creada el 28 de abril de 1959 y que cumple tareas de carácter internacional no gubernamentales, encaminadas prioritariamente a desarrollar y ampliar las relaciones socioculturales con los pueblos hermanos de América. Para el cumplimiento de estos objetivos, la Casa de las Américas tiene las funciones siguientes:

Dar a conocer en Cuba y demás países las distintas expresiones culturales de la América Latina y del Caribe. Estimular la creación literaria y artística entre los escritores, teatristas, artistas plásticos, músicos e investigadores de la América Latina y el Caribe. Editar y difundir, mediante libros, folletos, carteles, discos y publicaciones periódicas, el material artístico-literario, científico y bibliográfico que mejor contribuya a dar a conocer la realidad de la América Latina y el Caribe. Investigar las expresiones culturales de nuestros pueblos en los campos de la literatura, el teatro, las artes plásticas, la música, el pensamiento, las ciencias sociales y la información bibliográfica. Organizar concursos, encuentros, festivales, seminarios, exposiciones, conciertos y otras actividades que tiendan a un mejor conocimiento de las letras, las artes y la problemática social de la América Latina y del Caribe. Crear y mantener relaciones con investigadores de otros países, que se especialicen en la América Latina y el Caribe. Desarrollar relaciones de colaboración con instituciones nacionales e internacionales afines, creadores, docentes y estudiantes, sobre aspectos de literatura, arte y ciencias sociales de la América Latina y del Caribe ¹²

Por último no nos gustaría dejar de mencionar otra institución muy relevante, por impulsar la imagen cubana al exterior y por dar cabida a la creación plástica a partir de la creación de sus exclusivos “afiches” o carteles. Nos referimos al *Instituto Cubano de Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC)* que fue creado apenas a 83 días del triunfo de la Revolución Cubana, lo que pone de manifiesto la preocupación del nuevo gobierno por la cultura artística y, específicamente, por el cine. Por entonces, Cuba carecía de una verdadera industria cinematográfica y, consecuentemente, de realizadores y personal técnico adecuado. De inmediato, la nueva institución se entregó al cumplimiento de dos ambiciosos objetivos: crear una cinematografía nacional y promover la creación de un público cinematográfico más informado y culto.

¹² Tomado de: <http://www.min.cult.cu/ministerio/instituciones/casaamericas.html>

Para alcanzar el primero de estos objetivos fue necesario un enorme esfuerzo organizativo, económico y artístico que permitió crear las bases de la industria y garantizar la formación del personal que ésta requería. El segundo objetivo, que obviamente se establecía a un plazo más largo, fue alcanzándose mediante la aparición de nuevas salas, la difusión de los filmes más destacados del cine mundial y una sistemática promoción de la cultura cinematográfica. En pocos años la producción de filmes del *ICAIC* adquirió prestigio internacional, avalado por centenares de premios en todos los festivales del mundo; y en específico el documental fue saludado como un verdadero aporte al cine mundial. Apareció así lo que ha dado en llamarse, la Escuela Documental Cubana. Gracias a este esfuerzo sostenido, y a un aliento creador que no cesa, Cuba posee una industria cinematográfica reconocida que le permite enfrentar con éxito la producción nacional, la realización de coproducciones y la contratación de servicios filmicos a terceros. Pero aún más, el *ICAIC* posee un peso notable en toda la vida cultural del país y su trabajo ha irradiado a otras manifestaciones, como la música y la plástica, en donde se han realizado aportes sustanciales. Tal es el caso del cartel cinematográfico cubano, reconocido como un proyecto que desborda la simple apelación publicitaria para insertarse como un producto artístico de valores propios. O el impulso que, en su momento, dio el Grupo de Experimentación Sonora del *ICAIC* a las mejores expresiones y a significativos creadores de la música nacional. En 1976, el *ICAIC* se integró al recién creado *Ministerio de Cultura*. Los objetivos generales del *ICAIC* ponen en el centro de su quehacer el desarrollo de la industria y todo lo vinculado a su gestión, y la promoción de la cultura cinematográfica internacional. En ello se pone de relieve la relación y colaboración con el llamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, movimiento de amplios márgenes y reconocible por su defensa de la cultura nacional de nuestros pueblos.”¹³

IV.1.3 Publicaciones periódicas especializadas

Con el periodo revolucionario se crearon, al unísono de las instituciones culturales, una serie de revistas y tabloides especializados

¹³ Tomado de <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=instituciones&cont=icaic>

en temas de arte y literatura. Es significativo el hecho, si se tiene en cuenta, como ya hemos visto en los acápites anteriores, que estas publicaciones eran bastante escasas. Sin embargo, desde 1959, proliferan en la isla y coexisten entre sí o se relevan entre ellas para intentar realizar un estudio crítico de las manifestaciones artísticas y al mismo tiempo, promover la cultura cubana.

Es bueno acotar también que desde un inicio, estas revistas contaron en sus páginas con las firmas de un buen número de personalidades consagradas dentro de la cultura. Por otra parte, hemos de señalar que el espacio de estas publicaciones ayudó a formar a los futuros críticos e investigadores de la nueva generación intelectual.

Centraremos nuestra atención en primer lugar, en un semanario en forma de tabloide cuya vida fue breve: *Lunes de Revolución*¹⁴. Comenzó a publicarse el 23 de marzo como un suplemento del periódico *Revolución* (1959-1965). Fue una publicación eminentemente literaria, aunque dio cabida en sus páginas a artículos sobre cuestiones económicas, políticas, históricas, sociales, plásticas cinematográficas, etcétera, en los que se analizaban problemas nacionales e internacionales.

*“(...) Desde el punto de vista literario se destacó por dar a conocer a numerosos autores cubanos noveles, así como por recoger gran parte de la producción de ese primer período de la Revolución. Publicó poemas, cuentos, fragmentos de novelas, artículos de crítica e historia literarias, ensayos, reseñas de libros, etcétera. Dio bastante importancia a la producción teatral nacional, lo que se manifestó en la publicación del texto completo de numerosas obras en un acto, así como fragmentos de otras de mayor extensión (...)”*¹⁵

En su primer número, en un artículo titulado «*Una posición*», dan a conocer su línea de acción y su ideología, intentando tomar una postura avenida más a sus filiaciones culturales que a su conciencia política, resaltando el valor documental del arte y la cultura, que por si solos reseñan su momento histórico, sin necesidad de que sus creadores sean plenamente conscientes de su acción legitimadora:

¹⁴ Ver Anexo documental N°4

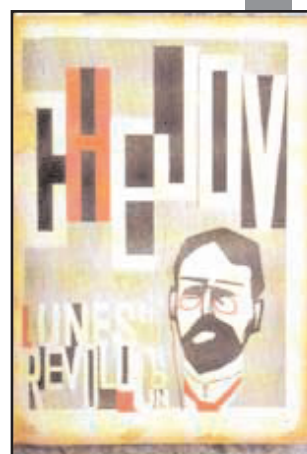
¹⁵ Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>



Revista Lunes de Revolución / Portada. Década de 1960



Revista Lunes de Revolución / Portada. Década de 1960



Revista Lunes de Revolución / Portada. Década de 1960



Revista revolución y Cultura
/ Portada. Epoca Actual

“(...) Hasta ahora todos los medios de expresión habían resultado de vida demasiado breve, demasiado comprometidos, demasiado identificados. En fin, que estábamos presos tras una cerca de demasiados demasiado. Ahora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha permitido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional, de la que estaban alienados. Creemos -y queremos- que este papel sea el vehículo [-] o más bien el camino- de esa deseada vuelta a nosotros (...) Nosotros no formamos un grupo, ni literario ni artístico, sino que simplemente somos amigos y gente de la misma edad más o menos. No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad -y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura -y el arte- por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad en que vive (...)”¹⁶

Fue quizá esa aparente y malinterpretada falta de compromiso político con la emergente revolución cubana, así como su vocación iconoclasta y temeraria a la hora de apoyar escritores y proyectos artísticos, lo que decidió el destino del semanario. Por otra parte la revista alcanzó una circulación enorme y contaba con el apoyo de muchos intelectuales de talento, que eran firmas habituales en cada número. Como cuenta quien fuera director del semanario en el momento de su cierre, el escritor Guillermo Cabrera Infante:

“(...) Lunes (...) se convirtió en la primera revista literaria en español de América, o de España, que podía presumir de una tirada cada lunes de casi 200.000 ejemplares. Lunes mandaba mucha fuerza- y no solamente literaria (...)”¹⁷

¹⁶ Tomado de <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

¹⁷ Cabrera Infante, Guillermo; Mea Cuba, Editorial Plaza & Janes Editores/Cambio 16; 1992, pág. 77.

Aunque *Lunes de Revolución* estaba fundamentalmente dedicada a la literatura, reseñarla nos permite percibir la arbitrariedad que caracterizó la implantación de los mecanismos reguladores de la cultura cubana en los años iniciales de la Revolución. Es evidente que desde un inicio, el Estado era un mecenas imprevisible y que el poder, como aparato regulador, no se guiaba por pautas de comercialización o calidad, sino por normas estrictamente emanadas de la política, cuyo fin único era preservar intacto su status quo. El precio que pagó la cultura cubana, además de la incautación de ideas y realidades, como es el caso de *Lunes de Revolución*, fue el retraso progresivo con respecto a los escenarios mundiales y la pérdida sucesiva de sus mejores exponentes, que ya sea por exilio exterior, interior o la muerte silenciosa, privaron a la isla de su legítimo arte.

Otra de las revistas que se mantiene en la actualidad y que ha experimentado cambios, según los periodos de actividad en que se ha desarrollado, es *Revolución y Cultura*. Tuvo un primer momento como revista quincenal, pero fue breve (1967 - 1970)¹⁸. Como revista mensual, nace en 1972, y trata de dar una ruptura con el proyecto anterior; en su segunda etapa, pasa a ser Órgano del Consejo Nacional de Cultura¹⁹. Es una revista que a pesar de haber tenido altas y bajas en cuanto a calidad sobre todo en los artículos, ha realizado sin lugar a dudas una intensa labor promocional, brindando sus páginas para el debate moderado y en ciertos momentos ha apoyado las más iconoclastas versiones culturales. La crítica de las artes plásticas ha sido intensa desde los inicios de la revista, contribuyendo no sólo a promover a los artistas, sino que se ha ido desmarcando hacia textos cada vez más incisivos y teóricos, cuya finalidad reside en perfilar la realidad de las artes visuales en el país. Los mejores críticos han vertido sus ideas en el espacio de *Revolución y Cultura*, de los que cabe mencionar a Gerardo Mosquera, el padre teórico del Renacimiento Cubano o Generación de los Ochenta; **Adelaida de Juan**, crítica y profesora de Historia del Arte; **Graciela Pogollotti**, otra estudiosa de la plástica y gran ensayista; Desiderio Navarro, esteta y profundo conocedor del arte joven; Alejandro G Alonso, crítico apasionado y principal cuestionador del arte de los setenta cubanos; Aldo Menéndez, padre teórico del fotorrealismo de los setenta y fundador del Taller René



Revista revolución y Cultura
/ Portada. Epoca Actual

¹⁸ Ver Anexo documental N°4

¹⁹ Ver Anexo documental N° 4

Portocarrero; Rufo Caballero, representante de la crítica más joven y talentosa del país, entre otros. Son habituales también en la revista las reseñas de exposiciones y las entrevistas a los artistas, material inestimable para el trabajo de críticos e investigadores.

La siguiente revista, cuya importancia es similar a la de Revolución y Cultura y cuya vigencia es loable también, es *La Gaceta de Cuba*. Fundada en 1962²⁰ y aunque en un inicio estuvo dirigida más a las letras que a las artes visuales, en su evolución se ha ido convirtiendo también en un espacio donde se recogen críticas, textos teóricos y reseñas de los principales acontecimientos plásticos nacionales así como valoraciones acerca del arte internacional.

Otra publicación que tuvo mucha resonancia por su actitud, podríamos decir ácida, ante el acontecer cultural del país, fue *El Caimán Barbudo*²¹, fundado en 1966 y cuya vida activa, aunque interrumpida a principio de los noventa, fue muy fecunda. Actualmente, esta revista se publica como publicación electrónica y ha dejado de ser impreso en papel.

En sus primeros números se editaba como suplemento mensual de cultura publicado por el diario Juventud Rebelde. Comenzó a salir en marzo, dirigido por Jesús Díaz y con un consejo de redacción integrado por Juan Ayús (a la vez responsable del diseño gráfico), **Elsa Claro**, José Luis Posada (también encargado de las ilustraciones), Mariano Rodríguez Herrera y Guillermo Rodríguez Rivera.

Esta revista fue portavoz de las ideas estéticas de cada una de las décadas en donde laboró y fue un nodo esencial en los acontecimientos teóricos y prácticos que evidenciaron las artes plásticas en la década de los ochenta. Fue cronista fiel de cada uno de los acontecimientos que se desarrollaron en la “Década Prodigiosa”: exposiciones, performances, conferencias, encuentros teóricos, incluso en su sede se organizaron alguno de los más interesantes debates sobre el arte emergente y contestatario. Promovió desde sus páginas a las más jóvenes figuras y fue asiento de manifiestos y cartas de artistas, recogiendo ideas, peticiones y apoyando en todo momento el fervor entusiasta de los noveles artistas que pugnaban

²⁰ Ver Anexo documental N° 4

²¹ Ver Anexo documental N° 4. Para conocer el proceso de creación de esta revista, así como la atmósfera social, política, cultural e histórica en que fue creada, recomendamos la lectura de la novela: Díaz, Jesús; *Las palabras perdidas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

por cambiar el arte cubano y por salir fuera de las fronteras nacionales. Fue, de las publicaciones, la que más se atrevió en cuanto a publicación de artículos, reseñas de exposiciones y promoción de artistas.

IV.2 El desarrollo de las artes. Sesenta

setenta: mito y realidad de los años duros

Los años sesenta definieron el sentido de la política cultural de la revolución cubana. Era una política dirigida a los intelectuales, pero donde estos no tenían cabida como gestores. En 1961, con *Las palabras a los Intelectuales*²², se patentizó una frase, que si no fue ley, si dirigió en gran medida el hacer de la intelectualidad cubana: *Con la Revolución todo. Contra la Revolución, ningún derecho*. Un eslogan semejante evidencia, sin lugar a dudas, el pacto entre el arte y el Estado cubano. Como sintetiza De la Nuez:

*“(...) Ha operado, ante todo, como un fundamento; y el destino de la cultura, el arte o los intelectuales ha dependido con frecuencia de lo abierta o cerradas que hayan sido las interpretaciones de este dogma. De este modo los intelectuales han trabajado en un campo que es el suyo pero cuyas cercas y cotas no les ha pertenecido nunca. Su diálogo con la sociedad, cuando ha ocurrido, ha estado siempre mediado por el Estado y sus distintas agencias, que han marcado el límite entre vivir al interior de la revolución o en las afueras de sus derechos (...)”*²³

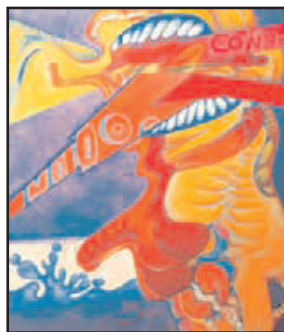
Por otra parte, está el tema del nacionalismo, que como ya hemos visto ha vertebrado los continuos movimientos de renovación en Cuba. A partir de este momento histórico la nacionalidad



Umberto Peña / La Felicidad.
1969

²² Una copia de este documento se incluye en los Anexos. Ver Anexo Documental N° 5

²³ De la Nuez, Iván, Obra citada, pág. 66.



Umberto Peña / Noo. 1969

se asocia a un concepto no de territorialidad cultural, sino a simples, concretos, y emergentes presupuestos ideológicos. La nación ha dejado de ser la patria para ser la propia Revolución. Es por eso que se les exige a los artistas obras apologéticas o conmemorativas; odas laudatorias que reducen la historia a la política del momento y a sus antecedentes más convenientes y con ello se destierra definitivamente cualquier manifestación subversiva, contradictoria o que pueda parecer disidente. Se ataca la abstracción por evasiva y carente de compromiso; se intenta ocultar la pintura de aquellos que hicieron de los interiores y naturalezas muertas su campo temático: demasiado decorativa para momentos donde se exige un compromiso sólido con la ideología del poder; se reduce la apuesta por nuevos conceptos y lenguajes visuales: los artistas no pueden centrarse en un campo estético cuando la urgencia está dada en los territorios de la ética y la ideología. Se pretende crear un arte nuevo impuesto desde las esferas de la política y no desde el campo de la cultura, que sigue sus propias leyes. Quizá ese ha sido el primer y más grande error de la Revolución con respecto a la cultura.

Y la equivocación radica fundamentalmente, en que el triunfo del régimen de Fidel Castro no trajo, al menos para la plástica, un cambio, una variación inmediata, pues este cambio ya había sido dado en 1953 con la introducción de la abstracción y la entrada del arte cubano en el mercado internacional, en plena armonía y sincronía con el arte y los movimientos estéticos del momento, tal y como analizamos en el capítulo anterior. La plástica seguía su propio curso, su desarrollo natural e imponerle determinadas cotas restrictivas o colocarle mordazas y antifaces a los artistas, lejos de enriquecerla y dejarla a ella misma sumarse al carro de la victoria, la convirtió un reservorio de silencios, omisiones, ostracismos y frustraciones y además en pasto propicio para los ideólogos de la cultura: aquellos que por carecer de talento para crear, hicieron de la censura en esos años, su *modus vivendi*. Resultado: unos sesenta explosivos, aunque retóricos y unos setenta, grises y apagados, por lo menos en su manifestación exterior.

Puntualiza de la Nuez:

“(...) Los años sesenta reciben, así, una herencia plástica heterogénea y, además, bastante desjerarquizada. Es decir, no había en ese momento una bandera estética oficial que primara sobre las demás, si bien

*éste no es más que un umbral, el punto de partida desde el que se comienza a articular la sociedad artística, entre el fuego cruzado (...), con el respectivo catálogo de censuras, censores y censurados. Estas tendencias dominantes de la teoría social cubana y de la implementación de la política cultural aportaban, asimismo, estilos divergentes de entender el mecenazgo oficial, la libertad estética y el respeto a la individualidad de los artistas (...)*²⁴

Los sesenta fueron pluralistas, míticos, heroicos en su capacidad de resistencia y en su grandiosa esperanza. Y se crearon tres modelos de artistas para pasar a la década siguiente: los que se resistieron y jamás permitieron que su arte se socializara para hacerlo más comprensivo, más potable a la política oficial; fueron reducidos al ostracismo y desplazados del sistema de exposiciones y de relaciones de la plástica. Mencionamos de paso a **Antonia Eiriz**, Umberto Peña, y Chago Armada, todas figuras emblemáticas de los cincuenta y sesenta y que ahora serán apartados del terreno artístico y obligados a realizar otras labores (por ejemplo Umberto Peña se dedicó al diseño y **Antonia Eiriz** comenzó a dirigir un taller artesanal de papier maché) Estas figuras serán “vengadas” en los ochenta y se convertirán en las insignias de la década prodigiosa, siendo para los jóvenes artistas un símbolo de rebeldía en cuanto a su condición ética y estupendo referente estético en su condición de creadores.

Otra fracción la integrarán artistas que, en palabras de Iván de la Nuez:

*“(...) consiguieron amortiguar sus búsquedas individuales con los requerimientos de un arte social comprometido dentro del proyecto revolucionario (...)*²⁵

Dos ejemplos son Servando Cabrera Moreno y Raúl Martínez. El primero, relató en su obra la gesta de los milicianos y los campesinos. Tomó la temática del héroe del momento, el hombre humilde

²⁴ De la Nuez, Iván, Obra citada, pág. 68.

²⁵ De la Nuez, Iván, Obra citada, pág. 71.



Servando Cabrera Moreno
/ Erótico, 1960



Raúl Martínez / Che, 1960

que se hace ídolo al asumir los retos de la sociedad, el hombre nuevo que siempre a pretendido lograr la Revolución cubana. Su logro radicó fundamentalmente, en que estetizó esta temática siguiendo los impulsos de su sensibilidad habitual. Así sus héroes eran ambiguos, suaves, tiernos y rebosaban un erotismo, que los sacaba por completo de la realidad y la cotidianidad que los caracterizaba. A la larga, estas obras fueron censuradas también, alegando un hedonismo que no podía admitirse dentro de los parámetros de la oficialidad más ortodoxa.

Raúl Martínez, antiguo miembro de *Los Once*, que había realizado incursiones afortunadas en la abstracción, se decantó por el Pop y se convirtió en el artista insignia de la época. Pretendió de esta manera socializar su arte, sin apartarse de las nuevas tendencias internacionales. Así, toma las imágenes populares de los héroes (en este caso no los héroes masivos como Cabrera, sino los emblemas de la Revolución): Fidel, Martí, el Che y los reproduce tal como han sido representados por el pueblo en sus pancartas y murales. Hace una lectura otra de esta iconografía y donde los ídolos americanos se diversificaban y se hacían propiedad común, los héroes cubanos se masificaban, así el pueblo en general podía también ser héroe. Tampoco fue bien visto, pero navegó con mucha más suerte que sus otros compañeros. Fue el ejemplo máximo de la negociación posible entre el artista, su arte y el Estado, como mecenas oficial y único. A propósito de estos dos artistas nos comenta Iván de la Nuez:

“(...) A diferencia de Cabrera Moreno, que estetiza a la plebe hasta sublimarla como arquetipo de belleza heroica, Martínez prefiere, en los sesenta, una dirección contraria: toma a los héroes para ubicarlos en una perspectiva cotidiana (...)”²⁶

El último grupo de artistas es el de los más jóvenes, que comienzan a mostrarse en los setenta, pero cuyas incursiones y preocupaciones estéticas habían comenzado con anterioridad. Eran realmente los creadores de la revolución pues su generación emergió de la nueva enseñanza artística patrocinada por la Revolución. Estos jóvenes podían ser manipulados por la política cultural oficial,

²⁶ De la Nuez, Iván, Obra citada, pág. 72.

pues eran deudores, según los cánones oficiales, de la cultura revolucionaria. Debemos aclarar sin embargo, que aunque en estos creadores el pacto era evidente, intentaron una dignidad estética, que los ha salvado de caer en el olvido, cuando los verdaderos críticos e historiadores del arte han revalorizado y sacado a flote las etapas artísticas cubanas. Cabe mencionar aquí a Nelson Domínguez, Ever Fonseca, **Zaida del Río** o Pedro Pablo Oliva, que se siguen manteniendo activos dentro del panorama plástico cubano. Trabajan casi todos temas relacionados con el mundo rural, temas mágicos, sociales o sentimentales. Sus obras trataron de recoger aspectos tangenciales de la realidad y se concentraron en detalles de una identidad dudosa, la cubanía, que les permitía transitar sin escollos por la palestra artística. Es importante también señalar, que aunque sus obras aparentaban ser “desproblematizadas”, su propia renuncia a tocar temas candentes de la realidad o a hacer una lectura explícita de zonas conflictivas, era en sí mismo un acto de rebeldía, pues esa realidad vulgar y enmarañada se veía cotidianamente a cada segundo. Fueron leídos con inocencia conveniente, sin mirar que había detrás de sus renglones más exaltados. Una prueba de ello será el desarrollo posterior de su obra, cuando el ambiente propicio de los ochenta de cabida a todo tipo de reflexiones.

Otro dato significativo a reseñar es las polémicas ideológicas que guiaron los 60 y 70 cubanos, que rodearon a la creación artística. Debemos señalar dos tendencias fundamentales de pensamiento crítico:

“(...) La primera encontraba sostén en Conversación con los pintores abstractos (59), de Juan Marinello y Cuba en el tránsito al socialismo (60), de Carlos Rafael Rodríguez; mientras la segunda se alentaba con el Socialismo y el hombre en Cuba (65), de Ernesto Che Guevara. Aquella encarnaba en el Partido; esta, en algunos dirigentes de instituciones. Aunque los encontronazos surgidos bajo la égida de estas posturas – ortodoxia, por un lado, moderación, por la otra- tuvieron resonancia en la polémica de los manuales(...)en la revista Pensamiento Crítico y reproducida en Teoría y Práctica, así como en la (polémica)de Alfredo Guevara Y Edith García Buchaca



Ever Fonseca / S/T 1960



Pedro Pablo Oliva /
El gran abuelo

sobre el realismo socialista, los encargados de instrumentar estas “políticas” frente a los artistas y creadores no poseían clara conciencia de los postulados teóricos que animaban sus acciones(...)”²⁷.

Es obvio que estas contingencias ideológicas, más cercanas al ámbito político y/o sociológico que al cultural, interesantes a la hora de instrumentar los postulados sociales de la “nueva Cuba”, en lo que contenían de discusión y por ende de análisis y evolución, no eran para nada útiles a la hora de discernir sobre cultura en general, y particularmente, sobre creación artística, pues esta siempre se ha movido más cómodamente y con mayor acierto en el espacio de la filosofía y la estética. Por tanto lejos de beneficiar un desarrollo paulatino, productivo digamos, del universo creativo de esos años, constituyó de inmediato y la larga, en lo que legó a los años siguientes, un mecanismo retardatario, que primero rompió la extraordinaria corriente que afiliaba al arte cubano a las tendencias del arte internacional, hecho este ocurrido de pleno en la década de los 50, como hemos visto anteriormente, y por otra parte, y quizá como consecuencia de esta ruptura, retrazó la entronización de lenguajes y temáticas novedosas en las obras plásticas de las dos primeras décadas revolucionarias.

“(...) En estas condiciones, el arte navegaba con todos los riesgos que implica el vaivén de alta mar: había optimismo, mucho optimismo y miedo, mucho miedo. Los márgenes de la ambigüedad y la interpretación se hallaron muy limitados -1971 mediante – y la praxis artística no quedó exenta de los estereotipos consabidos (...)”²⁸

Sin embargo, a pesar de todas las dificultades antes analizadas, muchos fueron los artistas, que con su labor y su obra se salvaron

²⁷ Castro, Elvia Rosa; “Parole, parole, parole”, en Déjame que te cuente. Antología de la Crítica en los ochenta, Margarita Glez., Tania Paterson, José Veiga, Arte Cubano Ediciones, 2002, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, nota a pie de página, Pág. 11- 12.

²⁸ Castro, Elvia Rosa; “Parole, parole, parole”, en Déjame que te cuente. Antología de la Crítica en los ochenta, Margarita Glez., Tania Paterson, José Veiga, Arte Cubano Ediciones, 2002, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, nota a pie de página, Pág. 11- 12.

y salvaron del olvido estos “años duros”. Y no faltaron tampoco las mujeres que trabajaron intentando superar con sus trabajos no sólo los escollos de su tiempo, sino también, como siempre, los de su género.

IV.2.1 Mujeres artistas de los sesenta y setenta

Zaida del Río

Una de las artistas más versátiles de la plástica cubana, de este periodo, es **Zaida del Río** (Villa Clara, 1954). Nacida en un ambiente campesino, vinculada a las más arraigadas tradiciones y rodeada en principio por más prejuicios que iniciativas, **Zaida** logra arribar a un conocimiento verdadero de la realidad cultural cuando a través de una beca, inicia estudios en La Habana, en la *Escuela Nacional de Arte (ENA)*, 1971, después de haber concluido la Escuela Provincial de Arte de Cienfuegos.

Su obra parte de los años setenta y se mantiene hasta la actualidad, con una frescura inusitada. Técnica y conceptualmente la obra de esta artista crece y se desarrolla sin entroncarse en un “ismo” particular, aun cuando presencié muchas propuestas: fotorrealismo, pop, conceptualismo. Sin embargo, su obra se ha vinculado a una poética particular, con una mitología propia, donde **Zaida** recrea todo un universo estético comprometido con su propia y exclusiva sensibilidad y de donde brota una particular mirada al mundo que le rodea.

Esta singularidad no aparta a **Zaida** del acontecer de su tiempo; su discurso está matizado siempre con un anecdótico referencial reconocible dentro del entorno social y cultural. Sin embargo, es precursora de muchas posturas ideológicas dentro de la plástica nacional, inaugurando por ejemplo, una pintura de temática erótica, con una fuerte presencia femenina, rompiendo de este modo, un tabú colonial y siendo una de las primeras artistas en desnudar a la mujer en su obra, plagándola de referentes sexuales y con un erotismo más baquiano que apolíneo. Ha poetizado con un lirismo fecundo, el mundo campesino y también ha trabajado la mitología afrocubana, dotando a las Orishas de una sensualidad casi irreverente, que las devuelve a su primigenia humanidad, al rincón mundano de donde habían sido sacadas para poblar el mundo de las sagradas creencias nacionales.



Zaida del Río



Zaida del Río / Serie



Zaida del Río / La Aurora. 1996

Técnicamente, notamos en la artista un apego a la miniatura, al arabesco, a lo más genuinamente barroco. Y esto reside principalmente en que domina como nadie el dibujo, haciendo de la línea herramienta fundamental en la conformación de su espacio pictórico.

Ella misma lo ha dicho, pinta como siente y siente con el cuerpo. Así todas las emociones encontradas que se visualizan en su obra, no son más que las mil y una formas de su universo existencial, plagado de todo lo que la artista respira, toca, mira y disfruta de una manera bastante más intensa de lo normal.

Ante sus obras, siempre envuelve un mundo onírico, pero indiscutiblemente presencial. No hay ficción; ese cosmos forma parte de la vida diaria de **Zaida**. Es el mundo del sentimiento lo que le atrae. Visiona más allá de lo abstracto y le da cuerpo a reflexiones, ideas, corpus teóricos, mitología y al mismo tiempo, vive sus visiones.

Zaida del Río es sin lugar a dudas una de las artistas más paradigmáticas del hacer plástico cubano; ha sabido vincular inexorablemente calidad con profundidad, particularidad con universo, sentido y sensibilidad. Sus obras son reflejo de lo que siente, porque en ellas **Zaida**, más allá de teorizaciones sobre su entorno o crítica mordaz de la vida cotidiana, hace perdurar la ternura que envuelve la realidad y la trascendencia emocional de cualquier acción humana.

Zaida es una de las figuras de la plástica cubana que van a dar perfil a la generación de la década del setenta. Transita en su acontecer plástico por muchas etapas y sin embargo, a pesar de que podíamos catalogar su pintura como un acto inserto en su apropiación del cosmos, de lo universal a lo que tiende, siempre sus formas plásticas continúan siendo muy suyas. Los años primeros de su carrera los dedica al campo, una búsqueda referencial que la ancla a sus raíces y de la que saca mucho para su posterior andadura artística.

“(...) Me he propuesto enseñar a todos como vive y ama el campesino, sus gestos, sus preocupaciones, que son representativos de la belleza cubana. Yo llevo sembradas muy adentro todas esas cosas (...)”²⁹

²⁹ Sánchez, Juan Los caminos de Zaida del Río, Ediciones Extramuros, La Habana, 2001, pág. 19.

En este sentido participa de un movimiento generacional, pues casi todos sus compañeros de aula realizan este viaje en busca de sus orígenes, ya sean urbanos o rurales. Sin embargo,

“(...) Para garantizar la incondicional receptividad de esos contenidos, la artista busca y crea formas sencillas, ni raras ni extravagantes. Son formas que se pueden leer y entender en una primera lectura (...)”³⁰

Está será una etapa centrada en la búsqueda y en la experimentación, donde **Zaida** recreará tipos y formas que pasarán después a convertirse en una esencialidad en su obra. Nunca su pintura estará influenciada por modas ni por una cultura, digamos libresca, sino más bien, inspirada en su forma particular de asimilar cuanto le rodea, ya sea ambiente, realidad o cultura.

De esta etapa resaltan los animales, un bestiario de su zoología predilecta: chivos, palomas, caballos, venados, pájaros típicos del campo cubano, como el arriero. Esos pájaros darán lugar después a una de sus figuraciones más característica: las mujeres - pájaros, la más larga de sus obsesiones figurativas y conceptuales. Antes, basándose también en ese arsenal de animales que recreó de continuo, realizó una serie de caballos, que se convierten por un tiempo en una de sus referencias favoritas, tratándolos individualmente o en grupos, de perfil y o de grupas, es decir, haciendo variaciones formales y temáticas y perfilando su dominio de las características corporales de este animal. Después de esta breve incursión, cambió de animal y pasó, por un tiempo bastante largo, a los pájaros.

Es este el momento de mujeres - pájaros, hombres - pájaros, una figura en continua evolución, que ella asume como un autorretrato fantástico. Esta etapa figurativa coincide con su etapa de madurez artística. En estas figuras **Zaida** depositó no sólo sus alegrías y divertimentos artísticos, sino en sus múltiples metamorfosis, han representado también sus opresiones y angustias y por que no, sus anhelos de liberación, ya que la simbólica imagen del pájaro está asociada a la libertad.



Zaida del Río / Cartel de la Película Una novia para David

³⁰ Sánchez, Juan, Obra citada pág. 19.

Estas alegorías tienen su referente espiritual en la rica tradición afro cubana, donde continuamente encontramos los antropomorfismos como parte esencial del desarrollo mitológico, pues:

“(...) no se trata propiamente de decapitaciones sino de incorporaciones (...)”³¹

Estas visiones van poco a poco abandonando un universo onírico suspendido en la irrealidad para apoderarse más y más de lo cotidiano de la existencia. Se representan dándose un baño, tomando sol, mirando al cielo y adoptando las posiciones más variadas. Incluso, estas metamorfósicas aves, se fueron acercando a Egipto, mucho antes de que **Zaida** visitara este país con motivo e su premio en la *Bienal El Cairo*.

Los desnudos, un acápite muy importante en su obra, están realizados desde una doble intencionalidad. Por una parte, su dibujo remite a un sentido angélico, muy ligado a cierta “*facilidad picassiana*”³² y por otro lado, la esencialidad de estos seres desnudos remite a un exorbitante y desinhibido erotismo; su poética fluctúa, así entre la inocencia primordial del desnudo y su representación y la transgresora mirada de deseo que fija la artista. Destaca sobremanera su tratamiento del desnudo femenino, portando una carga erótica y sensual, que libera a los personajes, los hace partícipes de un rito de contaminación con la tierra y la atmósfera circundante y los entroniza como seres principalísimos de su universo estético. No hay en **Zaida** tendencia a teorizar, a discutir sobre las angustias vitales de estas mujeres. Existe una idea de liberación corporal, de eternidad, que ya de por sí, purifica al mundo femenino y desde la casi inocencia del sexo primigenio, las devuelve al mundo, ubicándolas en el centro de la creación poética y existencial. Para **Zaida**, desnudar el cuerpo es casi lo mismo que liberar el alma, por eso cualquier idea de lucha, de discurso femenino pasa por el tamiz de lo sensual y lo sentido, como una manera ubicua quizá, de una teoría feminista de recuperación y de restablecimiento de los sexos.



Zaida del Río / Vaso del Reu Naamer

Zaida del Río, quien en su imparable carrera artística, no ha dejado de innovar, de imponerse a las estéticas y de trabajar en un

³¹ Sánchez, Juan, Obra citada, pág. 26.

³² Frase acuñada por Juan Sánchez, Obra citada, pág. 26

desarrollo ascendente de sus propias ideas plásticas, con una capacidad de cambio y de reciclaje de su poética verdaderamente admirable, ha sabido mantenerse como una artista imprescindible dentro del panorama artístico cubano contemporáneo y representa el primer paso, dentro del discurso femenino, de una verdadera poética de reflexión y de debate, a pesar de que como artista, no se plantee en ningún sentido, una consciente polémica sobre el tema. Su obra sin embargo, abrirá, desde la desacralización del desnudo y la mística nacional, el camino a quienes en los ochenta si discursarán con ahínco sobre feminidad, arte y existencia en la isla.



Zaida del río / S/T

Viendo el hacer de una artista que se mantiene vigente en el panorama plástico actual de Cuba y que es reconocida internacionalmente como una de las grandes creadoras cubanas, me gustaría hacer una oportuna puntualización con respecto a los setenta. Esta década se trata habitualmente como la etapa oscura e improductiva de la plástica cubana, donde se impuso la reiteración y donde los artistas se replegaron y cedieron a las pautas de un arte que les venía orientado desde “arriba” (no desde el cielo inspirador, sino desde el poder canonizador). Sin embargo no todo el panorama fue gris; muchos artistas incursionaron en novedosas búsquedas estéticas y produjeron un arte de calidad. Además, la improductividad de esta década quedaría parcialmente anulada, si precisáramos que fue en ella, durante sus últimos años donde se gestó la más movida y brillante renovación del arte cubano: la década de los ochenta. Los setenta prepararon un camino, que estallaría en la mayor fisura estética desde los cincuenta. Por otra parte, si bien en los sesenta y setenta se negaron y omitieron a muchos artistas, estos serían restaurados en la década prodigiosa, para convertirse en abanderados indiscutibles de la nueva generación de creadores. Los setenta prepararon silenciosamente el camino a las nuevas promesas del arte cubano y programaron, ética y estéticamente, el futuro de la plástica cubana.



Zaida del Río /
Desnudo Sentado

Muchos artistas desde los setenta realizaron una obra atrevida, ética y estéticamente, aunque eso sí, refrenada y camuflada, evitando el encontronazo destructivo con una realidad cultural nada flexible. Es la época cumbre de los “nuevos realismos cubanos”. Tenemos por ejemplo el fotorrealismo de Cesar Leal, lleno de incursiones Pop y de la efervescencia de Mayo

del 68; el hiperrealismo del grupo que se nucleó alrededor de Aldo Menéndez³³, entre los que destacan las obras de Aldo Soler, Flavio Garcíandía, **Nélida López**, Gilberto Frómata y otros, que poblaron los espacios expositivos con una realidad pétrea, fijada, congelada en sus más insignificantes detalles. Estas tendencias del objetivo tendrán desde el principio sus detractores, pues:

“(...)Pintar con la foto, desde la foto - fuese cual fuese la imagen escogida - se interpretó tempranamente como un acto de osadía artística y - desde la óptica más conservadora - como una erupción estética “occidentalizante”- vaya ofensa - cuyo vanguardismo, no tan obvio hoy como ayer, podría conducir el arte cubano a “peligrosas” posiciones, “decadentes” y “burguesas” (...) el ataque al hiperrealismo fue de lo sutil a lo implacable, pasando por lo ridículo(...)”³⁴

Nélida López



Nélida López
"Dones de la noche"
Acrílico papel, 2008

Dentro de los artistas que en la década del 70 se decantan por la fotografía como base o soporte de su imaginario creativo, destaca la artista **Nélida López Martínez** (Palmarito, Holguín, 1950). Vinculada a la “nueva figuración”, **Nélida** es la primera artista de los 70 cubanos que trabaja el fotorrealismo, nombre por el que se conoce más al hiperrealismo insular, para diferenciarlo del que se estaba haciendo en Occidente en esos mismos años.

“(...) Aunque siempre me ponen a mí como iniciador del movimiento hiperrealista en Cuba; Nélida llegó primero a un acercamiento a la fotografía, a tomarla como base de la pintura. En este caso, yo soy el que la sigue a ella. Tal vez mi mayor aporte al principio, fue en lo teórico (...)”³⁵

³³ Para más información sobre el trabajo de este artista y su labor de aglutinador de los fotorrealistas y como promotor del arte cubano, consultar: Catálogo Ojo por ojo. Obra gráfica de Aldo Menéndez (1968 – 2002), Durban Segnini Gallery, Coral Cables, Miami, 2002.

³⁴ Fernández, Antonio Eligio (Tonel), 70, 80, 90... tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba, en Cuba Siglo XX. Modernidad y Sincretismo Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pág. 285.

³⁵ Palabras de Aldo Menéndez, pintor, crítico y teórico del fotorrealismo cubano, compañero por aquellos años de la artista. Tomadas de Mestas, María del Carmen, “Una mirada al mundo de dos artistas”. Revista Romances, abril, 1975, La Habana, Cuba, Págs. 86-87.

Nélida estudia primeramente, entre los años 1962 y 1965, en la Escuela Taller de Artes Plásticas Juan José Fornet Piña, en Holguín. En esta escuela inicia su formación académica. En 1968 recibe una beca para estudiar Pintura en la recién inaugurada *Escuela Nacional de Arte (ENA)* en La Habana, donde cursará sólo tres años.

“(...) Las dos totalmente diferentes una de otra. En Holguín (...) una formación totalmente académica, conservadora y luego fue el descubrimiento de que existía otro mundo cuando llegué a la ENA. Profesores de una manera de pensar muy distintas, ya con un prestigio como artistas, como pintores. Un sistema de enseñanza totalmente distinto, más abierto. Para mí el cambio fue tremendo (...) haber descubierto un mundo diferente(...)”³⁶

En la *Academia de Holguín*, a pesar de constituir su primer acercamiento al arte y donde experimenta por primera vez, el oficio de la pintura, no posibilitó un desbordamiento conceptual y muchísimo menos alentó un estudio de la forma pictórica contemporánea. Recuerda la artista:

“(...) No aceptaban nada que se saliera de lo figurativo; admitían un poco de surrealismo, pero cuando empezabas a deformar la figura humana o los objetos, hasta ahí; te creaban un límite, te decían algo así como: “¡Bueno, hasta ahí, que te estás pasando”! No sé si consideraban que no era arte, no sé si era miedo, rechazo o simplemente algo que ellos no comprendían o no aceptaban de alguna manera (...)”³⁷

Es a partir de la *ENA*, cuando la artista empieza a entrar en verdadero contacto con la realidad pictórica de su tiempo, de su momento más próximo y también comienza su acercamiento profundo

³⁶ Entrevista a Nélida López. Madrid, 12 de junio del 2002. Archivo personal de la autora.

³⁷ Entrevista a Nélida López. Madrid, 12 de junio del 2002. Archivo personal de la autora.

al arte nacional e internacional. Es aquí, sobre todo, donde comienza sus indagaciones formales y descubre verdaderos intereses en el acto creativo:

“(...) nos dieron la posibilidad de empezar a trabajar, nos dieron libertad total y la posibilidad de trabajar cosas libres, ya de empezar a dibujar, ha hacer creaciones totalmente desprovistas ya de las obligaciones académicas. Es decir, nos fueron preparando para tener soltura creativa y a la vez soltura gestual, por decirlo de alguna manera (...)”³⁸

La *ENA* fue para **Nélida**, como para otros muchos artistas, la oportunidad de digerir, de asimilar un mundo de imágenes y de conceptos totalmente nuevos y al mismo tiempo, una apertura total de la fuerza expresiva, que como artista, conservaba intacta. Su paso por la *Academia de Holguín* le permitió sólo avizorar el oficio, siendo en la *ENA* donde su potencialidad creadora se explaya con verdadera fuerza. El contacto con profesores de prestigio, que eran al mismo tiempo los artistas que llevaban la voz dentro del panorama plástico nacional, le permitió estar desde el primer momento en contacto con el hacer nacional y al mismo tiempo recibir a través de ellos, toda la experiencia creadora y la información sobre el hacer foráneo.

“(...) De los artistas que exponían, que eran así las figuras importantes de ese momento (...) Fayad Jamis, Llanes, Adigio Benítez, Edy Abela, Servando, que no fue profesor mío, pero que me pasó un poco como con Antonia, lo visitábamos, y de alguna manera me influyó (...)”³⁹

La efervescencia cultural de los sesenta cubanos, plagados de exposiciones y espacios discursivos, teóricos, y la anuencia conjunta de noveles y consagrados en el panorama expositivo y artístico, posibilitaron la rápida inserción de la artista dentro del medio plástico. Así, aunque abandona la *ENA* sin graduarse, rápidamente

³⁸ Entrevista a Nélida López. Madrid, 12 de junio del 2002. Archivo personal de la autora.

³⁹ Entrevista a Nélida López. Madrid, 12 de junio del 2002. Archivo personal de la autora.

se vincula al diseño gráfico en uno de los diarios de más peso dentro de la prensa cubana por su enfoque y su participación en los avatares culturales, *Juventud Rebelde*. Entra a trabajar como dibujante ilustradora y comienza así su acercamiento al medio fotográfico. Se vincula también al *Taller de Gráfica Experimental del Caimán Barbudo*, suplemento cultural del periódico en el que trabajaba, que estaba dirigido por José Luis Posada. Esta experiencia con el diseño, le posibilitará el manejo de las técnicas fotográficas y de tratamiento de imágenes, herramientas que usará a lo largo de toda su carrera como artista, ya sea para crear fotorrealismo, como para desfragmentar las fotos y realizar composiciones con un énfasis en la abstracción y el cubismo, desde el collage.



Nérida López
"Entre fuentes y jardines"
Acrílico papel, 2010

"(...) En el Juventud Rebelde⁴⁰ tuve un contacto muy fuerte con el diseño gráfico, tenía que hacer ilustraciones, diseño, me vinculé con la fotografía y ya fue entrando en mi vida (...)"⁴¹

En un primer momento, **Nérida** realiza obras muy tendientes al lirismo de Chagall, con un fuerte apego a la ilustración (1967). Pero esta pequeña incursión realmente tiene poco peso dentro de su evolución, pues la artista, una vez vinculada al diseño gráfico, comienza su andadura estética por el fotorrealismo, adentrándose de lleno en las manipulaciones formales y conceptuales del movimiento, y convirtiéndose en una de las artífices de este movimiento en Cuba. Sobre su primer momento, ha expresado la artista:

"(...) En el periodo de 1969-1972 transito desde un neosurrealismo influido en parte por la nueva figuración hasta la abstracción lírica. Mis primeras obras evocan un mundo mágico muy ligado a la vida campesina, influido directamente por Marc Chagall. Este mundo va evocando como un seguimiento autobiográfico hasta ser centro en la imagen de la maternidad. Generalmente se trataba de dibujos a plumilla (...)"⁴²

⁴⁰ Publicación periódica aún existente en Cuba.

⁴¹ Entrevista a Nérida López. Madrid, 12 de junio del 2002. Archivo personal de la autora.

⁴² López Martínez, Nérida, *Catálogo Diálogo*. Oleos y técnicas mixtas de Nérida López. Octubre de 1988. Galería Habana, La Habana, Cuba.



Nélida López
"Todo el jardín es luna"
Acrílico papel, 2009

En 1972, antes de adentrarse de pleno en el fotorrealismo, realiza una brevísima incursión en la pintura, acentuando todavía su apego a lo surreal, al tocar imágenes del macro y micro universo. De este momento, los mejores resultados fueron una serie de temperas con estos temas. Entre 1972 y 1974, ocurre un momento de transición donde la artista entra en contacto con la foto y comienza a plantearse una serie de experimentos formales con la misma. Pudiéramos decir que comienza una indagación, que le dará herramientas para enfrentarse después al manejo de grandes fotografías llevadas al lienzo.

“(...) Durante algún tiempo rehacía o completaba imágenes fotográficas reproducidas en revistas, trabajándolas a plumilla o con los dedos. En ellas había un despliegue de humor e ironía. Esta experimentación conduce mi dibujo a la apropiación de la fotografía como base (...)”⁴³

Dentro del fotorrealismo cubano, paso siguiente y fuerte en su desarrollo artístico, **Nélida** se adhiere a la idea básica del hiperrealismo, y comienza a aparecer en su obra la presencia de rostros humanos, que cada vez ocuparan más el espacio pictórico. Así, durante un tiempo, toma la imagen de rostros populares: artistas, deportistas, políticos, científicos o de personajes anónimos estereotipados: el soldado, el campesino, el niño estudiante, y va creando un imaginario, donde lo importante, como ha reiterado muchas veces, era ante todo, la gestualidad misma de escoger la fotografía. Agranda la fotografía y su dibujo recoge no sólo el virtuosismo fotográfico, sino también las imperfecciones propias de un medio que en Cuba se resolvía con muchas dificultades en aquel momento. Es en este período, donde realiza su Exposición **“Rostros”** (1975) en *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*, y obtiene, además, el primer premio en dibujo en el Concurso 26 de Julio, uno de los eventos más importantes en esos momentos para la plástica insular.

A partir de su irrupción dentro del panorama del arte cubano, de la mano del fotorrealismo y precedida por premios y participación en muchos salones, **Nélida** comenzará, incansable en su búsqueda,

⁴³ López Martínez, Nélida, *Catalogo Dialogo. Oleos y técnicas mixtas de Nélida López*. Octubre de 1988. Galería Habana, La Habana, Cuba.

a ir más allá de la simple reproducción de una fotografía a partir de un excelente dibujo. Ahora centrará su mirada en utilizar la foto como experimento formal, descompuesta, fragmentada, reunida en varios formatos en una misma obra. Según sus propias palabras “*comienza a conceptualizar un poco más*”⁴⁴ Va tendiendo hacia una abstracción, donde fotos rasgadas, trozos ampliados y sugere-
ntemente compuestos, acompañados del dibujo, conforman una imagen nueva, donde ya la artista puede con más libertad exponer su ideario particular, más allá del gesto. Comienza a discursar dentro de la obra, comienza a interesarse con afán por lo formal y coherentemente va dando un giro, donde ya la fotografía no era objeto en sí, sino era un medio para componer una imagen particular, una imagen propia, sostenida por un texto teórico y artístico nuevo. Realiza toda una serie, que se conoce como “*Contrapunto*”, donde van a coexistir lo bello y lo grotesco, la bufonada, lo serio. Se incorpora el color, hace fotomontajes y pinta, adquiriendo su obra una dimensionalidad y una presencia espacial mucho más llamativa. Va abandonando poco a poco el apego a la foto y soltándose mucho más en una figuración nueva, libre y particular.

Hacia 1981, realiza una especie de antológica de sus etapas finales, “*Inventarios*” (1981) otra vez en el *Museo Nacional de Bellas Artes*, donde las grandes telas acapararan su atención y donde observamos una evolución, pues incluye series de *Contrapunto* y las nuevas obras que estaba realizando. Puede verse entonces, como, aunque tiende hacia un lirismo y la abstracción, vuelve a utilizar la fotografía, aunque cada vez más diluida dentro de sus medios expresivos. Va transitando, así, interesándose en la pintura, intentando dominar las determinantes de esta técnica, pues el dibujo había absorbido todas sus primeras etapas. Con este cambio, intenta sentirse más libre y al mismo tiempo, producir una obra más acorde con sus intereses expresivos en ese momento. Es una etapa marcada por el color, y la libertad formal, que le permitirán abocarse por senderos más profundos, intentando dar a su caudal expresivo una línea, un discurso coherente y nítido. Será la preparación, para pasar a una nueva etapa.

En 1989, después de una etapa de trabajo silencioso, y de la maternidad de su segundo hijo, **Nélida** vuelve a exponer, esta vez en la *Galería La Acacia*, de La Habana. Esta exposición “*Diálogos*”

⁴⁴ Entrevista a Nélida López. Madrid, 13 de junio del 2002. Archivo personal de la autora.

incluirá pinturas, y reaparecerá con una nueva imagen formal: la caligrafía. Utiliza papeles pegados, lápiz de color y mixtura diversas técnicas, aunque es la pintura el eje central de sus medios creativos. A partir de este momento aparecerá en la obra de la artista un nuevo elemento, el movimiento, que ya no abandonará su obra y que dejará atrás el estatismo y la frialdad de la fotografía, cuando el despegue de este medio se hace evidente y tajante. Aparece la mancha, como elemento aglutinador de todo lo aleatorio, y como armazón de los restantes elementos formales. Esta exposición marcará el comienzo de una época signada por la dinámica, lo explosivo, atenuado en esta muestra por los fragmentos de poemas, que caligráficamente, forman parte de la urdimbre figurativa de la obra.

Arribada a los ochenta, década importante en las artes plásticas cubanas, comienza el periodo oscuro de la obra de esta artista. No en el ámbito creativo, pues continuo trabajando, y una prueba de ello son sus exposiciones personales “*Nélida y las luces*” (1992) y “*Las paradojas de la vida*” (1999), ambas en la *Galería La Acacia*, de La Habana, de pinturas las dos, así como su participación en numerosas muestras colectivas. Sin embargo, la política cultural, los cambios favorecedores de las nuevas hornadas, la tergi-versación crítica e histórica de los periodos plásticos anteriores, así como la manipulación oficialista de la cultura, amparada en un supuesto, y además erróneo, proceso de apertura, fueron, entre otros, factores que propiciaron que artistas verdaderamente importantes, como es el caso de **Nélida**, pasaran a engrosar la lista de los “desaparecidos” de la plástica. Tal es así que si revisamos artículos escritos o textos publicados en la época, encontraremos pocas referencias a la obra de esta artista.

En “*Nélida y las luces*”, utiliza las plantillas, una nueva manera de hacer. Se adentró en el kisch, temática muy utilizada en el segundo lustro de los ochenta, patentizando, con formas personales y con su evolución coherente, su capacidad de captación de las nuevas realidades plásticas, teóricas, sociales, eso sí, manteniendo una distancia reflexiva, una honestidad conceptual y una línea recta dentro de su particular poética.

Actualmente, **Nélida López**, retoma su mundo campesino, pero desde una nueva figuración, donde retorna a sus ensayos fotográficos, en esa fijación de pequeños detalles, ínfimos rincones de una planta, un terrón de tierra, construyendo laberintos profundos



Nélida López
"Mirada de mujer III"
Acrílico papel, 2009

donde podemos percibir desgarraduras humanas, jirones de piel que se metamorfosean o se camuflan detrás de un inocente tiesto. Ahora, desde la pintura, también persiste el movimiento, la lectura sinuosa, la visión aérea o microscópica, elaborados detalles, donde se observa la incursión anterior, preparatoria, en el paisaje, en el horizonte, y donde la artista ha ido poco a poco fijando una mirada escrutadora, para descubrir y descubrimos, todo el camino de su interminable búsqueda.

Flora Fong

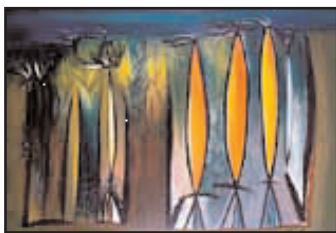
Artista inserta también en los setenta, **Flora Fong** (Holguín, 1949) es sin duda la pintora de los paisajes emocionales. Aquellos que fluctúan más en el alma que en la vista. De origen campesino, su mundo pictórico amalgama el campo cubano con sus distintivos excepcionales y la cultura china, aprendida del ambiente oriental de su padre, que más que exteriorizar estos aspectos, los evidenciaba con una filosofía particular del silencio asiático.

También pertenece a esa generación de artistas que iniciaron su formación en las primeras escuelas provinciales de arte de la Revolución, y que después viajaron a La Habana con becas para continuar estudios en la recién inaugurada *Escuela Nacional de Arte*. Realiza primero, en 1966, estudios de nivel medio en la *Escuela Provincial de Artes Plásticas de Camagüey*, en la especialidad de Pintura y luego, concluido estos preliminares, continua su formación plástica en la *Escuela Nacional de Arte de Cubanacán (ENA)*, en La Habana en el periodo de 1966 a 1970. Es aquí, ya en esta etapa docente, donde por vez primera se le exige la disciplina de las horas de dibujo y es consciente de la importancia de la impronta en una obra y donde se afilia por voluntad a los colores, que serán una parte inconfundible de su trabajo, quizá su distintivo más característico. Es en este momento donde aprende a trabajar con libertad creativa, insuflando a la pieza realizada, no las características del docente de turno, sino su propia expresividad, su aliento creativo personal.

Esta etapa de formación la artista la ha definido como de experimentación. Trabajo con la materia, el color, los empastes y sobre todo con el manejo del espacio pictórico, todas enseñanzas sólidas que se evidencian en la obra de **Flora**, validando su fiel aprendizaje y su propia innovación con estos recursos.



Flora Fong



Flora Fong / Costa Adentro / 1995



Flora Fong / Pronostico de temporada / 1996

A pesar del convulso momento artístico que le tocó como iniciación, en el sentido de las modas aceleradas y los diversos intentos de sincronización con los estilos contemporáneos del momento, la pintura de **Flora** se esfuerza por marcarse sus propias cotas. Se suma a un movimiento de rescate de un lenguaje nacional, en el sentido de su temática recurrente del paisaje cubano; sin embargo una vez domadas las imágenes de este tema, la artista comienza a reflejar su propio paisaje interior y siente la necesidad de expresar su raíz cultural. Entonces decide, entre 1982 y 1983, estudiar la cultura china con profundidad, incluso su lengua, para poder comprender esa síntesis y ese simbolismo tan característico de las artes orientales, que se haya muy bien reflejado en la grafía. Y comienza a plasmar en su obra elementos chinescos, que se van poco a poco apoderando del espacio pictórico y del concepto de sus piezas.

Es la etapa donde realiza sus “papalotes”, las cometas cubanas, tradición que los chinos asentados en la isla divulgaron entre la población infantil como uno de los principales juegos. A pesar de su intención de rescatar esa cultura que siente tan suya como la criolla, **Flora** no recurre a artificios naturalistas ni a lugares comunes. Sus cometas son metáforas poéticas del vuelo, de la ligereza, de la sensibilidad callada de sus ancestros, que se elevan sobre su exilio y retoman sus propias coordenadas, en un discurso sintético profundo, elevado, con una mística muy popular. Estas características las transmite muy bien la artista a partir del manejo de la línea, y del uso en ella del negro, a semejanza de la mejor escuela oriental. Sus cometas semejan palabras, ideogramas más que figuras. Todo esto inserto en unos paisajes tropicales, que se dan en la explosión del color y en los juegos de luces.

Esta etapa marcó la pintura de **Flora**, que poco a poco se convirtió en una especie de espacio destinado a la confluencia simbólica de dos mundos, que lejos de enfrentarse, se prestaban y compartían un mismo lenguaje. Su obra se concentró aun más en la referencia abstracta y se sintetizaron los elementos referenciales, hasta convertir la imagen en trazos y colores evocadores de un paisaje y de una idea interior. Esto contribuyó a que la artista no se repitiera en sus sucesivas incursiones plásticas y fuera madurando su obra hasta agotar por completo la temática abordada. Una vez aquí, **Flora** dominaba completamente los recursos de síntesis y abstracción dentro de su espacio creativo y estaba lista, tanto formal como conceptualmente, para abordar

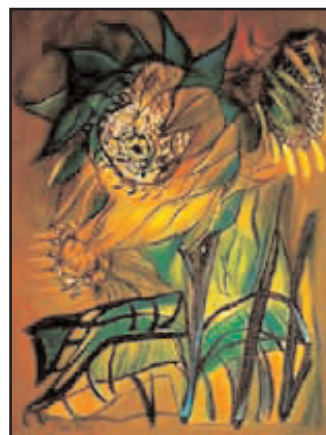
una nueva temática. Es válido señalar como realizando este trabajo paciente de investigación, su obra tendió a un intimismo obsesivo, que lejos de ser un problema, se convirtió en una cualidad muy valorable dentro de su hacer pictórico.

Estos paisajes casi caligráficos, tenían muchas referencias vegetales a los campos de Cuba, referencia que iba agrupando como en subseries: primero, representaciones cada vez más estilizadas de palmas reales, cuya ligereza y linealidad competían con la atmósfera; después sus lienzos se llenaron de matas de plátanos, por la que la artista confiesa sentir verdadera devoción. Otra de las grandes etapas de la pintura de **Flora Fong** son los “girasoles”. Con estas flores, la artista recrea toda la expresividad del color, y deja patente su apego a esa línea negra de contorno que no inhibe al color de su lirismo, sino más bien lo resalta. Es obvio que lo vegetal forma parte ineludible en la obra de esta artista, aunque en su periplo artístico realizara incursiones en los ambientes domésticos: cacerolas, cafeteras y en series de paisajes también incluyera tendidos de cableado eléctrico, simbolizando, quizá, el progreso de los campos y manteniéndose fiel a esa poética de captación de su entorno más inmediato, eso sí, tamizando todo desde una sensibilidad más intuitiva y espiritual que realista.

“(...) no soy paisajista, en su concepción clásica; hago paisajes sintetizando elementos que veo y siento (...)”⁴⁵

Otra característica interesante de anotar, es que las piezas de **Flora** portan una perspectiva diferente; parecen que están siendo observadas desde el aire, con una mirada de arriba hacia abajo, como si ella formara parte, aunque externa de esa atmósfera aérea que recoge.

Así, color, línea, contorno, ligereza, vegetación, luz, son características que se yuxtaponen en importancia en la obra de esa creadora, cuyo principal objetivo se centra en recorrer con el pincel aquello que ve y procesa después de un modo personal, íntimo, como si lo que captara fueran vibraciones del exterior, memoria sensitiva, recuerdos sensibles de la realidad más próxima.



Flora Fong / Naturaleza / 1997

⁴⁵ Rojas, Marta, Flora Fong en la hora de los girasoles., Revista Arte Cubano, N° 2, 1995, pág. 46.



Flora Fong / La colada Cotidiana
/ 2003

“(...) no es el paisaje por el paisaje, sino lo que me transmite el paisaje que veo, eso es lo que trato de plasmar y trasladar (...)”⁴⁶

En función de esto, premisa indiscutible de su trabajo creativo, usa todo lo que la pintura le ofrece como recursos, todo abocado a transmitir sus propias sensaciones, aquello que siente, que mira con todo su cuerpo:

“(...) empleo el color en función de lo que voy a hacer (...) es algo de lo cual nunca podré prescindir, imposible de soslayar o violentar (...)”⁴⁷

Sus paisajes o figuración, que desde los setenta viene realizando en imparable evolución, representan otra de las miradas del arte contemporáneo femenino cubano.

Hilda Vidal

Otra artista interesante de la década del setenta es **Hilda Vidal** (La Habana, 1941). Graduada de Diseño de Modas y Decoración de interiores en la *American Academy*, La Habana. Cuba, en 1962, comienza a aparecer en el terreno de la plástica en los años setenta y realiza su primera exposición relevante en el año 1973, (*Pinturas de Hilda Vidal*). Se escora desde el inicio por una poética muy particular, donde la forma asume una gran importancia, por su fuerza y donde cada trazo está encaminado a dichos al oído del espectador. Es interesante la paradoja entre este decir casi callado y la figuración de fuerte connotación visual, ya sea por la imaginaria a veces onírica, muy cercana a Magritte, en alguna de sus etapas o por esa fase de su obra donde se centra en utilizar el bad painting, recreando con falso estilo naif, un universo infantil, en lo que este puede tener de inocencia y realidad al mismo tiempo. Es destacable en la trayectoria de **Hilda**, su apego inquebrantable a un estilo personal que no ha abandonado nunca, manteniéndose ajena a los “modismos” y fiel a su modo de conceptualizar el mundo. Esto, tomado quizá por la oficialidad más rancia, como un

⁴⁶ Rojas, Marta, Obra citada, Págs. 46/47.

⁴⁷ Rojas, Marta, Obra citada, Pág. 47

acto irreverente, ha sido la causa de la poca difusión que tuvo su obra y de que **Hilda** sea una desconocida, hasta que sea retomada por otra artista/promotora (**Sandra Ceballos**. Exposición *Donde Está Hilda Vidal*), en los fructíferos 80, y su obra haya servido de acicate e inspiración a los más jóvenes creadores. Recorriendo su trayectoria a vuelo de pájaro, Manuel Vidal, artista miembro de *Los Once* y su compañero en la vida, ha expresado:

(...)La pintura de Hilda Vidal nos muestra la obra de una artista asombrada. La pintura de Hilda no es pintura de recetas: no está hecha de fórmulas. Es pintura de recados: está hecha de mensajes que muestran, advienen y recrean la realidad, variedad y riqueza del mundo en que está inmersa. Hilda hizo la primera exposición de pintura hace un poco más de quince años. Entonces hacía una pintura parecida a la que está haciendo ahora, pero diferente. Pintaba figuras en el paisaje e interiores con gran espontaneidad y distorsiones en el dibujo y en el color que enfatizaban su expresividad y lirismo, dentro de unas formas que yo llamaré expresionismo poético. Aquellas formas se desarrollaron, ganando en intensidad y altura, que en la obra de un artista es señal de madurez. Ahora en la pintura de Hilda hay geometría. Geo significa tierra y metría medida. Los paisajes e interiores, fondo donde vivían los hombres y mujeres iban a desaparecer para ser sustituidos por la geometría: medida de toda la tierra, toda la tierra medida, la tierra toda humanizada (...)⁴⁸

Este comentario denota dos características de la obra de **Hilda Vidal** que se mantienen a lo largo de todo su trabajo: una inclinación al lirismo y una profunda fijación humanista que la destaca como una de las artistas más interesantes y al mismo tiempo más controvertidas del panorama plástico cubano. Al decir del crítico cubano Toni Piñera:

(...)Hilda es, como todo parece indicarlo, una expresionista lírica. No a la manera de Chagall, ni tampoco de ciertas pinturas de Klee, sino a su manera,



Hilda Vidal y Manolo Vidal



Hilda Vidal / S/T

⁴⁸ Vidal, Manuel. Tomado de <http://www.cnap.cult.cu/galeria/artistas/vidalhilda.htm>.



Hilda Vidal / S/T

*porque todo evidencia que su modo de asir la expresividad, el enigma, la fuerza interior de ciertas figuras a que nos tiene acostumbrados, resulta muy marcada por la realización y el modo de producir la poesía (...)*⁴⁹

Por último nos gustaría destacar aspectos muy personales de su pintura: utilización del espacio alejada de cualquier convención; construcción de estructuras vigorosas, en aparente movimiento suspendido y/u ondulante, fuerza en la imagen, porque elabora con mucha incidencia los detalles y los ubica en lugares privilegiados del cuadro; no supedita el color al dibujo, sino que lo pone en función de la creación de unas atmósferas fantásticas, enfatizado por el uso de un blanco especial, casi irreal en su visualización. En cada uno de sus cuadros se conjugan disímiles elementos: plásticos, conceptuales, tradicionales, contemporáneos, locales y universales. Al decir de Toni Piñera:

“(...) Para ella el interés y su motivo no son un estudio del natural, de la figura como tal, sino una reflexión sobre un concepto. Más bien sobre lo que está detrás de todo, sobre lo interior, lo esencial (...)”⁵⁰



Clara Morera / Milagro del Santo Pájaro / 2007

Clara Morera

Clara Morera (Camaguey 1944) es una de las artistas cubanas más desconocidas actualmente, quizá por haber sido una de las más excluidas dentro de los análisis que se han realizado de la plástica cubana y de aquellos que han tocado o se han referido a la praxis femenina. Su nombre comienza a sonar con fuerza cuando, en el año 1992 se publican las memorias póstumas de Reinaldo Arenas *“Antes de anochezca”*⁵¹ y años más tarde resonaría cuando el artista Julian Snabell realiza la película homónima. Sin embargo, tanto la autobiografía de Arenas como el film de Snabell, pasan desapercibidos para la intelectualidad cubana oficial, considerándose que ambas obras atentan contra la buena reputación de la isla, su cultura y su política; obras “políticamente incorrectas” por la

⁴⁹ Piñera, Toni. Tomado de <http://www.cnap.cult.cu/galeria/artistas/vidalhilda.htm>.

⁵⁰ Piñera, Toni, Hilda y Manuel: Vidal por dos, en *Arte Cubano*, 2, 1996, pág. 54.

⁵¹ Arenas, Reinaldo; *Antes que anochezca*, Colección Andanzas, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 1992.

temática que abordan. Así, **Clara** sigue siendo una desconocida para una gran cantidad de público, que se ha perdido la fuerza de su obra y su irrepetible personalidad artística.

Los poetas José Mario, **Lina de Feria** y **Lilium Moro** propician que **Clara Morera** se traslade a La Habana en 1962, fecha en que comienza y abandona sus estudios en la *Academia de San Alejandro*, época en que conoce al pintor Mijares. En 1964 se casa con el etnólogo e historiador Walterio Carbonell y junto a él conoce a Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui, Virgilio Piñera, Roque Dalton, Luis, Juan y José Agustín Goytisolo, Heberto Padilla, Jorge Camacho, Edmundo Desnoes, Calvert Cassey, los artistas Fonticelli y Roberto Álvarez Ríos, entre otros. Los artistas franceses Helene Parmelin y Edourad Pignon se convierten en sus admiradores. Es fundadora de la *Brigada Hermanos Saíz* de artistas jóvenes de Cuba de la que fue expulsada coincidiendo con el proceso político contra su esposo. Abandona un trabajo que tuvo por poco tiempo en el *Ministerio de Cultura* en 1972. Pasa como su amiga **Antonia Eiriz** más de diez años sin pintar y expone en el *Liceo de La Habana* presentada por Cintio Vitier. Integra en 1980 el *Grupo Antillano* junto a Ever Fonseca, Manuel Keneditt y Manuel Mendive, con los que expone en el *Festival Carifesta en La Habana* en 1979. Es expulsada del Grupo al año siguiente. Desde 1981 hasta hoy **Francine Rosebaum** en Suiza se convierte en su principal coleccionista.⁵² Vive hoy exiliada en New York donde continua realizando su obra, que ha alcanzado allí notoriedad.

Su trabajo, fundamentalmente volcado en la tapicería, se caracteriza por la fuerza de sus imágenes y por ese uso de materiales poco usuales a la obra artística como puede ser el asfalto. Cercana, por su autodidactismo a las corrientes naives, es sin embargo, una artista que parte de una fuerte referencia teórica, ya sea en el estudio de los temas, mitologías afrocubanas, indígenas o el acervo iconográfico cristiano, como por el concepto estético que mueve su obra.

“(...) Clara Morera concibe sus figuras muy cercanas a la hierática iconografía de la tradición de la imaginería cristiana. Pero en ella inserta frases mordaces e irónicas que agreden al espectador, extraídas de



Clara Morera / Malos Ojos no me Miran / 2005

⁵² Datos tomados de: Lauro Pino-Escalante, Alberto, Clara Morera: musa errante, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/numerosframe/seccionesframe.htm>



Clara Morera / Hija del Mar / 2005

las citas del Nuevo Testamento y de la vida cotidiana de la Cuba de hoy. Hace de su Cristo un personaje actual y actuante. Iconos de una labor preciosista que no pretenden arrobar con el acostumbrado mensaje de la pintura y la escultura del arte religioso. La intención de Clara no es el éxtasis o el adormecimiento. Todo lo contrario. Sus Cristos flagelan, látigo en mano, a los mercaderes, en este caso el espectador o sus elucubraciones, expulsándolos no del templo sino de la apatía, del hastío y de la indiferencia, obligándole a una meditación activa sobre su realidad, a reflexionar sobre su escala de valores, todos en crisis en la isla que la vio nacer(...)"⁵³



Clara Morera / El angel de la Anunciación / 2006

Apegada más al uso conceptual que hace, en su momento, **Marina Abramovich** del tapiz que a la corriente populista de este soporte en América Latina, cuyo principal exponente es la obra de **Marta Palau**, y la tapicería mexicana⁵⁴, **Clara**, quizá sin proponérselo de forma consciente, indaga en las profundas relaciones y connotaciones que puede tener este medio de expresión con los presupuestos conceptuales del arte contemporáneo. Y esto ratifica la profundidad de su proyección como artista, que no parte de un estudio superficial, sino de una concientización superior, por ontológica, de la obra de arte inserta en su tiempo histórico artístico.

"(...) Clara Morera tiene una aproximación con su obra al mundo onírico y telúrico de las mitologías sincréticas de las creencias afrocubanas. Sus manos han exaltado a la sensual Ochún, a Yemayá rodeada de la ambarina transparencia de sus aguas y otras divinidades que la enraízan con un pasado que es presente de

⁵³ Lauro Pino-Escalante, Alberto, Clara Morera: musa errante, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/numerosframe/seccionesframe.html>.

⁵⁴ "(...) Clara Morera se relaciona muy libremente con ciertos aspectos de las innovaciones de la escuela catalana de tapicería de Saint Cugat, fundada en 1913 por Tomás Aymat y que artistas de vanguardia como Jordi Currós, Carles Declaux, Grau Garriga, Jaime Muxart, Josep Royo entre otros, le dieron al lenguaje del tapiz, con audaces innovaciones y aportaciones técnicas, una concepción totalmente contemporánea, renovación comenzada antes que ellos por la artista polaca María Abakanowicz, a quien Clara admira(...)" Tomado de Lauro Pino-Escalante, Alberto, Clara Morera: musa errante, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/numerosframe/seccionesframe.html>.

nuestro país. Sus cuadros y tapices están llenos de respeto y devoción hacia esas divinidades. En ellas, con sutileza se mezclan la religión y el erotismo. La pasión y el instinto imponen límites y configuran las líneas y las formas. La artista nunca se ha impuesto un estilo que persiga como único fin el virtuosismo. No quiere convencer con la frialdad de la lógica sino deslumbrar, conmover. Por eso sus tapices desafían el espacio y oponen al racionalismo de lo urbano su vocación por la naturaleza y lo primigenio (...)⁵⁵.

Aunque es la tapicería el punto fuerte de su trabajo, y puede distinguirse a **Clara** como una de las artistas cubanas que con más acierto ha trabajado esta técnica, a la que ha dotado de un toque personal al experimentar con fibras y darnos un trabajo manufacturado preciso y precioso, alejado de virtuosismos tecnológicos o frialdad desafiante, también ha incursionado en la pintura, con fuerte tendencia postmoderna, en la escultura, con la realización de esculturas blandas y en performances, cuya gestualidad de proscenio, le permite escenificar su propia personalidad, pues consideramos que es una creadora que permanentemente está inserta, de modos diversos, en la vorágine de la realización artística, con lo cual, cada encuentro con ella, desde una simple cena hasta la entrevista más profunda, se convierte, por obra y gracia de su fuerte carácter creativo, en una acción plástica destinada a desafiar y transmitir.

En el caso de su pintura, que indiscutiblemente tiene un nexo factual con sus tapices y gobelinos, hay una marcada intención de reflejar su apego hacia artistas o corrientes a las que se siente ligada. Esto lo mixtura con todo el acervo popular que ha recogido de sus usuales incursiones a la vida cotidiana, dándole entonces ese toque distintivo, personal, y contemporáneo tan caro a las estéticas de la posmodernidad.

“(...) Clara Morera se divierte al hacer sus cuadros, inspirada en sus temas pero muy distante de una intención exclusivamente mística. Une sin escrúpulos el lenguaje formal del gótico con elementos del kitsch



Clara Morera / El árbol de la Vida / 2007

⁵⁵ Lauro Pino-Escalante, Alberto, Clara Morera: musa errante, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/numerosframe/seccionesframe.html>.



Clara Morera / El angel del Pueblo / 2006

*y la visión postmoderna, logrando el resultado de una extraña alquimia. Todo ello sin que el valor conceptual anule al decorativo. Deslumbrada por la fabulación de los iconos bizantinos, el Bosco, los iluministas medievales y los miniaturistas de la pintura gótica, Clara retoma los temas que fascinaron a Chagall, dándole con sus manos una atmósfera muy cubana, capaz de ser risueña y divertida aunque esté pisando la mismísima alfombra del horror (...)*⁵⁶

Con motivo de su exposición y performance realizadas en la *Castle Gallery del College of New Rochelle* el crítico y marchante Gustavo Valdés señalaba a **Clara Morera** como una pintora ritualista, heredera de los pintores de las cuevas de Altamira, hermana de los artistas de Ayanta que ayunaban para purificarse y atraer a los dioses de la pintura: hija de los paisajistas Zen, que meditan hasta apoderarse de las esencias de sus creaciones.⁵⁷ Creemos que el principal valor de esta artista reside precisamente en el carácter íntimo de su concepto del arte, una especie de vocación ontológica que la hace verter en cada una de sus creaciones un significado purísimo, que lejos de sumarse a los discursos estéticos, a los modismos, o a los vaivenes de un mercado legitimador, genera en sí mismo, una especie de corpus teórico que se desplaza más allá de la obra, para penetrar en el universo artístico, instaurándose como un discurso más de las estéticas contemporáneas. Rasgo por cierto, que la colocan, junto a **Ana Mendieta**, dentro de la institución del arte contemporáneo más universal y menos nacionalista.

Ana Mendieta

Otra artista muy sintomática de los setenta es **Ana Mendieta** (La Habana, 1948- Nueva Cork, 1985). Es una realidad que **Ana** no residió ni estudió en Cuba. Sin embargo, su obra estuvo condicionada por una búsqueda de sus raíces como ser humano y de un lenguaje propio, que sólo pudo encontrar una vez canalizó todo su acervo cultural verdadero.

⁵⁶ Lauro Pino-Escalante, Alberto, Clara Morera: musa errante, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/numerosframe/seccionesframe.html>.

⁵⁷ Lauro Pino-Escalante, Alberto, Clara Morera: musa errante, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/numerosframe/seccionesframe.html>.

Si partimos de la premisa de incluir a **Ana Mendieta** dentro del discurso plástico femenino cubano, como parte de la entelequia del hacer femenino que hoy analizamos, es porque consideramos en su obra características y circunstancias muy importantes, que perfilan sin lugar a dudas, la posición de esta artista, fuera del contexto donde habitualmente ha sido estudiada, reubicándola oportunamente en la heterogénea morfología práctica y teórica de la plástica cubana.

Esto nos llevaría a contemplar aspectos inherentes no sólo a su praxis creadora o a su sistema ideoestético, generador de su obra, sino a analizar otras aristas del contexto cultural cubano, para poder de alguna forma verificar su participación en la articulación de lo que hemos nombrado como hacer femenino en la plástica cubana.

Ana Mendieta nace en Cuba en el año 1948, en La Habana. Sin embargo, con sólo doce años se enfrenta a la circunstancia del exilio, no como una vía voluntaria, sino como parte de una ideología de su familia, que la envía, junto a su hermana, a los Estados Unidos.⁵⁸

No sólo el hecho de abandonar a su familia, sino toda una serie de tribulaciones vitales una vez en Estados Unidos condicionaron profundamente la personalidad de **Mendieta**, que siempre se sintió desarraigada y desplazada, y también la proyección de su obra, como un asidero perpetuo, un cable conectado a tierra, y nunca mejor dicho.

En **Mendieta** se da un hecho singular y es que nunca perdió ese sentido de orientación a sus raíces y es precisamente esta circunstancia, la que nos hace colocarla como partícipe de un discurso cubano, femenino por demás, ya que otra de las facetas que trabajó en su obra fue precisamente el rescate de la femineidad, vinculado con las ideas feministas. Ambos campos de acción no se dan por separado, sino que se conectan a lo largo de toda su obra, combinando y fundiendo en muchos casos esa búsqueda de sus raíces latinas e insulares, con una apropiación de su territorio como mujer, todo esto desde una perspectiva ontológica.



Ana Mendieta / Muerte del pollo / 1972



Ana Mendieta / S/T / 1977

⁵⁸ Ocurría en el año 1961, y su migración formaba parte de la Operación Peter Pan, un proyecto asumido por las familias burguesas cubanas, una vez en el poder la Revolución de Fidel Castro, para “salvar a sus hijos de las férulas del comunismo” (y uso terminología de la época). En esta operación, los hijos salían primero y se suponía que poco después los padres se reunirían con ellos en Estados Unidos. Sin embargo, las circunstancias del país interrumpieron este proceso, y la mayoría de los padres tardaron años en reencontrarse con sus hijos. En el caso de Ana y Raquelín, su hermana mayor, volvieron a ver a su madre cinco años después. El padre tardaría 14 años en reunirse con ellas, pues cumplía condena en una prisión cubana, como preso político.



Ana Mendieta / Silueta / 1976

Ana se proyecta como artista a partir de la década del setenta, cuyos años fueron muy productivos y heterogéneos en materia de arte. Un repaso rápido de las premisas ideológicas de estos años, en lo que al mundo femenino del arte se refiere, puede darnos pautas que nos ayuden a estudiar con comodidad, la obra de **Mendieta**.

El acceso explícito de las mujeres a los sistemas del arte, fue un hecho notorio, que se transcribe en la protesta en Norteamérica y Gran Bretaña contra la exclusión de las exposiciones e instituciones dominadas por los hombres.

“(...) En Nueva York, las mujeres dedicadas al arte y a la crítica desafiaron al Museum of Modern Art y otras instituciones neoyorquinas relacionadas con el arte, exigiendo continuas exposiciones de obras de mujeres, más exposiciones individuales de artistas mujeres, un consejo asesor de mujeres artistas, y la inclusión del 50% de mujeres en el conjunto de exposiciones de todos los museos (...)”⁵⁹

Se organizan así un sin número de exposiciones sucesivas en Estados Unidos⁶⁰; y en Gran Bretaña, los esfuerzos de las mujeres en el campo de las Artes Plásticas fueron análogos, aunque reducidos al seno del mundo del arte profesional, enfatizando sobre todo en lo socialista, más que en las teorías feministas de la diferencia.⁶¹

Estas posturas feministas se articularon siempre sobre las bases de las propias discrepancias del feminismo primigenio, pues desde el origen de este movimiento, el enfrentamiento de posturas y los desplazamientos de intereses en función del país, las circunstancias y de las características ideológicas y políticas de los grupos en cuestión fue un hecho aceptado. Por lo que, cuando en esta década

⁵⁹ Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino Thames and Hudson, Segunda edición revisada y aumentada, Barcelona, 1996, pág. 355.

⁶⁰ Algunas de estas exposiciones son: “Arte y Tecnología”, auspiciada por el Council of Woman Artist, en Los Angeles Country Museum of Arte; “Cuatro Artistas de los Angeles” en 1971 y “Mujeres Artistas: 1550-1950”, en 1976, organizada por Linda Nochlin y Ann sutherland Harris, en el mismo museo.

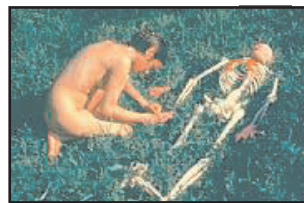
⁶¹ En el año 1970 se forma el Women’s Liberation Art Group y al año siguiente ofrece su primera exposición en la Woodstock Gallery de Londres, que incluye a una serie de artistas muy importantes dentro del panorama artístico de la década del setenta en adelante, como Monica Sjoo, Valerie Charlton y Sally Frazer. Un año después la exposición individual de Margaret Harrinson se convierte en la primera muestra feminista en solitario en Londres.

del setenta se agudiza la reflexión sobre la mujer artista, prevalecen de todas maneras estas discrepancias o deslizamientos de las actitudes.

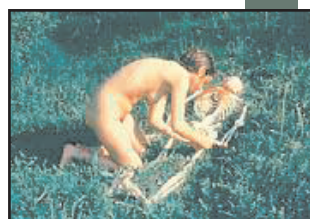
Ana, nacida en el seno de una familia burguesa, de clase alta, lleva dentro de sí los conflictos propios de su clase. Sin embargo, es bueno destacar el papel rector de las mujeres de la familia y la influencia que ejercieron sobre **Ana**, así como su contacto, desde la infancia, con el mundo afrocubano, en lo que este comporta de mágico, ritual, pero también de marginado.⁶²

Esta aclaración nos sirve para poder entender de manera real lo ontológico en la obra de **Ana**: por una parte la prioridad del mundo femenino, y por otra, estrechamente vinculado a éste, la ritualidad primitiva de los cultos africanos. Ambos motivos, centrales a lo largo de su obra, que se van fundiendo hacia el final de la misma en un solo asunto con múltiples aristas, no son más que el resultado de la mixtura que se operó en **Mendieta** desde su infancia, reconstruidos desde la distancia del exilio, madurados en la medida de una toma de postura ideológica y refuncionalizados desde la intención de ponerlos como eje de su discurso artístico.

Las primeras actuaciones de **Mendieta**, realizadas a principios de de la década del 70, se centran fundamentalmente en el cuerpo, en su cuerpo como conjunción de un mini universo particular, en consustanciación con el exterior, el cuerpo otro. Así en *Facial Cosmetic Variations* y en *Glass on Body*, realizadas en 1972, en la *Universidad de Iowa*, usa la transfiguración, el travestismo, como un enunciado de lo que relaciona la esencia con la apariencia, colocando ya dentro del nodo de su poética ese simulacro, tan caro a lo posmoderno, como un discurso manipulado desde su propio uso y desarticulado a la vez por su intencionalidad final. En *Glass on Body*, no sólo “enmascara” su rostro, sino que descende por sus centros femeninos, los pechos, los glúteos y el pubis, en una abierta actitud de rebeldía, que trasluce su interés, no sólo de desmitificar la idea del cuerpo femenino como receptáculo de sensualidad y erotismo, sino de supervisar, desde la gestualidad agresiva del acto



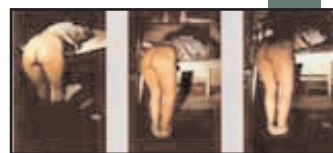
Ana Mendieta / On Giving Life / 1975



Ana Mendieta / On Giving Life / 1975



Ana Mendieta / On Giving Life / 1975



Ana Mendieta / Rape Scene / 1973

⁶² Su madre era profesora universitaria y su abuela funcionaba como pilar básico de la familia, encargada de transmitir, además toda la tradición oral acumulada. La ausencia reiterada de la madre, hacía que Ana y su hermana, pasaran muchas horas con las “tatas”, o sea las cuidadoras, que en este caso eran mujeres negras, que por su parte, conectaron a la artista, con el mundo mágico, mitológico y ritual de la religión afrocubana, transmitiéndole toda la carga mítica y mística de la imaginería y el folclore cubano.



Ana Mendieta / S/T / 1977

mismo, la represión del cuerpo femenino en conjunción con la idea de recipiente erótico, como símbolo de la opresión ontológica de la mujer.

Estas manipulaciones corporales, esta llamada de atención sobre el cuerpo, ha hecho que muchos hayan intentado compararla con el epígono del arte femenino latinoamericano: **Frida Kalho**. Sin embargo, el uso que hace **Frida** de su cuerpo connota otras realidades, asociadas a un dolor particular, a anécdotas muy puntuales de su propia vida. **Mendieta** no usa su cuerpo como enunciado de denuncia personal, sino que vincula a éste con la pluralidad de la existencia; el cuerpo como texto sui generis de contención de lo infinito, de lo humano y de lo femenino. Pero trasciende cualquier leyenda privada, personal, individual. Además, el tremendismo de la obra de la **Kalho**, asociado muchas veces a esa imaginería del barroco español, exportado a América, es muy diferente a las imágenes o gestos sobrios, dilatados e inexpresivos que refuerzan el contenido ideoestético de la obra de **Mendieta**.⁶³

En **Ana** coexisten muchas circunstancias de marginalidad: sexo, exilio, gueto social, gremio artístico. Fue mujer en una sociedad machista, hispana en el contexto de unos Estados Unidos donde esto implicaba ser ciudadano de segundo orden, fue artista donde el compromiso ético o se vendía por un espacio expositivo y una estabilidad económica o eras consecuente y trabajabas desde los bordes, silenciada por la ignorancia de la oficialidad artística. Sin embargo, su gran mérito reside no sólo en que rompió esas barreras, sino que instauró la marginalidad como poética, sin caer nunca en la institucionalización de la misma, sin pisar la trampa que remata el arte, privándolo de sus más primitivos y potentes enunciados.

Cuando en 1972 realiza en la *Universidad de Iowa* la performance *Facial Hair Transplant*, se situaba en el vórtice mismo de sus circunstancias vitales. Al colocarse pelo de su compañero de clase, en un acto de intercambio *cuasi* mítico, **Ana** expresaba su posición de artista en tanto ser humano, y rompía así una cadena que la ataba al género a la manera de un tabú.

⁶³ Con referencia a la marcada tendencia al Body art de la Mendieta, Gloria Moure expresó:

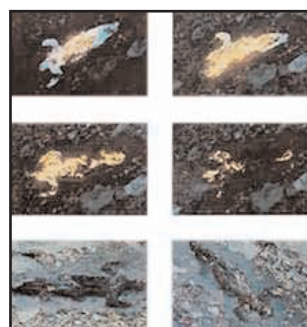
“... El utilizar su cuerpo era como una técnica de inmersión, como tocar fondo catártico, que le hacía trascenderse a sí misma para subrayar la “inmediatez y la eternidad” del flujo vital colectivo (...) La explosión del body art fue en este caso una coincidencia histórica, pero para Ana Mendieta esa coincidencia era mucho más que una cuestión estética (...), para ella tenía un lado emocional e íntimo, lo cual posibilitaba su realización total.” Tomado de: Moure, Gloria, Ana Mendieta, en Ana Mendieta. Catálogo. CGAC 1996. Santiago de Compostela, España, Págs. 24-25.

Pero si pensamos bien su trayecto personal, algo más se leía detrás de este ya profundo enunciado: esa postura del “toma y daca”, fórmula culta: deculturación-aculturación y como resultado una **Ana** transculturada, inserta de pleno en una circunstancia socio-cultural ajena y al propio tiempo, paradójicamente, hecha suya. Así, la obra de **Ana Mendieta**, plagada de citas, de lecturas y de discursos íntegros, nunca puede leerse desde una mirada unilineal, ni desde la inmediatez de la anécdota, porque la propia dinámica de la artista, así como su pluralísimo universo cognoscitivo, resienten cualquier intento de decodificación puntual y su obra no resiste las distancias cortas. **Ana** fue una artista muy amplia, y nunca pretendió buscar la quintaesencia de las polémicas que abordaba en sus actos artísticos, nunca se encerró y quizá por eso buscó ampliar su obra hacia la naturaleza, para que se desarrollara en consonancia con el espíritu caótico de la misma y funcionara según los vaivenes de los ciclos vitales de los paisajes obra-soporte, como una metáfora creciente de la dinámica metamorfosis del mundo actual y de los ritos sociales de la sociedad post industrial.

Es recurrente en la obra de esta artista el uso de la mitología, sobre todo aquella vinculada con tres aspectos: la fertilidad, la creación y la marginación genérica. Recurre preferentemente a la mitología afrocubana, aunque incursiona en los imaginarios populares de los indios norteamericanos, mexicanos y antillanos. Cuando trabaja la narrativa de ascendencia africana, generalmente utiliza no sus leyendas sino sus rituales, para connotar conceptos muy vinculados a la realidad social actual. Descontextualizando el acto ritual religioso, puede manipular el contenido del mismo, en virtud de su propio discurso artístico y potenciar así un texto muy contemporáneo valiéndose de la tradición más ancestral. En una performance de 1972, que ha sido muy reconocida por la crítica, *Death of a Chicken*, realizada también en la *Universidad de Iowa*, Ana puntualiza su postura, cuando recurre al sacrificio del otro, para potenciar su feminidad. En un gesto de violencia muy primitivo, la artista sacrifica un pollo, a la manera de los actos de purificación Yoruba⁶⁴ Lo decapita y deja correr su sangre por su cuerpo desnudo. Sin embargo asume una



Ana Mendieta / S/t (Volcán) / 1979



Ana Mendieta / Siluetas / 1979

⁶⁴ Es muy común en las religiones de origen afrocubano, el sacrificio animal, que comporta dos tipos fundamentales de significación: por una parte es una ofrenda a los Orishas (divinidades del panteón Yoruba) o a los Eggun (espíritus protectores) y por otra constituye un acto de purificación personal, un Ebbo (limpieza casi kármica). Es en definitiva, contemplando ambos conceptos un gesto liberador en la medida que el adepto cumple con su divinidad o en la misma medida de quedar libre de impurezas, obstáculos, negatividad.



Ana Mendieta / S/T / 197

postura distanciada, vaciando al ritual de su teatralidad religiosa y concretándose en el gesto, como una visualización de la ritualidad moderna: la complacencia, la purificación y el sacrificio del otro en pos de tus propios intereses. Es en definitiva, un acto tan liberador como el religioso, sólo que enmarcado en un referente que cambia de forma radical el significado, en la medida que reafirma el significativo como símbolo ontológico de la libertad.

Esta performance que causó gran impacto dentro de los medios artísticos y que guarda similitudes con los gestos realizados por *El accionismo Vienés*, sobre todo en su manera de liberar de la agresividad los impulsos inconcientes reprimidos, como explica Simón Marchán Fiz refiriéndose al grupo de Viena⁶⁵, sintetiza un poco la andadura teórica de **Mendieta**, que después se irá sintetizando y reforzando progresivamente. Su profundo interés por la tradición, su manera de llevarla al escenario moderno, como portadora de una esencia permanente, su preocupación por la posición de la mujer en los circuitos sociales y culturales, todos quedan perfilados en esta acción, que será solamente una apertura atrevida dentro de su posterior incursión teórica y estética.

Directamente conectada con esta, **Mendieta** realiza otra performance, en 1972 titulada *Feathers on a Woman Universidad de Iowa*, donde involucra un cuerpo femenino y lo travestiza. Lo cubre de plumas blanca y deja su sexo al descubierto. Podríamos leer esta actuación como una continuidad de la anterior performance: para poder realmente transitar, después del sacrificio debemos tomar la piel del otro. Es incuestionable la trascendencia del discurso de género. Al dejar al descubierto el sexo, potencia la marcada identificación social de los roles, y al mismo tiempo refuerza con el ritual, la feminidad consciente de la mujer.

Este trabajo corporal tiene su cima y clímax en una acción que **Ana** desarrolló en el año 1973, en su apartamento de Moffitt Street, en Iowa. El tema de esta acción es la violación.⁶⁶ El desconcierto provocado en los espectadores ante la gestualidad en exceso violenta,

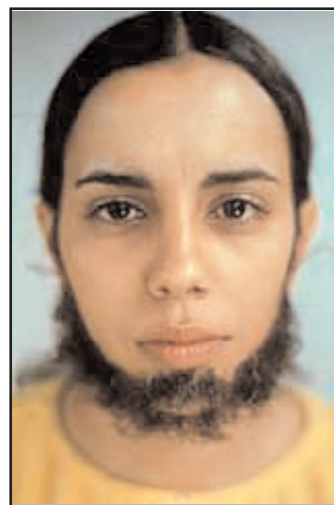
⁶⁵ Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Akal. Arte y Estética, 1986, Madrid, pág. 201.

⁶⁶ La realiza al poco de producirse la violación y asesinato de una estudiante, en el campus de la Universidad de Iowa. Invita a una serie de compañeros a su apartamento, y al llegar estos y encontrarse la puerta entornada, penetran en el recinto, encontrándose la habitación iluminada difusamente, luz que procedía de una lámpara colocada sobre una mesa, encima de la cual se encontraba la artista atada y sangrante, desnuda de la cintura para abajo, y rodeada de lo que podría ser restos de una violenta pelea.

era una manera de llamar la atención, y de involucrar al público asistente en una escena, que a escala social era tan reiterativa, que pasaba sin provocar ya la reacción de los ciudadanos adormecidos, impasibles ante algo, que aunque monstruoso, no dejaba de ser tan cotidiano en la sociedad norteamericana, como los Reality Shows o las luces de neón.

Esta tendencia a epatar se va desarrollando en la obra de **Ana** en sucesivas variantes. Otra de sus obras conocidas por su tendencia a involucrar al público más allá de la simple mirada pasiva, es la que realiza en también en Iowa en 1973, *People Looking at Blood*, cuya secuencia fotográfica nos muestra transeúntes que contemplan restos de sangre que parecen salir de la puerta de un apartamento. Es evidente que este rasgo de la obra de la artista no es más que su denuncia permanente ante la pasividad humana, acostumbrada a la violencia, a lo escatológico y lo superficial de una sociedad acelerada y desvalorizada.

Cuando en evolución posterior, **Ana** comienza a trabajar dentro de la naturaleza, reforzando las raíces míticas de su obra (en series como *Árbol de la vida*, 1976; *Fetiches* 1977 o en sus archiconocidas *Siluetas*) va modificando y restaurando el contenido de su poética. Comienza entonces una fase de introspección y de búsqueda de las verdaderas motivaciones humanas, que pasan de la agresividad del asfalto a la disolución en la frágil y efímera circunstancia de la naturaleza. **Ana** comprende y nos explica la sustancia mítica y mística del hombre, despierto sólo cuando se consustancia con la tierra, cuando deja de ser fotografía de postín y se convierte en una huella, en una marca más de las tantas que acumula la tierra. Sin embargo, **Ana** nos descubre que en esa fugacidad de nuestro paso está la verdadera existencia, somos parte del ciclo inagotable de muerte y renacimiento, que va más allá de nuestra inserción social. Es en estas obras donde verdaderamente **Ana** vuelve a sus raíces, donde se entronca de manera definitiva con lo cubano, en el sentido de que diluye con su discurso totalizador cualquier frontera, cualquier mapa, para convertir toda la tierra en portulano de referencias, colocando su cordón umbilical en el espacio de los conceptos, los mitos y la mística de la representación efímera. Y es precisamente esta fugacidad la que la reafirma, la que la hace resistir en embate de la pérdida, del apoyo. **Ana** en su búsqueda de territorio, logró encontrarse a sí misma, y reafirmarse en la pertenencia interior de su propia cosmogonía, rompiendo de manera sucesiva, al



Ana Mendieta / Trasplante de pelo facial / 1972



Ana Mendieta / Body Tracks / 1974

trabajar en la zona de lo efímero, cualquier referencia más allá del instante, cualquier pertenencia que no fuera la de su psique cohabitando perpetuamente con la naturaleza.

Así, cuando en el año 1981, realiza en Cuba las esculturas en piedra, en el *Parque de Jaruco*, **Mendieta** ya había transitado un largo camino de búsquedas, de encuentros, de experimentaciones. Podríamos decir, si nos insertáramos dentro de su propio discurso, que había realizado muchas purificaciones y ofrendas, que había logrado entablar un diálogo por fin desapasionado con la naturaleza, dejando su monólogo interior como simple telón de fondo para aquellos que no lograran comprender la gestualidad a la vez profunda y efímera de su obra y necesitaran de la recurrente anécdota personal para explicarse el porqué de su trasgresión. Y es en Cuba donde se permite la licencia de tallar en piedra las figuras de deidades aborígenes, para que metamorfoseadas por la erosión natural, perduraran cambiantes. Pero vemos, más allá del gesto frágil, un deseo último de afirmación, de que su huella calara tan profundo en su país como el escoplo en la piedra. **Ana** estaba ya preparada para poder dar el salto, pues había logrado encontrar un escalón seguro dentro de su identidad.

Por último, me gustaría tocar un tema muy polémico dentro de la obra de **Ana Mendieta**: la muerte. Y es precisamente una arista, que debido a la tragicidad de su desaparición, ha promovido una serie de análisis muy superficiales de su obra. Creo que por la propia sustancia de su discurso, muy afirmada no sólo en la mitología afrocubana, sino en la cosmogonía latinoamericana, sobre todo en la mexicana, el abordaje de este asunto trasciende cualquier puntualización personal, y se escora directamente hacia la noción de muerte como renacimiento personal, como purificación y como necesidad de trascendencia.⁶⁷ **Mendieta** a lo largo de su obra se mata muchas veces, y muchas veces juega con la muerte de forma violenta, pero no como un preámbulo de su propio fin, sino como una insistente manera de perfeccionarse. Cada “muerte plástica” trae consigo una **Ana** vitalizada y entera, una afirmación sublime de su capacidad vital. Porque su diálogo con la muerte se establece

⁶⁷ En la Santería, el iniciado “nace” cuando entra dentro de la religión. Pero antes de nacer, una serie de ritos con su cuerpo y con su ropa, evidencian de una manera muy clara que el sujeto muere, constituyendo más un acto de purificación que una tragedia personal. Así también es obvio el significado festivo que tiene la muerte para los mexicanos y la sublimación que constituye abandonar la atadura del cuerpo físico, para trascender espiritualmente hacia la perfección, involucrándose con los elementos naturales.

desde la norma de la presencia, como alimento divino de su esencia. Y en este sentido, potencia además su condición femenina, al mixturar su cuerpo con la tierra, imbricándose en el fecundo ciclo de la que considera la “gran madre generadora” y entroncándose entonces con otra mitología, esta vez occidental, al recurrir a la leyenda de Demeter y Perséfone⁶⁸, como explicación a los ciclos vitales de la naturaleza.

Mendieta fue una artista prolífica, cuya corta carrera nos legó una obra madura y muy consistente, a pesar de la fragilidad de sus acciones artísticas, insertas en territorios plásticos muy fugaces como la performance, el body art y el land art. En su evolución, afirmó sucesivamente su discurso, sublimando de forma continua su hacer y su decir, para dejarnos una memoria profunda de sus preocupaciones teóricas a través del itinerario sólido de sus imágenes plásticas. Se conformó como artista “imaginando” aquello que se le negaba como persona: un territorio, una patria, un discurso totalizador, un género. “*Si no hubiera sido artista, sería criminal*”, dijo una vez. Así, cuando moría en 1985, con solo 37 años, había dicho casi su última palabra en materia de arte.

Al precipitarse desde lo alto del edificio de Manhattan, no se permitió lo lúdico como estrategia, como hermenéutica. Quizá **Ana Mendieta** realizaba su último e involuntario performance, siendo consecuente hasta el final, trascendiendo su silueta en el asfalto, y consumando, con su propia desaparición física, la ofrenda espiritual que siempre le prometió, con su obra, a la naturaleza cambiante del arte contemporáneo.

Otros artistas como Tomás Sánchez, Nelson Domínguez, Roberto Fabelo, Roger Aguilar, se lanzan a una vertiente de búsqueda de la realidad del campo cubano, trabajando con sutileza sobre la temática lírica y romántica, cuyos antecedentes estarían en la primera vanguardia. Sin embargo, esta mirada perdida no es síntoma de indiferencia sino más bien una resistencia pacífica y una manera más de rebeldía estética, pues evidentemente era una evasión, de una realidad que estaba constantemente asediando desde las aristas infinitas de su vulgaridad cotidiana. Además



Ana Mendieta / Flores en el cuerpo / 1973

⁶⁸ Para la comprensión del mito de Demeter y Perséfone, y también para buscar una apoyatura teórica a la representación de las vaginas como referente a la regeneración natural, recomendamos el estudio del profesor Geoges Devereux Baubo. La vulva mítica en Devereux, Georges, Bauvo. La vulva mítica, Icaria, 1984, Barcelona.



Ana Mendieta / S/T / 1973

estos artistas mantuvieron una calidad estética y una fidelidad a sus lenguajes, características que los convierten en creadores de una gran valía dentro de la generación.

En resumen ni los sesenta fueron tan heroicos y masivos ni los setenta tan grises y cobardes. Ambas décadas fueron únicamente, en el ámbito plástico, un momento, una fase que había que atravesar. No fueron para nada estériles; prepararon un camino de cambios y renovaciones, de pensamiento y acción, de restauración y rectificación.

Las lecturas de ambas épocas fueron en cierta medida las que han canonizado los epítetos posteriores. Lecturas timoratas, puritanas, oportunistas y mal intencionadas. Será precisamente en los ochenta donde se releen los discursos y se saquen los balances, pues consideraron que no se podían absolutizar basándose en juicios maniqueístas, movidos más por la ideología política y por la estética oficialista que por la propia valoración y producción estética. En las dos décadas, muchas posturas se salvan de la mediocridad y del ilusionismo, tan caro a estos años. Y tan es así que, fueron los gestores y propulsores de lo que será la *década prodigiosa*: los ochenta. Fueron simplemente años duros donde los artistas tuvieron que optar por el travestismo y la máscara y aceptar que en definitiva eran hijos de su tiempo.

IV.3 La década de los ochenta.

El Renacimiento cubano

Ante la supuestamente anquilosada década de los, 70⁶⁹ que evidenció en cuanto a artes plásticas se refiere, un estancamiento temático y formal, se abren, con el inicio de la década que le sucede, nuevas panoramas, nuevos caminos formales y conceptuales. Así los años ochenta en materia de artes plásticas, son historia y comienza ahora para la crítica y la teoría del arte un largo y lento proceso de generalizaciones y valoraciones. Proponiéndose para los especialistas una teoría objetiva y lúcida, donde sin caer en

⁶⁹ Pereira, M^a de los Ángeles : Notas de clases. Día 10 de noviembre de 1991

oportunismos ni minimizaciones, se sopesa el alcance real de la década apelando a condicionantes no siempre inmanentes al propio discurso artístico.

Volumen I, fue la muestra que signó los derroteros ideoestéticos esenciales a todo lo largo de los ochenta, que introdujo el mecanismo de la autopromoción, nuevo para el concepto expositivo de un arte revolucionario (en su doble acepción) y que activó los criterios de montaje al propiciar la interrelación física y conceptual de las obras. Evidenció, además, con sus realizaciones, un potencial lingüístico de primer orden, que suplía el agotamiento de los setenta.

“(...) Los experimentos formales que desde principios de la década de los 80 removieron el panorama plástico sacaron a la luz un rasgo decisivo del Nuevo Arte Cubano: sus “... afanes emancipadores (...) que se consolidaron (...) como estrategia artística emprendiendo un proceso de autoconciencia del arte con el fin de optimizar sus roles sociales (...) Este afán sirvió de estímulo para que muchos artistas fungieran como curadores de sus propias obras, como gestores de sus proyectos personales. (...) Los riesgos vividos en esos años, el carácter crítico y reflexivo que definió al movimiento, dejó su huella en el trabajo curatorial, que fue espejo de las estrategias adoptadas por los artistas ante las exigencias del mundo del arte y las contingencias sociales.

(...) La presencia constante de una utopía, la actitud cínica, la reflexión social, la tendencia antropológica, la preeminencia del oficio, del paradigma estético, la potenciación de lo popular, el artista como portador de su cultura, la metáfora instruida, la obra como documento o crónica social, son cualidades que se superponen en el tiempo hablando de la densidad estética e ideológica del Nuevo Arte Cubano. (...)”⁷⁰



Ruben Torres Llorca / What we were then, we are no longer /1987

⁷⁰ Espinosa, Magalis

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GUmG1GKRbDEJ:www.arteamerica.cu/3/dossier/espinosa.htm+Magalis+Espinosa&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>



Integrantes de Volumen I
y Gerardo Mosquera,
“el padre de los 80”

No podemos hablar de este comienzo y de esta apertura plástica, realmente muy importante sin mencionar a quien es considerado el padre estético de la generación de los 80: Gerardo Mosquera y tampoco podemos obviar el papel jugado por el *Instituto Superior de Arte (ISA)* dentro de esta renovación, en lo que aportó con sus egresados, que no sólo fueron los artistas más importantes del momento, sino que se convirtieron en su gran mayoría, en docentes de dicha escuela, trasladando así, un nuevo espíritu a la formación plástica cubana, y un alto grado de perfeccionamiento estético, con el manejo de las tendencias y los lenguajes más novedosos a nivel internacional y dando desde ese momento un continuo suceder de nuevas y cada vez más cualificadas generaciones creadoras.

Gerardo Mosquera impulsó de una forma muy participativa los eventos plásticos más importantes del primer lustro de los ochenta. Fue un gestor independiente, un comisario que lejos de patrocinar desde la institución arte a los creadores, demostró el anquilosamiento de dicha institución y coadyuvó al replanteo de muchos de los estereotipados y decadentes métodos de promoción de artistas.

“(...) Entre los curadores que más han influido en la renovación del discurso curatorial deben destacarse entre otros Rosa Martínez y Gerardo Mosquera, no porque hayan marcado la mainstream de los grandes centros promocionales del arte, sino porque a contrapelo de esos centros han logrado crear proyectos que penetran en la médula misma de los procesos socioestéticos, y han dado una visión más certera de los derroteros futuros del arte.(...)”⁷¹

Sus escritos, agrupados libros o en secciones fijas en revistas de ámbito artístico y cultural, fueron convirtiéndose en teorías para la entronización de un arte nuevo, contestatario y crítico, que sirvió de revulsivo para llegar hasta la propia estructuración social y política y a partir de ahí, iniciar un periodo lento de renovación en todas las esferas de la sociedad cubana. El arte y los intelectuales

⁷¹ Espinosa, Magalis

<http://www.arteamerica.cu/3/dossier/espinosa.htm+Magalis+Espinosa>

volvieron a asumir ese espíritu constructor de los conceptos básicos de nación, derrumbando sin prisa pero sin pausa los obsoletos cimientos del edificio sociocultural, que varado en las terminales medidas de las dos primeras décadas revolucionarias, se agrietaba y desconchaba, pidiendo a gritos un nuevo aire, una rehabilitación basada en los derroteros esenciales de las vanguardias cubanas y en los ideales de la cultura como cimiento del concepto de nación.

“(...) Las artes plásticas han abordado con una mirada crítica los problemas internos de la vida cubana y del propio mundo del arte; han deslizado los procedimientos expresivos del arte internacional hacia un entorno particularizado por el humor, el rumor popular y la experiencia religiosa; el propio proceso artístico se dinamiza al crear un puente entre su tradicional autonomía y la estética de lo cotidiano. La iconografía utilizada por muchos artistas entremezclaba matrices religiosas, estereotipos populares, problemáticas diversa de la realidad social y del propio mundo del arte, con procedimientos expresivos de diferentes corrientes y tendencias estéticas, logrando que los proyectos más arriesgados emprendidos desde la exposición Pintura Fresca, (1979), el paradigma que significó Volumen I (1981), hasta El Objeto Esculturado (1990), mantuvieran vivo un espíritu curatorial experimental. A falta de una política curatorial coherente, ante la ausencia de un campo artístico dinamizado por el mercado del arte, la solución fue, como decíamos, asumir roles que convertían al artista en un promotor de su obra.(...)”⁷²

Fue Mosquera quien promovió a **Volumen I**, exposición iniciática de un grupo de artistas, que con verdadera temeridad salió a la luz cuestionando desde la obra, no sólo los fundamentos artísticos, sino los políticos, morales y sociales de la Cuba de los 80.

“(...) En la escritura de la historia del arte cubano de la segunda mitad del siglo XX, es ineludible la



Logotipo del Proyecto
Castillo de la Fuerza

⁷² Espinosa, Magalis

<http://www.arteamerica.cu/3/dossier/espinosa.htm+Magalis+Espinosa>

mención de una exhibición, mítica por su papel fundacional en el surgimiento de la contemporaneidad artística: Volumen I, Centro de Arte Internacional, Habana Vieja, 1981. Fueron sus miembros –Rubén Torres Llorca, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey, Juan Francisco Elso, Rogelio López Marín (Gory), Gustavo Pérez Monzón, José Manuel Fors, Leandro Soto, Israel León, Tomás Sánchez y Carlos José Alfonzo – todos hijos de la revolución, y en su mayoría, artistas a los que ésta permitió el desarrollo de su obra, quienes se atrevieron a romper una práctica de un tipo de arte comprometido ya desgastado.(...)

(...)Algunos, como José Bedia, alcanzaron un fulgurante reconocimiento internacional. Muchos tuvieron un período de reconocimiento en el que disfrutaron temporalmente del llamado exilio de terciopelo – Rubén Torres Llorca, Juan Francisco Elso, por ejemplo – que les permitió durante unos breves años salir de la isla hacia México y regresar. Pero tanto en muchos de los casos de los once artistas que participaron en este show, como en el de la generación inmediatamente posterior; una vez se convirtieron en disidentes políticos, no sólo sus nombres desaparecieron de la escena nacional cubana, sino que, habiendo perdido el aura de los artistas residentes en La Habana, en la mayor parte de los casos dejaron de recibir la consideración de la cual disfrutaban, como parte del boom de un arte cubano asociado al mito del “buen revolucionario”.(...)”⁷³



Proyecto Hacer / Abdel Hernández/ Recorte de prensa

Esta muestra de **Volumen I**, hubiera sido poco viable sin la personalidad persistente y teóricamente muy avanzada de Gerardo. Son suyos los mejores textos que han servido de guía para comprender que pasó en los ochenta.

Muchos artistas le tildan de maniqueo, al seleccionar una serie de artistas y promoverlos, mientras otros quedaban fuera de la confrontación. Sin embargo la selección de Mosquera estuvo en todo momento marcada por la pensión de los artistas a incursionar en

⁷³ Herrera Téllez, Adriana

http://ufsinfroterasp2010.weebly.com/uploads/2/8/5/1/2851833/adriana_herrera_-_arte_cubano_disidente2.pdf

nuevos lenguajes, mucho más acordes al panorama del arte internacional y a convertirse no sólo en artistas de elite, sino en gestores de sus exposiciones, teóricos del arte cubano e intelectuales capaces de comprometerse no sólo a nivel del discurso artístico, sino también teórico y estético en cuanto a nuevas o preponderantes líneas discursivas de esta ciencia a nivel internacional.

*(...)En general, el trabajo curatorial de los 80 se distinguió por ese espíritu grupal en el que las posturas antiestéticas tuvieron preeminencia. No había un interés especial en la durabilidad de las obras, y muchas exposiciones fueron el resultado de la discusión, de la labor de taller de los artistas que participaban en los proyectos. El proceso artístico empezaba en el taller, a veces sin una clara conciencia de la actitud de transformador social propia del artista de vanguardia con la pasión y el apego por aquello que implicaba una conquista colectiva (...)*⁷⁴

Preparó a un grupo de artistas jóvenes con inquietudes más allá de la propia materialidad o perdurabilidad de una pieza de arte, y les enseñó que el artefacto artístico era el resultado de un proceso mucho más importante que la concreción del objeto u obra en sí. Un proceso de conocimiento, de reflexión y de debate, trocando el fin mismo de la creación, al darle más validez al proceso e incitando con ello a la eficacia de lo efímero material y a la persistencia del concepto una vez consumada o consumida la obra de arte.

Convirtió a los jóvenes creadores en pensadores y teóricos, cualificación imprescindible en los momentos en que Mosquera ejercía su liderazgo como ideólogo del arte cubano. Esta preparación era imprescindible para aquellos artistas que desde la periferia, anhelaban a arribar a un Centro, abarrotado, enloquecido pero cada vez más abierto a las nuevas propuestas de los márgenes culturales, de las alternativas, del “otro”. Así, bien pertrechados y llevando toda esta gnoseología a su obra, podían dar el salto cualitativo hacia las discusiones más importantes que en ese momento se establecían

⁷⁴ Espinosa, Magalis

<http://www.arteamerica.cu/3/dossier/espinosa.htm+Magalis+Espinosa>

en materia de arte. Y en este sentido, Gerardo Mosquera continua la labor de **María Luisa Gómez Mena**, Sicre, **Loló Soldevilla** y otros, que fueron capaces de preparar una generación para salir fuera de la isla y triunfar a la par que cualquier otro artista del momento. Retomó una labor que hoy continua viva en las nuevas generaciones de artistas y promotores y que sigue latente como valor en aquellos que participaron del lujo de ser los intérpretes principales del Renacimiento Cubano.

“(...) Exposiciones y acciones plásticas realizadas por colectivo de artistas como la exposición 4X4 (1982), el grupo Hexágono (1983), Puré (1986), Arte Calle (1986-90) y otros, marcaron un sentido social del trabajo artístico que le dio gran relevancia a la época. El artista se deslizaba entre un interés moderno de proyección social y apropiaciones y reconstrucciones que lo acercaban a la naturaleza estética postmoderna.(...)”⁷⁵

Mosquera cambió la manera de entender el arte en Cuba; hizo de las propuestas artísticas que gestionaba, un discurso válido y demolidor, altamente refinado y cínico en el mejor sentido de esta palabra y reformó sin proponérselo, los hasta ese momento paradigmas expositivos y artísticos que sostenía la Institución Arte en Cuba. Estos paradigmas, mas políticos que culturales, envejecidos y fuera de lugar, se desmoronaron paulatinamente ante el empuje renovador de las creaciones plásticas de los 80.

Otro de los grandes detonadores de la **Década Prodigiosa** fue la hornada de artistas que se graduaron en el *ISA* y que fueron los artífices de esta renovación ideoesética del arte insular.

“(...) El Instituto Superior de Arte (ISA) es una joven universidad. Fue fundada el 29 de julio de 1976. El lugar elegido para instalar la primera piedra resultó el otrora selecto Country Club, edén recreativo de los más favorecidos por la fortuna antes de

⁷⁵ Espinosa, Magalis

<http://www.arteamerica.cu/3/dossier/epinosa.htm+Magalis+Espinosa>

1959. Desde entonces, el mismo entorno natural incentiva la creación de jóvenes talentos que realizan sus obras en instalaciones especialmente diseñadas para la instrucción y la práctica artísticas. La creación del Instituto Superior de Arte fue definida por la Ley 1307- de fecha 29 de julio de 1976- que estableció la estructura de especializaciones de la Educación Superior como resultado del alto nivel alcanzado por la enseñanza de las artes en el país.(...) La estructura inicial del ISA constó de tres facultades: Artes Plásticas, Artes Escénicas y Música. En 1987 y 1989 abrieron sus puertas, respectivamente, las Carreras y Facultades de Arte Danzario (con perfiles en Ballet, Danza Contemporánea y Danza Folklórica) y Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual. Por razones organizativas, metodológicas y económicas, en el año 1994 las Facultades de Arte Teatral y Arte Danzario se agruparon bajo un mismo techo y un mismo nombre: Facultad de Artes Escénicas. (...) Al ISA hay que mirar cuando se trata de seguirle el rastro a las tendencias contemporáneas del arte en Latinoamérica. La crítica especializada y artistas de renombre de todo el mundo han elogiado en múltiples ocasiones, la calidad del trabajo del Instituto Superior de Arte:

“... hay un énfasis en su pensamiento lógico, la articulación de ideas, la evaluación objetiva, el desarrollo de un sistema de conceptos estéticos y criterios para guiar la búsqueda y adopción de un lenguaje personal y para estimular la imaginación y el talento creativo usando un máximo de significados expresivos.”(Luis Camnitzer, *Art education in Cuba*. New York, pág. 169)”(...) ⁷⁶

Esta introducción, tomada de la propia presentación del *Instituto Superior de Arte (ISA)*, nos evidencia claramente que la metodología que sostiene la enseñanza artística en cada una de sus facultades prepara de forma muy cualificada a los estudiantes para enfrentarse a las contingencias artísticas de su tiempo. Si este planteo lo miramos retrospectivamente, y tenemos en cuenta que esta



Intervención en la Ciudad

⁷⁶ Tomado de: http://www.isa.cult.cu/index.php?option=com_content&id=102

premisa de docencia estuvo presente desde la fundación del *ISA* como *Universidad de las Artes*, es obvio que los primeros graduados, que contaban con una formación teórico práctica muy especializada, irrumpieran de golpe en el panorama del arte cubano, con inquietudes, referentes y planteos muy diferentes a los que hasta ese momento portaban los sólo tenían una formación media, cuando no en muchos casos autodidacta. Esto no descalifica a los artistas que no entraron en el proyecto del *ISA* en un inicio, pero sí hizo que los primeros egresados de la institución cuentaran con herramientas muchos más eficaces para abordar el complejo universo del arte contemporáneo que se movía en los años 80 y que estuvieran mucho más preparados en disciplinas que hasta ese momento, ningún artista o muy pocos habían validado como útiles desde la perspectiva de la creación de la obra plástica

Los conocimientos de teoría del arte, teoría de la cultura, estética, filosofía contemporánea, pensamiento crítico, además de las propias especialidades artísticas, hacían de los nuevos creadores, además de *Graduados Superiores de Arte*, artistas muy preparados para subvertir lo que hasta ese momento se implementaba en la plástica nacional, tanto a nivel creativo, como expositivo, curatorial, etc. De ahí la importancia crucial que tiene para nosotros la creación de este Instituto en lo que será la renovación del arte cubano.

Son estos artistas egresados del *ISA* los que estarán preparados para asumir el reto que Mosquera como curador proponía, pues ellos estaban formados en la importancia del concepto y del proceso de la creación dentro de las nuevas tendencias artísticas internacionales, al rodearse de profesores que viajaban a exposiciones y ferias de arte y hacían circular entre los alumnos libros, revistas y conferencias con la actualidad más inmediata del momento artístico internacional.

También desde un inicio el *ISA* contó con la anuencia de muchos críticos y artistas extranjeros que ofrecían talleres y conferencias que incrementaban el conocimiento y el contacto inmediato con la realidad artística. Quizá esto argumente la selección de Mosquera como promotor de una nueva generación de artistas cubanos. Su idea era crear arte desde la idea hasta la concreción final de la obra, testimoniando cada parte del proceso como vital para comprender la obra en sí. Y era la primera hornada del *ISA* los primeros artistas posrevolucionarios que tenían consigo la más sólida formación

y la más consciente valoración de los derroteros del arte de su momento; eran los que podían tomar con fuerza el reto de la truncada vanguardia de los cincuenta.

Consideramos que el *ISA* fue una de las más importantes arterias que impulsó la renovación de la creación plástica cubana; es hoy, por su papel histórico en este acontecimiento y por la altísima calidad de su formación, un nodo de conjunción de muchos artistas tanto nacionales como internacionales que se retroalimentan conceptual y artísticamente, y que debe estar presente como institución docente y promotora, siempre que se aborde históricamente el arte cubano, porque jugó un papel esencial en el nacimiento de la generación plástica de los ochenta y con ella, de una nueva forma de hacer y comprender el arte.

Entrando ya en valoración del arte de la década de los ochenta, nos gustaría de modo general, antes de estudiar las artistas seleccionadas como finalidad u objeto de estudio de esta investigación, conocer opiniones de artistas y críticos, que también fueron partícipes de la efervescencia cultural que se vivió y que narran de forma personal y con un criterio muy profundo el acontecer de la época.

Así, para valorar el alcance real de la década hemos subrayado, entre otros expuestos, los criterios de Rufo Caballero, crítico joven, muy involucrado con sus trabajos y opiniones pertinentes, con el quehacer plástico de los ochenta, por constituir la visión de este fenómeno va a tener la novel crítica y las opiniones de Félix Suazo y Alexis Somoza, dos de los creadores de la década y principales teóricos del movimiento plástico del período analizado, por constituir una visión desde el ángulo de la propia creación.

Rufo Caballero, refiriéndose a *Volumen I*, sintetiza el legado más trascendente de la muestra:

“(...) La investigación como premisas del hecho artístico, el acto de creación, cual un proceso de cognición tanto en su génesis como en destino. Y bajo esa premisa dos grandes motivaciones temáticas: la apariencia y causalidad del Kisch en Cuba y la indagación en la historia y la cultura latinoamericana. Era inobjetable que irrumpía una nueva orientación en las artes plásticas cubanas (...)”⁷⁷



Performance El Juego de Pelota

⁷⁷ Caballero, Rufo: “La década prodigiosa” en *El Caimán Barbudo*, año 2 edic. 273, 1990. P. 12-15



Angel Delgado / Performance
La esperanza es lo último que
se está perdiendo / 1990

Debemos aclarar que las rupturas y renovaciones no se limitan a la sencilla superación fenoménica, es por eso que no concebimos como cierta la idea de simples sucesiones de tendencias o corrientes. Se agudizó por el contrario, el sentido crítico ante las fuentes, discerniéndose éstas de modo tal que es imposible delimitar una cadena de tendencias en sintonía, con la moda internacional. Ahora vale más estudiar el sistema teórico a los antecedentes artísticos del propio creador que tratar de insertarlo en la lógica del arte internacional.

Otro aspecto interesante de la década es que:

“(...) el conocimiento activo y problemático, favorece el análisis dialéctico abierto de zonas temáticas antes esquematizadas por la conciencia artística estética y excesivamente tipologizante: el sexo, la historia, los símbolos patrios (...).”⁷⁸

Una de las facetas más importantes de la plástica de los años ochenta es la comunicación con el espectador, la manera en que los creadores digieren la información foránea, el desarrollo de los conceptos del arte en Cuba. Así quedan atrás la mimesis y la preocupación por “estar a la moda”, según patrones externos y se llega al punto en que los creadores abordan temáticas que realmente se encuentran en la “realidad nuestra de cada día”, lo que permite un diálogo más abierto y simple entre el artista y el público.

“(...) Los 80 se caracterizaron no solamente por una reacción contra el aburrimiento visual en las galerías, también existía una especie de inconformidad con lo que pudiera llamarse el sistema del arte, especialmente en el eslabón obra-público. Estas experimentaciones fueron, en algunas ocasiones, actitudes muy ingenuas, que podían ser desplazamientos de obras fuera del sector galerístico pero que estaban muy aferradas a la vieja estructura del arte. El creador quería romper con la galería, quizás sacando las obras a la calle, pero seguía conservando viejos patrones de producción que respondían a otro sistema. Se quería romper pero no se

⁷⁹ Caballero, Rufo: “La década prodigiosa” en El Caimán Barbudo, año 2 edic. 273, 1990. P. 12-15

sabía cómo. Pero bueno, ¿por qué salir para la calle?, ¿por qué buscar esta amplitud con otro tipo de público? Existía inconformidad con los contenidos en el arte y con la circulación de la obra. Por lo general el público que asiste a las galerías es bastante estable, no es nómada, todos se conocen, y muchas de las propuestas tenían como contenido y referencia problemas que no sólo tocaban a ese tipo de público, se quería que otras gentes accedieran a eso que se estaba planteando, quizás por eso el interés de ampliar la audiencia y eso pudo impulsar en cierto sentido el abrirse hacia una búsqueda de otro tipo de escenario y de auditorio. Por supuesto habían ya intenciones estéticas en este tipo de transformación que tenían que ver un poco con la reflexión en cuanto a la evolución de la estructura del sistema del arte en sí mismo (creador-obra-público) (...)”⁷⁹

Los factores que han propiciado esta nueva situación de las artes plásticas cubanas se concretan en:

“(...)el propio desarrollo internacional del arte, como lenguaje y sistema, que arriba, en nuestros días a un estudio perfectamente definible como climático, al mostrar un cada vez más abierto distanciamiento con respecto a su objeto original, ostentando un carácter metalingüístico que lo lleva a tomarse a sí mismo como referente de su discurso tautológico(...)”⁸⁰

La gran limitación del sistema plástico de los ochenta, imputable en primer término a los niveles institucionales es el no implementar una inserción social del producto artístico, cuando muchas de las propuestas de los creadores estuvieron a ella encaminadas. Así las intenciones se redujeron a práctica a *Telarte*, mientras que los demás padecían de una palidez cuantitativa y cualitativa (*Arte en la micro*) o errores a la hora de integrarlas a los espacios propuestos (*Arte en*

⁷⁹ Ojeda, Arlet, Cuéntame un cuento: una entrevista con Lázaro Saavedra, en <http://www.arteamerica.cu/8/debates.htm>.

⁸⁰ Caballero, Rufo: “La década prodigiosa” en El Caimán Barbudo, año 2 edic. 273, 1990. P. 12-15



Cartel de Publicidad sobre debate Teórico en el ISA.

la carretera). Pasaron a ser así, brotes y experiencias recuperables si se contara con el asesoramiento de especialistas reales. Habría que resaltar la toma de conciencia sobre la necesidad de movilización social que operó en los últimos años a través de las respuestas a proyectos como *Castillo de la Fuerza* o el *Hacer* de Abdel Hernández, dinamizantes ambos del mensaje cultural, amén de sus divergentes naturalezas.

Es importante tener en cuenta el momento histórico en que se produce el arribo de los más jóvenes a un terreno artístico desbrozado por la acción del grupo de la exposición *Volumen I* y otros artistas de esa promoción, “que logran una actitud no prejuiciada hacia la experiencia artística proveniente del resto del mundo”;⁸¹ todo esto sumado a otras circunstancias como la mencionada situación del clímax artístico internacional y la no menos importante activación de nuestra conciencia social que se deduce de un evento de carácter político-económico como el proceso de rectificación de errores. Como apuntan Alexis Somoza y Félix Suazo:

“(...) Las artes plásticas de los ochenta en cuba, no sólo se vuelven hacia su propia lógica como urgencia de lenguajes, sino además hacia un conjunto de problemas que se relaciona con la realidad cubana contemporánea (...).”⁸²

Si bien es cierto que en la primera mitad del decenio las contribuciones temáticas pasan a un segundo plano, no puede afirmarse lo mismo si nos referimos a las proposiciones que desde 1987 vienen realizando nuestros artistas plásticos. Así, al concluir la década, las búsquedas artísticas se trasladan al campo de la introspección en nuestros acontecimientos estéticos culturales, se explotan las relaciones del individuo con la colectividad, al tiempo en que reaparecen determinadas inquietudes éticas. El origen de este desplazamiento hay que buscarlo en la comprensión de que la cultura artística, en tanto zona específica de la actividad social, no existe al margen de un conjunto de circunstancias globales que afectan su mayor o menor independencia para dirigirse.

⁸¹ Pereira, Ma. De los Angeles, Notas de clases, curso 91/92.

⁸² Somoza, Alexis y Félix Suazo; “La Fuerza tiene un Castillo” en *El Caimán Barbudo*; Nov. 1987. P.12-13.

La historia de las artes plásticas cubanas en los ochenta será la historia de las sucesivas contradicciones a que se enfrenta el sistema de la cultura artística local. Así nuestro panorama plástico se debatió entre los estatutos que emergen en estos años y un conjunto de dificultades de diverso orden que retardan y/o distorsionan su recepción del modo que se lo han propuesto sus creadores

Rufo Caballero describe así el llamado segundo momento de la década de los ochenta:

“(...) Alrededor de 1987 y como señal de la agudización de un irrefrenable condicionamiento sociológico agravado por el silencio y la abulia que lo congestionara en lugar de neutralizarlo y canalizarlo, el arte se adelantó a otras formas de la conciencia social. Refugiado en su naturaleza críptica otorga cauce a múltiples estados de opinión, valoración y evaluación de la realidad social, por tanto protagoniza un abrupto acento de las motivaciones valorativa y comunicativa que habían empezado a exacerbarse en Puré y que centrarían la etapa entre las manifestaciones de Arte Calle a principios de 1988 y el Salón de ciudad de La Habana en noviembre.

En el momento que la impostergable necesidad de exteriorizar una serie de criterios sociológicos afronta el peligro de la contingencia, un número respetable de discursos resultaban descriptivos en demasía y elementales en su postulación, reducidos el nuevo comentario enunciativo (...). “⁸³

Sin embargo, un año pasó, y con la decantación que devino el proyecto *Castillo de la Fuerza*, se subordinan los momentos explosivos, dando paso a un discurso de reflexión y así vuelve a valorizarse el proceso de cognición en primeros planos y se retoma la motivación semiótica constructiva a escala superior.

La sociedad en su conjunto y no sólo una parte de ella, está involucrada en la esfera del desarrollo cultural. De ahí que determinados

⁸³ Caballero, Rufo; “La década prodigiosa”, en el Caimán Barbudo, año 24, edición 293, 1990. P. 12-15.

factores del desarrollo social y económico sean indirecta o directamente correlativos al desarrollo cultural y este es el matiz que permite ver la unidad que va a existir entre los factores históricos y los culturales al referirnos a las producciones artísticas más polémicas de estos años en Cuba.

Félix Suazo como artista, crítico y promotor cultural define así el proceso:

“(...) En los últimos años cuando nos referimos a problemas particulares de nuestras producciones artísticas más recientes e intentamos esclarecer la unidad existente entre los caracteres históricos y los culturales, casi de inmediato comprobamos, que en general, la mayoría de los discursos artísticos más polémicos de los ochenta tienen su zona de correspondencia en las circunstancias históricas del tiempo en que ocurren.

Si admitimos que dichas producciones, especialmente las de las artes plásticas tienen efectivamente, un carácter problemático, debemos considerar en primer lugar, la problematicidad de los conflictos que caracterizan y definen nuestra historia más reciente. Sería conveniente tener en cuenta que las nuevas realidades sociales que originó el período en que vivimos, han logrado “conformar compartimentos seccionados y mutables en individuos y grupos socio-profesionales, especialmente jóvenes creadores portadores de adiestramiento y nuevos modos de socialización”. A esos individuos y grupos socio - profesionales emergentes corresponda un marcado interés por criticar y renovar determinados preceptos éticos e ideológico debilitados, sobre los cuales se pretende seguir orientando las normas y valores que nuestra actual sensibilidad requiere (...)Se trata de un interés por plantearse dialécticamente los matices problemáticos a que nuestra época se enfrenta. (...)”⁸⁴



Maria Magdalena Campos /
Hablando Suave con mi madre
/ Instalación / 1997

⁸⁴ Somoza, Alexis y Félix Suazo; “La Fuerza tiene un Castillo”, en “El Caimán Barbudo”. No. 1989 p. 12-13. Nota: Las palabras entrecorriadas dentro de la cita pertenecen a: Palabras de presentación de la exposición: ES-CULTURA. Damián C. Morell, junio de 1988

Por eso, teniendo en cuenta la premisa anterior, debemos ver la vocación criticista de las producciones artísticas del último decenio. Sin obtener el autodesarrollo de los postulados del arte respecto a los procesos de la realidad, es el desgaste sufrido por las fórmulas que funcionaban como nexos ideológicos con la realidad y en la necesidad de su renovación, donde podemos buscar la causa original del criticismo que atraviesan los más importantes discursos artísticos del período que nos ocupa.

“(...) Un arte esencialmente comunicativo que manifieste la realidad en su trascendencia histórica y social. Lo cual no quiere decir que hayamos de caer necesariamente en el historicismo académico, ni en el superficial cartelismo del mal llamado “arte social (...)”.”⁸⁵

Ahora bien, por la naturaleza amplia y disímil, las producciones más recientes de las artes plásticas en Cuba no se pueden enmarcar en una única invariante, pues la heterogeneidad morfológica que encontramos es proporcionalmente igual al complejo contexto en que ocurren y no se trata precisamente de incapacidad e imposibilidad de definir este fenómeno, sino de que la diversidad de opciones que al mismo contiene escapan a la clasificación única y totalizadora. No son fiables, así, las simplificaciones ni aquellas hipótesis “monistas” que en primer lugar deforman la continuidad del arte de la década estudiada, así como los juicios de valor que sobre ella pueden hacerse y en segundo simplifican a comodidad la problemática que caracteriza al objeto al cual hemos referencia.

Existen, efectivamente, factores hegemónicos que nos permiten globalizar el fenómeno; podemos sin duda establecer una línea común que nos haga posible sistematizar los caracteres canónicos de la plástica de la década; lo que sí no aceptamos, por contraproducente y distorsionador, es la indiferenciación de las poéticas individuales y las orientaciones globales, las nociones registradas al nivel de la obra y su estructura y las cosmovisivas. Sin duda alguna ambos factores se hallan conectados entre sí, pero existe la necesidad de establecer la diferenciación de los tipos de enfoques que requiere un fenómeno tan complejo.

⁸⁵ Rodríguez, Carlos Rafael ; “A la cultura por la Revolución”, 1988.



Intervención en la calle
/ Grupo Arte Calle

Es en el propio acto de socialización de la obra de arte donde la intelectualidad artística se involucra y participa en el intercambio de idearios y valores socio culturales que su tiempo lo propone. Parafraseando a Juan Acha podemos enunciar que permanencia o cambio es siempre el eterno dilema del hombre que se encarga e producir cultura.

Así la década de los ochenta fue una alternativa, apareciendo nuevas temáticas con el sexo, los símbolos patrios, el Kitsch.

Fue además, un decenio donde se activaron los mecanismos de autopromoción, donde los artistas se convierten en críticos y teóricos de su arte y donde, a la par de las nuevas producciones estéticas, se genera una crítica joven y desprejuiciada..

Como hemos visto y analizado ampliamente en capítulos anteriores, en Cuba, no se desarrolla definitivamente en la plástica una expresión libre, fuerte y afirmativa por parte de la mujer. Se trata más bien de afluencias esporádicas, de mujeres aisladas que desarrollan un discurso novedoso, trasgresor, a la par e sus coetáneos masculinos, dándose esta presencia sobresaliente en cada periodo histórico y/o en cada momento relevante a nivel plástico.

IV.3.1 Mujeres en los Ochenta. Las escuchadas

Será en la década de los ochenta donde veremos una afluencia múltiple del discurso femenino en su vertiente vanguardista. No solo se trata del hecho de que sean numerosas las mujeres que en esta década se lanzan a la palestra artística y de ahí que exista un boom, sino de que la mayoría de las mismas tienen poéticas centradas en las problemáticas específicas de la mujer, ya sea desde una perspectiva intimista y autobiográfica o planteándose problemas que atañen generalmente al mal llamado sexo débil. Aunque como hemos visto en la historia de la pintura cubana, ha habido ejemplos significativos de talentos femeninos, no se va a verificar hasta los ochenta el fenómeno de un grupo compacto de figuras femeninas que se destaquen por su talento, por sus tendencias a la plasmación de los problemas sociales y a sus deseos de incidir sobre los mismos. Es una década marcada por la característica de que las problemáticas femeninas de distinta índole y tratadas desde

diversos ángulos, estilos, éticas y estéticas se colocan entre las más importantes de los conflictos sociales.

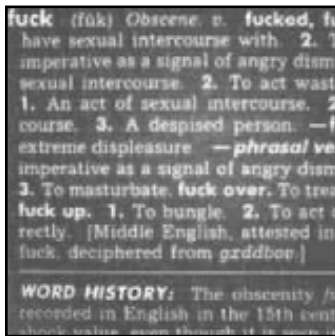
Es así que un grupo de creadoras comienzan a reflejar en su pintura temas como los conflictos sexuales: la violencia, la subordinación, la maternidad y la responsabilidad de la crianza del niño, el kitsch doméstico, las relaciones sociales, los roles, los conflictos de la mujer artista. Parten de su cuerpo y de su experiencia en tanto seres humanos, sociales e intelectuales, no sólo para rivalizar con su entorno inmediato, sino buscando su propia voz, intentando quizá, un encuentro con su propia identidad. Aclaramos que al hablar de grupo nos referimos, no a un movimiento que aglutina a dichas artistas, sino a la acción espontánea de las mismas en coordinadas especiales y temporales comunes, con poéticas disímiles, aunque sus temáticas generalmente apunten hacia nodos concluyentes.

Esta expresión femenina ha aparecido como dijera el crítico Gerardo Mosquera:

“(...) fuera de una programa feminista, como parte de la preocupación de un tiempo subjetiva y social del arte nuevo que renovó la cultura cubana en los ochenta. Este desenvolvimiento no “militante” afecta, por un lado, una profundización consciente y sistemática en la situación particular de la mujer, mientras por otro, brinda espontaneidad a las obras (...) el feminismo no ha prendido en la conciencia social, tal vez porque las mujeres prefieren dar la batalla “por fuera” igualándose al hombre en todos los campos, sin dedicarse a un movimiento de reivindicaciones específicas (...).⁸⁶

En el caso del estudio de este novedoso discurso plástico femenino en Cuba por parte de la crítica de Arte que operó en la década, debemos apuntar que ha sido bastante deficiente. Se adolece de estudios serios y rigurosos que sitúen en su justo lugar este fenómeno. La mayoría de los trabajos se escoran hacia la defensa de la existencia en Cuba de un feminismo “ñoño” o “bravucón”, tratando al mismo tiempo con una aparente homogeneidad todo el discurso

⁸⁶ Mosquera, Gerardo; “¿Feminismo en Cuba?”, en Revolución y cultura. No. 6 junio 1990. P. 52-57



Consuelo Castañeda /
To be Bilingual.
Lesson Nº 2: Verbs (Fuck) /
1993

de las féminas, utopía, por demás, cómoda y esquiva. La década, de los ochenta ha demostrado con creadoras como **Consuelo Castañeda, Sandra Ceballos, María Magdalena Campos, Ana Albertina Delgado, Marta María Pérez, Rocío García, Olympya Ortíz, Jaqueline Zerquera, María Consuelo Mendoza;** y otras muchas que han laborando con continuidad en el decenio, que la cuestión no es para nada uniforme ni unilineal sino que por el contrario, la diversidad de presupuestos y propuestas va a signar todo el desarrollo de la expresión artística de la mujer, corroborando así la idea de la existencia por cada artista, de una visión propia del mundo y de sus problemáticas, apoyada en la cosmogonía y los puntos de vista de que sustente la creadora.

Es importante, a modo de ejemplificar la posición de la crítica ante la explosión del discurso femenino, releer las ideas de dos estudiosos de la plástica. A partir de la discusión sostenida en la revista *Revolución y Cultura*, uno de los principales soportes impresos de la crítica de los ochenta, entre Antonio Eligio Fernández (Tonel), crítico y artista plástico y **Erena Hernández** una de las estudiosas que más ha tocado el tema de la mujer como artista desde el punto de vista de la crítica de arte cubana contemporánea, podemos observar que línea de análisis solía seguirse en plena efervescencia del arte joven en la isla. La selección no es festinada, sino que la polémica que ambos sostienen, desbroza el camino para un análisis del fenómeno en cuestión.

Refiriéndose a una exposición de la pintora **Jaquelin Abdalá**, Tonel comentaba en las palabras al catálogo:

“(...)que por su contenido y por el enfoque asumido ante las problemáticas del sexo y la relación de pareja (...) conforman un punto de vista francamente femenino.(...)”⁸⁷

Erena riposta este planteamiento diciendo:

“(...) Si una persona, con independencia de su sexo está sometida a la violencia, ya sea física o psíquica, y

⁸⁷ Cita de Antonio Eligio Fernández, Tonel, en sus palabras al catálogo a una exposición de Jacquelin Abdalá. Hernández, Erena; “Un resquicio a la esperanza”, en *Revolución y cultura*, No. 3 Mayo-Junio 1992. P. 36-37.

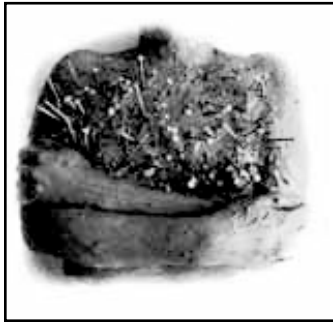
la convierte en asunto de su arte, es el punto de vista de un ser humano, no ya de una mujer. Al varón se le identificaba en aquellas sobras con “el villano” porque asumía actitudes de tal (según Tonel se trataba de un punto de vista francamente femenino porque el varón siempre era el malo de la película). Si Jacqueline pintara una madre que llora a un hijo muerto en un campo de batalla, así podría hablarse de un punto de vista femenino para abordar el tema de la guerra –de común tratado por hombres y acción ejecutada por hombres básicamente- pero si recreara soldados en combate sería el punto de vista de un artista, sólo eso, más allá del sexo, que no viene al caso, ya sean mujeres y hombres los soldados que luchan en el cuadro. (...)”⁸⁸

Detengámonos aquí por un momento para subrayar las principales ideas que defiende **Erena**. En primer lugar trata de apartar la noción de la mujer como productora sólo de un arte desproblematizado, ubicándolo en la justa tesitura de un ser humano, que sea cual sea su condición sexual, siente y reacciona ante el mundo y la realidad que enfrenta y en segundo lugar, si bien cree que existan ciertas zonas temáticas que la mujer aborda con más frecuencia, considera que como artista pueda expresar problemáticas universales, desprovistas de matiz sexual.

Prosigamos ahora con **Erena**:

“(...) El punto de vista existe en el arte igual que en literatura aunque con otras características, pero no creo que sea femenino o masculino. Simplemente hay arte bueno o malo, categorizarlo por su sexo suena a machismo y discriminación. El punto de vista significa interiorizar, por medio del lenguaje plástico en este caso, la manera de ver el mundo que tiene una persona, de analizar la sociedad que le rodea de acuerdo con la escala de valores que se ha ido forjando a través de su experiencia vital. Eso es lo que pone en juego

⁸⁸ Hernández, Erena; “Un resquicio a la esperanza”, en Revolución y cultura, No. 3 Mayo-Junio 1992. P. 36-37.



Marta María Pérez Bravo /
No hay Corazón / 1999

un creador en su obra, sus condicionantes en tanto ser humano, y eso es algo que sobrepasa los estrechos límites de la sexualidad. (...). ”⁸⁹

Aquí **Erena** trata de valorar el discurso femenino, no partiendo de premisas ya de por sí, discriminatorias, sino a partir de los cánones de valor del arte que como ella afirma sólo puede ser bueno o malo, con independencia de qué sexo empuña el instrumento creador.

Plantea también que la obra no es más que la síntesis de la experiencia vital del artista y esto por supuesto es condicionado por ser humano y no por las características sexuales. No obstante debemos aclarar que, generalmente, por una condición milenaria, la experiencia de la mujer se ha visto reducida a ser la vaga de la del hombre y esto sin duda deja su impronta en la mundividencia de los artistas. Quizás por este camino se pueda establecer ciertas diferencias entre el discurso masculino y el femenino, que ya, por decirlo de alguna manera, se torna primero afirmativo y después totalizador, tratando de borrar las fronteras entre “él” y “ella”, para sumarse ya en un poderoso “nosotros”.

Finaliza **Erena** planteando:

“(...) Otra cosa es la estereotipada lectura de una obra por la que se puede considerar de apariencia femenina y masculina. Resulta que a veces parece hecha por una mujer, al remitirse a patrones culturales convencionalmente establecidos, gracias a los cuales se asocia lo suave, armónico, gracioso, bello, etc. Con la mujer (y quizá la creó el hombre); otras a la inversa, parece elaboración masculina por la asociación con el hombre de lo rudo, lo fuerte, etc.; (y posiblemente lo ideó una mujer) (...). ”⁹⁰

Se apuntan, como resumen, las ideas asociadas a la lectura de la obra y el grave peligro que representa el enfrentamiento superficial a las mismas, pues se corre el riesgo de obtener una visión

⁸⁹ Hernández, Erena; “Un resquicio a la esperanza”, en Revolución y cultura, No. 3 Mayo-Junio 1992. P. 36-37.

⁹⁰ Hernández, Erena; “Un resquicio a la esperanza”, en Revolución y cultura, No. 3 Mayo-Junio 1992. P. 36-37.

distorsionada de los que el artefacto artístico nos quiere comunicar. Subraya además **Erena**, que la manera de decir no implica la pertenencia a uno u otro sexo, pues en materia de arte todo parece indicar que esas nimiedades sobran. Ambos aspectos son de importancia capital si se quiere abordar el discurso femenino, pues su aplicación condicionaría una verificación certera, del fenómeno.

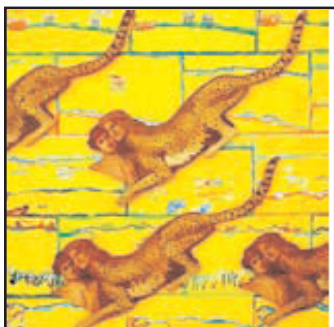
Creo que **Erena** aborda el problema enfocándolo por sus ángulos más conflictivos y aunque no lo exprese tácitamente, subyace en su discurso la idea de que la plástica femenina cubana de los años ochenta, logra darle a los problemas de la mujer un contenido social, ubicándolos como conflictos de primer orden dentro del conjunto de problemáticas sociales. Así se aparta de un feminismo por demás bastante extemporáneo y con la anuencia de creadores que conforman mitologías individuales y de otras que no tratan en sus obras temas de la mujer en específico, se va conformando un amplio, dinámico y talentoso discurso que más que femenino es si duda alguna de corte social, por lo que se inscriben en la tendencia general del arte de los ochenta en Cuba.

Consuelo Castañeda

La artista que abre la década, con magisterio indiscutible, es **Consuelo Castañeda** (La Habana, 1958). Inserta en el Equipo de *Creación Colectiva Hexágono*, junto a su compañero en ese momento, el también artista de la generación prodigiosa, Humberto Castro, Consuelo inicia una andadura artística cuya premisa era articular sus propias preocupaciones estéticas y como fundadora del Equipo, hacer en colectivo aquello que individualmente le hubiera sido más costoso realizar, sobre todo porque el trabajo en grupo comportaba un componente esencial a su obra: lo lúdico como pretexto a representaciones semánticas profundas y diversificadas y sólo en el grupo de trabajo podía hallar el juego refrescante del intercambio colectivo. *Hexágono* nació en 1982 en el Valle de Viñales y se extendió hasta aproximadamente 1985, y en su periplo, **Consuelo** participó en happenings e instalaciones que incluían ropas, objetos y elementos naturales. Estas obras quedaban testimoniadas por fotografías, que funcionaban como documentos complementarios y en más de una ocasión trasladaron el ambiente natural a la galería, exhibiéndolo junto a las fotos de la acción en el paisaje.



Consuelo Castañeda / S/T /
1980



Consuelo Castañeda / Knoff,
Tarzán y los felinos_01 / 1989.

Una vez disuelto *Hexágono*, **Consuelo** continua su trabajo, aprovechando la experiencia anterior, sobre todo en la elección y buen manejo de soportes como la instalación y las performances e incurriendo en un lenguaje que introducía el arte cubano en la corriente postmoderna. Y sentó cátedra en el *Instituto Superior de Arte*, desde donde realizó una labor docente muy importante que tendría sus frutos en la Segunda mitad de los Ochenta y en la generación siguiente.

Parte de su trabajo se centró en la reconstrucción y resignificación de obras del arte universal, que al contextualizarse en la realidad cubana, asumían una carga semántica inversa a la original y se comportaban como objetos Kisch de una cotidianidad rayana en lo vulgar. Su discurso se configuró así desde la relectura de la cultura del centro por la periferia, tomando prestadas todas las teorías posmodernas e introduciendo a la crítica en Foucault y la Escuela Francesa, como modo de interpretar su obra.

De esta manera articuló una poética particularísima con la que transitó toda la década, eso sí enriquecida en cada nueva creación y con matices cada vez más profundos y polisémicos. Hizo uso de la parodia, y de un refinado cinismo que la acercó a las grades creadoras internacionales como **Judy Chicago**, a la hora de tratar temas de género, eso siempre la iconografía del arte universal tergiversado en significados insulares dignos de un profundo y solitario estudio.

María Magdalena Campos

María Magdalena Campos-Pons (Matanzas, 1959) es una de las artistas más destacadas de la promoción de los 80. Participó activamente de los proyectos expositivos y tuvo la atención de crítica y estudiosos. Sus obras se enmarcan fundamentalmente en un diálogo étnico, donde lo racial es su arista más sobresaliente.

Magdalena fue de las primeras artistas en exponer su obra en los inicios de la década prodigiosa, especialmente en el primer lustro de la misma, por demás el más conflictivo, por sorpresivo, irreverente para los códigos oficiales y por constituir la punta de lanza de un proceso que haría removerse a la institución arte en Cuba, hasta ese momento cómodamente asentada.

“(...) Una zona considerable de la obra de esta artista lo constituye el abordaje de la problemática racial -rara avis en esos tiempos- sumándole además la

impronta de asumirlo desde una perspectiva femenina. Una de sus obras más notables fue, en mi criterio, la instalación Tra..., expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes durante la IV Bienal de la Habana (1991). La misma aludía desde su evocador título a términos como trata, tráfico, trampa, transculturación, tránsito, etc., y contenía un texto que se refería a todos los padecimientos de la raza negra a partir de su llegada al Nuevo Mundo. Esta instalación establecía mediante imágenes de negros hacinados (grandes paneles de madera a manera de barcos negreros con fotografías en las que el blanco y negro acentuaba el tono dramático) las coordenadas conceptuales en las que se movía Magdalena Campos (...)"⁹¹

Esta temática central en la obra de **Magdalena**, en un principio se cuestionó el sexo entre razas, un punto neurálgico de la sociedad cubana, que a pesar de pregonar una igualdad racial, evidenciaba, en pleno fin de siglo, un racismo soterrado y muy arraigado entre la población. Así desde un discurso puntual, **Magdalena** reflexionaba sobre un todo ontológico complejo y revelaba su vocación entre filosófica y estética.

En este sentido sería necesario observar como su trabajo recurría a la instalación y al uso e materiales “innobles” para la obra de arte: tela, madera, encaje intentando romper no sólo un tabú social, sino también uno estético. Grandes penes negros, que penetraban inmensas vaginas blancas fueron centro de atención en exposiciones, y por primera vez se aludía de forma abierta a un tema espinoso, donde a su vez se rompía con una imaginería pacata y puritana, herencia de la doble moral colonial que padece la sociedad cubana. Llevar explícitamente una relación sexual comprometida o dudosa a la galería en los ochenta, fue algo que no sólo realizó **Maria Magdalena Campos**, pero lograr establecer un cuestionamiento desde una postura femenina, es un merito innegable a su obra.

Este diálogo puntual, extraído e su propia vivencia, evoluciona con rapidez y su obra poco a poco va ampliando su campo de intrusión. La raza como conflicto universal, y dentro de este tema, vínculos con discursos más amplios, los de los apartados sociales.



María Magdalena Campos

⁹¹ Ribeaux Diago, Ariel Ni músicos, no deportistas, <http://www.afrocubaweb.com/ariel-ribeaux.htm>.

“(...) los discursos que en este sentido se dirigen se complejizan discurriendo por una serie de canales diversos y al mismo tiempo unívocos que permiten su análisis en tanto hecho factual y, algo muy a tener en cuenta, distanciados del panfleto, sin asumir del tema con una actitud militante o agresiva y sí reflexiva y cuestionadora o distanciados igualmente de la simulación para recurrir a él como estrategia en este fin de siglo que prepondera los discursos de los tradicionalmente “relegados” (gays, negros, mujeres, etc.) (...)”⁹²

Magdalena es una artista que no ha parado de madurar en su continuo hacer, y sin embargo ha continuado trabajando sobre su discurso inicial: la relación a la raza y la historia social. Como comenta a profundidad la crítica **Ivonne Muñiz**:

“(...) Concebir este espacio de nuestra historia como discurso narrativo, hilvanar fragmentos en su lectura, desmontarlo en una acción descolonizadora, ha sido la ruta y la orientación constante de muchos creadores de nuestros pueblos. La artista cubana María Magdalena Campos-Pons (Matanzas, 1959) quien acepta el desafío que su alma y su pasado le reclaman, es una de ellos.

Campo-Pons focaliza su discurso hacia dos aristas que se funden: lo femenino y lo etno-racial; representando metafóricamente múltiples experiencias de la diáspora africana, en un proceso que apela a la tradición oral y a la memoria, en el que le atribuye trascendencia a la experiencia individual, al Yo narrador y a la relación indisoluble con su genealogía materna.

Sus protagonistas son mujeres negras que pertenecen a un mundo excluido, al cual durante años se le impidió traducir su imaginario, verbalizar su existencia, graficar sus modos de verse.

La desestructuración sociocultural que se produjo en las sociedades africanas a consecuencia del mercado



María Magdalena Campos
/ Replenishing / 2003

⁹² Ribeaux Diago, Ariel Ni músicos, no deportistas, <http://www.afrocubaweb.com/ariel-ribeaux.htm>.

*trasatlántico dio lugar a la fragmentación de los soportes orales, gestuales e icónicos de acceso y transmisión de la tradición. La memoria quedaría mutilada y registrada en parcelas silenciadas despojadas de poder; su traspaso se produciría entonces desde la exclusión (...)*⁹³

Magdalena también ha utilizado el arsenal sincrético legado por la fuerte cultura afrocubana, raigalmente entronizada en la sociedad, el etnos y la cultura cubana.



María Magdalena Campos /
Backyard Dreams #5 / 2005

*“(...) No son pocas las piezas en que aditamentos, formas o totens, vinculados al sexo o al placer, adquieren su dimensión emblemática y -estigmatizadora- en terrenos propios de lo onírico o del fantasma de lo erótico (...)*⁹⁴

Desde una conciencia de que su trabajo puede al menos incidir en lo social cultural y provocar una reflexión, **Magdalena** comenta la manera en que piensa y proyecta su trabajo:

“(...) Manipulo el supuesto criterio de prohibición o prescripción en la vida erótica de los individuos, concepto que aparentemente ha sido superado por el hombre moderno pero que en mi experiencia vital aparece como elemento histórico en contradicción permanente. Para ello selecciono diferentes representaciones culturales alrededor de esta problemática, dirigiendo mi investigación y por tanto mis propósitos artísticos hacia los análisis del lenguaje artístico y social desde la creencia de que la vida no puede separarse del arte pues está en su género y en su finalidad

Toda la iconografía manejada tanto en el sentido de recuperación histórica de otras propuestas culturales (arte precolombino o europeo) como la introducción

⁹³ Muñiz, Ivonne María Magdalena Campos-Pons: travesías, exclusión e identidad, en www.arteamerica.cu/0/dossier/ivonne.htm

⁹⁴ Sánchez, Osvaldo Comentario sobre la artista en Catálogo de la exposición Kuba o.k, Arte Actual de Cuba, Dusseldorf, marzo-mayo 1990, p. 84.

de elementos sígnicos resultantes de mi especulación metafórica, magnifican o desvirtúan determinados aspectos sobre esta reflexión. (...)”⁹⁵

Otro dato a tener en cuenta y que permite evaluar el trabajo de esta artista para ubicarlo entro de las tendencias más impactantes del arte contemporáneo es el uso de su cuerpo como soporte conceptual, que da además a su obra un matiz de intimidad, alejado de relatos trascendentales que no le interesan. Busca lo emotivo, lo sentimental, la pertenencia: lo que puede atrapar y a lo que se le permite acceder:

“(...) Su cuerpo, explícitamente marcado por el signo racial, será el tejido o entramado que dará paso al conocimiento, a la recuperación del dato histórico. Es el receptáculo, es el eje conductor para que fluya la memoria. Quién soy en relación con los otros?”

La auto-representación la logrará como articulación simultánea de un sujeto individual (el sujeto de la enunciación y su historia personal alrededor del conflicto del “yo”) y un sujeto histórico (cuerpo político y social) que a través de la manipulación de signos y símbolos emplazan el corpus de jerarquías de clase, raza y género (...)”⁹⁶

Después de su desplazamiento a Estados Unidos en 1990, su campo de trabajo sería una reinterpretación de la historia de la migración del esclavo africano al continente americano y su conformación como un producto social multicultural y transcultural.

Una de sus obras más interesantes del periodo es la instalación *Spoken softly with Mama* (1997). En la misma **Campo – Pons** desteje la historia familiar desde una visión femenina, recalcando el conflicto racial desde la pertenencia, además, a un genero, tocando la doble marginación, en dos direcciones encontradas: el sentido cultural y el social.



María Magdalena Campos
/ Island Treasures / 2004

⁹⁵ Campos-Pons, María Magdalena en *Made in Havana*, Art Gallery of New South Wales, Sidney, 1988, p. 21.

⁹⁶ Muñiz, Ivonne María Magdalena Campos-Pons: travesías, exclusión e identidad, en www.arteamerica.cu/0/dossier/ivonne.htm

“(...) La pieza, que sin dudas pudiéramos ubicar en el territorio de la etno-biografía, es un fabuloso canto a la maternidad desde la dignidad que ésta merece; un retrato familiar revelado a través de objetos domésticos usados para sobrevivir por generaciones de mujeres de su familia. Trabajando en casas de otras gentes, estas mujeres lavaban y planchaban ropas que sólo desde los sueños y la utopía podían poseer.

En este deseo irrealizable, en este pequeño espacio de frustración femenina se detendrá la artista para subvertir aquella realidad y devolver una realidad otra, enaltecida, construida desde su imaginario, tal como la desearon aquellas mujeres en otros tiempos.

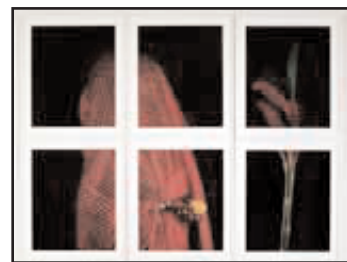
Por eso los materiales ordinarios de las tablas de planchar los sustituye por madera preciosa y telas traslucientes que también subrayan “...la trascendencia de su labor y la innata fragilidad de las relaciones humanas” (...)”⁹⁷

Respecto a esta línea de trabajo ha dicho la propia artista:

“(...) Estoy interesada en lo privado vs. lo público, el pequeño relato vs. el gran relato en la vida cotidiana, la experiencia particular, lo insignificante para otros; estoy utilizando las palabras de mi familia para registrarlas, acción que sólo ha sido destinada a los héroes(...)”⁹⁸.

Marta María Pérez

Marta María Pérez Bravo (La Habana, 1959) es otra de las artistas protagónicas de la primera mitad de la década que nos ocupa. Reconocida internacionalmente, **Marta** es una de las creadoras que más incidirá en la articulación del discurso estético del periodo, no sólo desde su obra, sino a partir de sus clases como profesora del Instituto Superior de Arte (*ISA*), donde estudió y se graduó en 1984.



María Magdalena Campos / Bin Lady, The Harvest / 2005

⁹⁷ Muñiz, Ivonne. María Magdalena Campos-Pons: travesías, exclusión e identidad, en www.arteamerica.cu/0/dossier/ivonne.htm.

⁹⁸ Campos-Pons, María Magdalena en *Made in Havana*, Art Gallery of New South Wales, Sidney, 1988, p. 21.



Marta María Pérez / No zozobra
la barca de la vida / 1995

Su obra tiene como soporte la fotografía y su temática central será la mujer y los conflictos o metáforas que atañen a su género, desde los aspectos biológicos, especialmente la maternidad y el sexo, hasta su relación con los universos artísticos y religiosos. Este último a partir de la introducción de los iconos propios de la Regla de Ocha o Santería, recontextualizándolos y poniéndolos a funcionar con nuevos significantes. Importante recalcar que todo su discurso se articula a partir de su propio cuerpo, insertándose así en la tendencia del arte femenino contemporáneo que ubica el cuerpo femenino y su autodesubrimiento en el centro de un programa de acción estética y ética.

El medio de expresión, la fotografía, gira alrededor el concepto mismo de la obra y se aparta de su inmediatez habitual, para convertirse sólo en vehículo de una proposición con necesidad de trascendencia, fijación de un momento pero difusión de múltiples conceptos más eternos y profundos que la imagen recogida o el pretexto fotográfico vulgar de la recogida de un momento estático de la vida cotidiana.

“(...) En la obra de la artista, la fotografía -manifestación primordial- queda desprovista de sus principios tradicionales: improvisación, objetividad, mimesis. Deviene entonces un medio proclive a la renovación de esta naturaleza para dar pie a la experimentación técnica, expresiva y estética. Es así que puede pretender la apertura hacia otras zonas cercanas a lo emocional, lo psicológico u onírico. Como dijera Orlando Hernández, Marta María “ha llegado a convertir el acto fotográfico en un recurso de exploración para el cual la fotografía no ha estado nunca preparada: descubrir y atrapar con el lente los mecanismos invisibles del pensar religioso, mitológico, mágico.” Y es que las escenas -teatralmente construidas- en que la artista se involucra a sí misma, nunca se apartan de lo ritual, lo religioso, aún cuando se dispone a ficcionar dichas situaciones. Su cercanía a las prácticas religiosas afrocubanas, no impide que se libere de cualquier dogma y nos entregue una espiritualidad sin límites desde ese espacio en cierto modo autónomo que comprende el hecho artístico (...)”⁹⁹



Marta María Pérez / Lo
que allí se siente / 1995

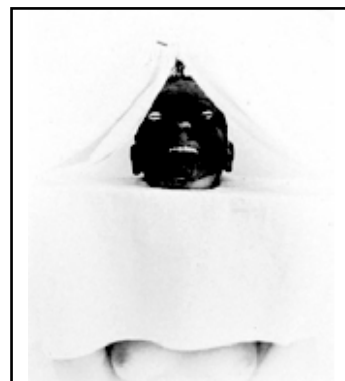
⁹⁹ Tomado de <http://www.adrianamanzanas.com.ar/perez%20bravo.htm>.

Marta María irrumpe en los ochenta con una obra que se cuestionaba la maternidad, a partir de su propia experiencia, después de la gestación y parto de sus hijos gemelos. Una obra muy fuerte visualmente que comienza con un diario visual del vientre gestante de **Marta** y sucesivamente avanza hasta el nacimiento de los niños. Aquí comienza a vincularse con los rituales de fertilidad y específicamente con los mitos relativos a los Ibeyis, los gemelos afro-cubanos, sincretizados con San Cosme y San Damián. Esta serie de fotos manipuladas, como fragmentos performáticos donde la artista es a la vez la que posa y obtura intelectualmente, se titula ***Para concebir***, y la realiza en 1985.

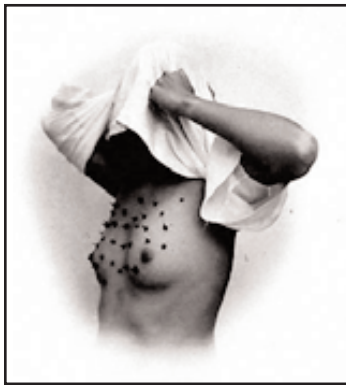
A partir de este momento, las piezas de **Marta María** no han dejado de ganar una profundidad no sólo conceptual, sino formal. Y la artista pasa a interesarse por vincular su obra a un conocimiento más universal y menos apegado a su propia experiencia vital.

“(...) La obra de Marta María Pérez se inscribe con autenticidad dentro de estos discursos que han hecho del cuerpo femenino un terreno de expresión simbólica (...) En Marta Pérez resalta la puesta en escena, performática, del cuerpo propio; haciendo al yo protagonista de un mito personal y a la vez de una articulación cósmica, sin implicaciones testimoniales circunstanciales sino a partir de un espacio-tiempo mítico, o más bien reclamando una codificación mitologizante. Los códigos utilizados en su mayoría, hacen referencia a los oficios religiosos sincréticos cubanos; pero también insertan elementos de la liturgia cristiana primitiva y equivalencias simbólicas muy comunes a varias mitologías.

En su obra, las reflexiones sobre el yo y sobre la identidad personal vienen enunciadas como una construcción —desde lo más íntimo— de nuevos fetiches. Esta especie de gestalt tiene como núcleo autobiográfico la experiencia de la maternidad. (...) Si bien los primeros trabajos de Marta hacían referencia a la maternidad en el marco de las supersticiones que la asedian, sus últimas piezas convocan los poderes santos de los credos sincréticos yorubas, abakuás y congos en



Marta María Pérez / Esta en sus manos / 1994



Marta María Pérez / Protección / 1990

la imagen fundacional de la maternidad. Para ello Marta se ha servido de los rituales, creando mises-en-scene para la sacralización de su propia identidad (...)"¹⁰⁰

Es interesante puntualizar el carácter particularísimo de la obra de **Marta María Pérez**. Tomando su cuerpo como ara de sacrificio o retablo de devociones, huye de la estética y de la parodia, reniega del simulacro. Para ella la fotografía es potencia documental y no fuerza artística liberada, independiente en sí misma y sus propios valores.

Obra con osadía ante la posibilidad de un vínculo personal con lo sagrado, y para ello realiza instalaciones sobre su propio cuerpo, instalaciones que son variaciones de mitos o de orichas. En su propio cuerpo se cruzan lo religioso/sagrado, lo cultural y lo existencial, para quedar después como una “acción plástica” detenida, testimonial de toda la liturgia místico artística.



Ana Albertina Delgado / Entretenidas Miradas / 1994

Ana Albertina Delgado

Ana Albertina Delgado (La Habana, 1963) hizo su entrada en la plástica como miembro del **Grupo Puré**, que conjuntamente con otros proyectos o grupos de los ochenta (**Volumen I, Hexágono, Hacer, Arte Calle**) dinamizaron desde la propuesta grupal la plástica cubana de la década. Su arte, al pertenecer a este grupo, quedaba diluido en la propuesta estética del mismo, que se inclinó por llenar los espacios de instalaciones y obras colgadas, mixturándose y convirtiendo sus exposiciones en una sola obra. Esto ratifica el criterio de que durante los ochenta la obra de **Ana Albertina** queda dentro de un proyecto conjunto y no se siente o se percibe como una individualidad.

Puré abordó con libertad cuestiones del entorno cubano y del contexto artístico, con las posibilidades que las aperturas posmodernas les brindaban. Sus obras intentaban apegarse a lo popular y buscaron salir de la galería hacia un auditorio mucho más amplio. Sin embargo como grupo tuvo la limitación de ser conservador, pues sus búsquedas necesitaban una acción menos convencional.

¹⁰⁰ Sánchez, Osvaldo, tomado de, <http://www.cnap.cult.cu/galeria/artistas/perez-bravo.htm>.

Dentro de este panorama, asumiendo logros, características y limitaciones, sobresale, sin embargo la obra de **Ana Albertina** solamente por ser la más sutil y compleja del grupo y porque sus significados. Y aun dentro del grupo intenta plantear obras donde los temas de la mujer, el cuerpo, el género y su emancipación quedan evidenciados.

“(...) en pocos casos se expresa la interioridad femenina como en el caso de Ana Albertina Delgado. Su pintura proviene por completo de una visión y sensibilidad de la mujer, aun cuando no siempre discuta cuestiones particulares de este sexo. Ella fantasea con las cosas desde su pura subjetividad, que tiene mucho de infantil, y produce una pintura enigmática, hecha como en estado de gracia (...)”¹⁰¹



Ana Albertina Delgado / Merodeando mi aliento / 1994

En su obra se mezcla la pintura ingenua y la “culta”, porta un

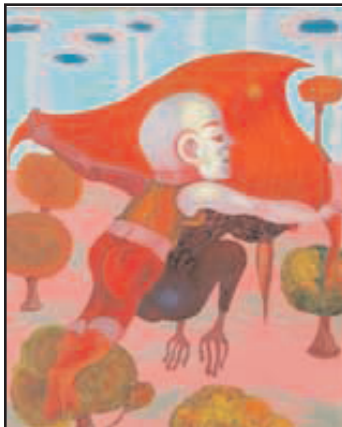
“(...) componente vernáculo y dosis de la transvanguardia italiana, para imaginar cuentos de hadas de la cotidianidad, a menudo bastante ácida (...)”¹⁰²

Hay en **Ana Albertina** un intento de igualar lo social y lo histórico a lo familiar, a lo genuinamente personal y recurre a una expresión plástica convulsiva, inmediata, estertórea, como si todo se aproximara a un fin previsible por la autora. Y se observa un parentesco muy próximo entre su obra y el medio donde vive, un universo urbano perverso, tan perverso como el ambiente social en el que se mueve y que genera esa misma atmósfera conceptual en su obra.

Es sin lugar a dudas una de las artistas más representativas de la década. Y aunque actualmente vive alejada de esa ciudad que fue savia nutricia de sus trabajos, arropada en un exilio voluntario y militante, trabaja, quizá desde soportes más contemporáneos, como la instalación, ese universo personal, y con ese estilo “naif” violento, continúa haciendo interesantes propuestas artísticas.

¹⁰¹ Mosquera, Gerardo, ¿Feminismo en Cuba?, en Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80; Artecubano ediciones, 2002, pág. 257.

¹⁰² Mosquera, Gerardo, ¿Feminismo en Cuba?, en Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80; Artecubano ediciones, 2002, pág. 257.



Ana Albertina Delgado /
Maestra de magia / 1994

Consuelo, Marta María, María Magdalena y Ana albertina fueron artistas privilegiadas de la década. Participaron activamente del sistema expositivo y tuvieron una positiva acogida de crítica y público. Su obra fue analizada con intensidad y durante los ochenta fueron los paradigmas de la incursión de las mujeres en las artes plásticas cubanas. Sus discursos artísticos, críticos socialmente, emancipatorios, cargados de una fuerte carga reivindicativa para su género, constituyeron la punta de un iceberg, que sin embargo mantenía hundidas a otras individualidades poco analizadas, apenas nombradas y malamente expuestas en las galerías. Sin embargo al arribar la década a su fin, al racionarse el apoyo institucional y al agrietarse la relación institución arte – artistas, fueron quizá, pasando a un peligroso olvido, o mejor, a momentáneo silencio, cuyo objetivo, al parecer era poner de nuevo, las cosas en el sitio “ ideológicamente correcto”. Ante el aviso, y antes que sus carreras pudieran sufrir las consecuencias de políticas, quizá necesarias a los ojos de la oficialidad artística, pero poco eficaces, por coartantes, en materia de arte, las cuatro redibujan su portulano existencial y geográfico y se instalan fuera de Cuba para poder continuar su andadura estética.

IV.3.2 Mujeres en los Ochenta. Las ignoradas

Dentro de las artistas que sufrieron durante los ochenta el silencio de la crítica, y que carecieron de espacio digno para exponer su obra nos gustaría analizar algunas de las individualidades que consideramos más interesantes. Nos gustaría dejar claro que los ochenta se caracterizaron por una masividad en cuanto al hecho de que son muchas las mujeres que salen al terreno de la plástica para comenzar una batalla por imponer sus obras y sus discursos, encaminados generalmente, como todo el arte de la década, hacia el cuestionamiento de la realidad social, política y cultural, haciendo hincapié en los conflictos de lo femenino en las esferas anteriores y muchas cuestionando el papel de las mujeres en la historia del arte y en los debates estéticos y artísticos contemporáneos. Es también digno de aclarar el hecho de que cada una de las artistas que laboraron en el decenio, se nutrían de los lenguajes más contemporáneos, sumándose al decursar del arte internacional.

La selección que realizamos parte de que nos interesa destacar que estas artistas menos privilegiadas en los ochenta, continuaran laborando y se convertirán en artistas de renombre en los noventa, a pesar de tener que lidiar con una institución que las subvaloró y con una crítica poco objetiva, que guiada por un apasionamiento, que devino ceguera, no reparó en su obra, que quedó fuera, al menos de manera oficial, de los briosos años del renacimiento del arte cubano.

Por otra parte, la misma masividad de la década hace imposible el estudio pormenorizado de cada una de las individualidades artísticas en una investigación como esta que pretende, por sobre todos los objetivos que pueda plantearse, ser un acercamiento general al arte cubano hecho por mujeres y al surgimiento, a la par de las vanguardias, de un discurso femenino, que rivalizó con las mejores propuestas de sus coetáneos masculinos, tanto por el uso de los lenguajes contemporáneos como por los conceptos estéticos y éticos, más importantes de las épocas en que se insertan. Discurso vivo, que se ha desarrollado y evolucionado desde 1920 hasta nuestros días, trazando una línea dentro de la historia del arte cubano, diferenciada, palpitante, que puede ser, y eso pretendemos demostrar, una lectura otra de la realidad artística isleña.

Rocío García

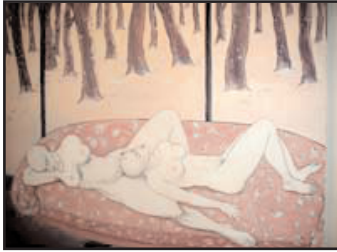
Rocío García (Ciudad de La Habana, 1955) es un ejemplo de las creadoras que escoran su poética hacia temas relacionados con su propia intimidad, matizando su pintura de elementos autobiográficos, que aunque solapados, son distinguibles si se profundiza un poco en la intencionalidad presente en la obra de esta creadora.

Nunca la figura humana ha podido abandonar el protagonismo de sus lienzos, casi siempre tratada con humor, con las fantasías y la sensualidad de un refinadísimo erotismo. Es curioso el carácter autobiográfico de sus obras, no porque vierten acontecimientos particulares, sino porque raigalmente, se deben a las más disímiles vivencias de la autora, ya sea de su percepción del mundo sensible o en su apropiación el campo cultural abstracto. Y estas huellas en la experiencia cotidiana suelen expresarse por medio del contraste, la paradoja, o las relaciones absurdas.

El nervio central de su obra es, como ella misma afirma:



Rocío García



Rocío García / Gueichas / 1995

“(...) La línea, el dibujo en el aspecto expresivo plástico, el color; atmósfera, sensación, sombras. Conjugados: Sale la idea, se expresa (...)”¹⁰³

Así, sus creaciones son de un colorido intenso, aprovechando muy bien el rejuego con los tonos y sus figuras evidencian un serio trabajo dibujístico, sostenido en la estructura lineal, que es muy sólida.

Recurre al bad-painting y sin embargo sale siempre a relucir un pincel muy académico, sobre todo en el tratamiento de la figura humana.

Sus atmósferas son atemporales. Son espacios abiertos, muchas veces de una cotidianeidad a ultranza, son meros telones que se abren y se cierran y se debate entre los fuertes contrastes de color. El mundo le duele y ese dolor lo plasma a partir de esos personajes que parecen salidos de la parte más retorcida de su inconsciente. Filtra la realidad que le rodea, que muchas veces la comprime, a través de su interior, proyectando en sus lienzos una realidad otra, distorsionada por el prisma de su propia angustia e incomprensión. Y tratando de definir con palabras este proceso de decantación que sufre el mundo en ella, nos dice:

“(..)Soy un individuo; aunque no puede atravesar el mundo siento como si él me atravesara (...) busco la esencia de las cosas para expresar mis puntos de vistas, no algo local o efímero (...)”¹⁰⁴



Rocío García / El domador / 2005

Podemos ver a través de sus propias palabras cómo para Rocío la importante no es reflejar los fenómenos que le son más tangenciales, sino aquellos que más le interesan y que la afectan específicamente a ella.

Así su discurso se vuelve autoreflexivo, pero no porque no lo interesen los problemas ajenos, sino porque es a partir de su propia experiencia, que logra plasmar y analizar problemáticas que nos son comunes a todos los seres humanos. Su pintura es como un acto exorcizador, a través del cual se desprende de sus problemas, no para echarlos a un lado, sino para mostrárnoslos al desnudo y

¹⁰³ García, Rocío. Entrevista personal a la artista, año 1992.

¹⁰⁴ García, Rocío. Entrevista personal a la artista, año 1992.

lograr, sin ella misma proponérselo, la catarsis que experimentamos al sentirnos muchas veces reflejados y reconocer sin disfraces nuestras propias trabas.

Sus personajes toman como modelo el propio cuerpo de la creadora y sus cicatrices interiores son sacadas a flote en una mirada o en un rictus que no llega nunca a convertirse en sonrisa. Critica así la superficialidad, la carencia de valores humanos y la pérdida de los reales soportes del hombre por la búsqueda de ideales de frivolidad y falsa belleza, así como la envidia, la violencia, y todas aquellas deformaciones de los que de una u otra manera participamos todos. Son temas de su pintura la violencia sexual, la doble moral, el derrumbe de los ideales clásicos de belleza, las falsas nociones son relación a la existencia. No faltan en sus temas las problemáticas femeninas a las que dedica amplias series.

En 1984 comienza a realizar la serie *“El Diario de Eva”* donde no cesa de burlarse, con enfoques melodramáticos de la soledad de la mujer, apelando a un discurso autobiográfico, ubicándose ella misma como protagonista de sus lienzos. En 1987 trabaja en su serie *“Interiores”* donde se concentra en ambientes definitivos y distintivos de las féminas, con un expresionismo muy cercano a Matisse. Ahoga sus personajes dentro de los ambientes domésticos. Apegándose más a un discurso que se centra en el arte como tema realiza en 1989 su serie *“Los museos”* para con ella inscribirse a una añoranza por un canon y un ideal de belleza antiguo pero aún subyugante. Introduce aquí referentes muchos más mediatos. Uso de colores muy fríos, que calzan la frialdad de las estatuas clásicas que pinta. *“El lobo y la caperucita”* (1991) constituye un tema y decenas de variaciones alrededor de la violencia de las relaciones carnales. Apunta con marcado énfasis en esta serie hacia la aparente inferioridad sexual de la mujer. Sus protagonistas, un lobo grotesco y una ingenua niña nombrada caperucita. Con *“Peluquerías”* quizá entre de lleno en consonancia con un discurso artístico más internacional, sobre todo de un arte femenino de “guerrilla”, que intenta debatir sobre el arte, la sociedad y el género. Centrada en criticar la frivolidad y la superficialidad. Aquí también aborda los ambientes femeninos, para tratar de desmitificar todo el ritual que existe alrededor de la belleza. Interiores de peluquería, con mujeres desnudas que ven sus caras distorsionadas en los espejos. Ya aquí aparecen sus gueichas, personajes desprovistos de atributos de belleza femeninos y a los que después, a finales de los 90, les dedicará una serie. En 1992 retoma



Rocío García / El baño rojo / 1987



Rocío García / Gueicha / 1995



Rocío García / El barman / 2003

los espacios íntimos y crea *“Interiores” II*, donde a través de ambientes y personajes circenses, trata de indagar en las deformidades de los seres humanos, todo esto a través de una excursión por el subconsciente. Plasma actitudes y formas de asumirlas, tanto para sí mismo como para abordar la sociedad. Personajes enmarcados por telones y escenarios circenses, muy apegados a las deformaciones que realizó Bacón con su propia imagen. *“El Eros del lobo”* (1993) es quizá una de sus serie más atrevidas, donde comienza a hablar de las sexualidades confusas y los roles y prejuicios sociales.

Retomando un personaje de la serie *“El lobo y la caperucita”*, aborda el sexo, pero esta vez de manera más amplia, más universalizante. Se burla aquí de sí misma, mofándose de los enfoques que ella ha dado sobre el “problema de la mujer”. Lobos en posiciones sexuales desafiantes o este mismo personaje todo amanerado, o quizá un helado gigante de fresa, son imágenes que se presentan en esta etapa y alguna que otra caperucita no tan ingenua ahora.

Todo este abordaje lo hace a partir de su propia experiencia como mujer, lo que hace que su mensaje sea muchas veces agresivo y en grado sumo desprejuiciado.

Participa del postmodernismo, pero partiendo de una asimilación que resulta bien orgánica, reelaborada, refuncionalizada. Participa en un refinado surrealismo y del expresionismo más ligado a Munch, sin dejar de subrayar su apego a Bacón, al neo-expresionismo alemán y a la transvanguardia italiana. Sutileza en el color, monumentalidad de sus formatos, mezclado con su denotado apego y el trazado de sus figuras, son también características que verifica la pintura de **Rocío**.

Se adscribe la creadora a la estética de la nostalgia; a la añoranza por un canon y un ideal de belleza antigua pero aún subyugante.

Así, aunque **Rocío** se haya presentado tarde en el panorama plástico cubano, pues ya muchos de sus antiguos compañeros de estudios son hoy figuras consagradas y baste mencionar a **Consuelo Castañeda**, podríamos decir a propósito de la misma que nunca es tarde si el talento es bueno y su boom como dijera Rufo Caballero es

“(...)apacible y rosado(...)”.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Caballero, Rufo. Catálogo de la Exposición de la Galería de Cine Charles Chaplin 1991.

Olympya Ortiz

Otra artista interesante es **Olympya Ortiz** (Santi Spiritus, 1960). Su carácter entre locuaz y retraído, su expresión jovial y chispeante pero con un matiz de seriedad y meditación, hacen de la misma un personaje de su propia obra.

Su parquedad de palabras queda detrás en los lienzos, pues allí desborda toda una caravana de seres que nos hablan de los diferentes conceptos que la creadora esboza para darnos su visión del mundo.

Tras un sistema de símbolos ¹⁰⁶que ella explica y que data de connotaciones particulares en su obra, ya sea por la vía de la conjugación de muchos de ellos, como por la creación de nuevos significados, elabora un mundo mágico, de meditación y cierto humor negro, que se aviene muy bien con su personalidad.

El enfoque de la obra de **Olympya** es de corte universal, su centro es el hombre como ser genérico y es a través de ese hombre singular que ella persona sus ideas sobre la realidad tangencial y también, con cierto matiz místico, elabora toda una filosofía particular acerca de esa realidad otra que es el mundo de los espíritus y del inconsciente.

Sus imágenes podrían clasificarse como las de una mitología personal, lo que separa a su obra en cuanto a temática y conceptos, dándole a sus cuadros una atmosfera intimista y muy individualizada, muy al margen de otras artistas contemporáneas a ella.

De una materia informe o una abstracción geométrica a un espacio centrado por un hombre peculiar, transcurre la visión pictórica de **Olympya Ortiz**. En el centro despliega el imperio de los insectos, escarabajos que se obstinan en desdoblarse feroz y sensualmente en una figura más humana.

Es como si su pintura quisiera ilustrar la evolución del hombre, desde su estado más arcaico hasta su retorcimiento existencial más actual.

Del hábitat imaginario de los pequeños seres transcendidos por la luz y un color que se dosificaba en claroscurios, pasó a las dimensiones que buscan el espacio mural desde el miniaturismo y la fragmentación y en similares compartimentos, con rayos de luz



Olympya Ortiz / Presos / 2007

¹⁰⁶ Todos los significados de los símbolos, fueron obtenidos en entrevista personal con la creadora, el 23 de mayo de 1992.



Olympya Ortiz / Sumergido / 2007

entramando sombras, se ve ahora al hombre. Así, ahora y para siempre, se permite una plasticidad desgarrada y sorprendente. Sus hombres, aunque remedan sus antiguos escarabajos, son tratados ahora con un colorido más austero, con un trabajo más arduo y tenso y agresivo. Sus miembros se enlazan en posturas impensadas, aparentemente imposibles para su imperfección.

El amor o la violencia y una sensualidad de nuevo tipo invaden el terrero pictórico de **Olympya**.

¿Quiénes son estos personajes que constituyen el centro nervioso del arte de **Olympya**? ¿Seres vivos, estáticos? ¿Qué significa la muerte en su pintura?

Sus cuerpos no “retratan” ni describen ni copian, sino connotan realidades más profundas – y esenciales- que la figura de un individuo singular: el universo onírico de **Olympya** y del siglo XX, el “ensueño – pesadillas” de tantos que han sido y que convergen en ella para liberarse o hacerse.

Sus figuras son fragmentos de seres, rostros sin definición, pero cuya vida interna aflora precisamente a causa de que la artista, usó con acierto la indefinición como signo estético.

Fragmentos de rostros apenas humanos, cabezas con elongaciones columnares (de un capitel puede nacer un ser vivo. Cuerpos-columnas.) Personajes dispuestos “codo a codo” y sin embargo sus ojos no se miran. Proximidad de los rostros, cuyos contornos “encajan” unos en otros”. Consustanciación de personas y objetos.

Llega al hombre y conforma su obra, alrededor de los fragmentos del mismo y también en claves bajas, recurriendo al claro-oscuro y a tonalidades a veces, blancas y negras. Así se traslucen en su obra un “sinfín” de mitologías, que confluyen para darnos la peculiar visión de la pintora.

Entre sus símbolos más socorridos está la cruz, con sus factores de análisis: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o “estar sobre la cruz”. En muchos casos, la cruz asume el significado dramático de la inversión del árbol de la vida paradisiaco.

Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por la que las almas suben a dios. También, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical (eje del mundo, símbolo del nivel) es una conjunción de contrarios, de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio.

Olympya aprovecha el carácter ubicuo de este signo y dispone de él para acentuar la perpetua contradicción que sobresale en sus cuadros. Imbricándose con este signo está la columna, pues muchas veces se crucifica al hombre sobre ella, y pertenece al grupo cósmico de “Eje del mundo” y puede tener un sentido meramente endópico, derivado de su verticalidad que marca un impulso ascendente de afirmación. En los cuadros de la artista tal parece que el hombre apareciera crucificado en su propia necesidad de definirse y afirmarse.

Aparecen también en sus cuadros *Tumbas* y *Sarcófagos*, que simbolizan al decir de la creadora:

“(...) el primero: lugar de transformaciones y símbolo de inconsciente. También puede ser símbolo maternal y femenino en términos generales. Y el segundo: simboliza el principio femenino y a la vez, es tierra, como el principio y fin de la vida material (...)”¹⁰⁷

Un lugar aparte merece un símbolo muy característico de esta fase de la pintura de **Olympya**: los seres anormales. Son constantes en sus cuadros los mutilados (ninguno de sus personajes tienen orejas y casi todos les faltan extremidades).

Analizando el signo, su recurrencia parte de antiguas culturas, pues en ellas a estos seres se les atribuían poderes extraordinarios. Así toda mutilación se juzgaba resultado de una compensación y no inversamente. Para el pensamiento mágico-religioso, la mutilación, la anormalidad, el destino trágico constituye el pago – y el signo- de la excelencia en ciertas dotes, especialmente de la facultad profética.

La creadora explota al máximo este símbolo y es por eso que de la hecatombe en que están sumidos sus personajes, sólo salen ilusos aquellos que están fragmentados; afirma en sus cuadros el valor inestimable de estos seres que parecen indicarnos desde allí el camino de la salvación “(...) *si es que existe (...)*”, como afirma la propia **Olympya**¹⁰⁸.



Olympya Ortiz / Margaritas / 2007

¹⁰⁷ Ortiz, Olympya, entrevista personal. 23 de mayo de 1992

¹⁰⁸ Ortiz, Olympya, entrevista personal. 23 de mayo de 1992



Olympya ortiz / Desnudez / 2007

Los mutila para salvarlos y quizá para salvarnos.

Los ambientes que rodean los personajes son etéreos, casi en algunos cuadros llegan a fundirse el fondo y la figura como si la pintora, después de llegar al punto sumo de la metamorfosis humana, quisiera indicarnos una vuelta atrás, “al principio”, a la inmaterialidad. Sus personajes levitan fuera de espacio y tiempo; están más allá del ser terreno, pero ubicados mucho antes que Dios, nunca llegan a ubicarse en el mundo de los vagantes espíritus, como si el ángel caído extendiera su cuerpo para ocupar espacios aparentemente vacíos y se topara de pronto con otro ser que sale de la vaga atmósfera.

Aunque mezclados y muy cerca, nunca sus personajes se percatan de la existencia de los otros. Son independientes, expresión cada uno de conceptos distintos, pero que paradójicamente se fusionan para darnos un solo mundo, que no por desconocido debe sernos indiferente y ajeno.

Es evidente la presencia de numerosos elementos funerarios en la pintura de **Olympya**; sin embargo no es su pintura una obra “fúnebre”. No es un Canto a la muerte; tampoco un “canto a la vida”: es una constatación de la existencia, de sus ángulos más hieráticos y sobrios; la realidad de la creadora mezclada con la lógica irrealidad del mundo, tal como ella misma lo interpreta: incomprensión, indiferencia, imperfección, irreflexión. El ser rodando los límites de la nada en constante búsqueda e interrogación.

Los motivos pictóricos de **Olympya** son concisos y trabaja siempre sobre los mismos personajes. Esto da lugar a una corta división de su obra. Su serie “*Los Escarabajos*” (1986), donde sale de la abstracción, primera de sus etapas y quizá la menos interesante por constituir casi un ejercicio de estudio, nos muestra una figuración todavía no definida. En ella comienza a perfilar su poética, pues sus escarabajos insisten en desdoblarse en figuras humanas. Usa claves bajas de color. Sus formas, sobre todo las que conforman sus fondos, son quebradizas e inestables. Así, inmersa en esta figuración y quizá como una prolongación más humanizada de los insectos, comienza a trabajar en su serie “*Cristos*” (1986). Aquí mantiene su lenguaje formal de claves bajas, fondos indefinidos. Sus personajes, cristos eróticos, se suspenden de la nada. Comienza a centrar su visión en la figura humana, perfilándose también sus cualidades de excelente dibujante y mostrando un dominio extraordinario de la anatomía. En su serie “*Ángeles*”

(1987), de un expresionismo a ultranza, pasa del uso de las claves bajas al uso de los matices, protagonizando sus cuadros los grises. La figura humana es el punto de mirada ahora. Sus fondos llegan a confundirse con sus espectrales figuras humanas; seres truncos, mutilados. A partir de este momento jugará con figuras diversas, personajes del mundo visual artístico, seres fantásticos y conjuga sus motivos figurativos anteriores, para hacerlos dialogar y proponernos nuevas obras con intencionalidades diferentes a cuando aparecen solas en las obras anteriores.

Innegables son los valores técnicos de la obra de esta artista: dominio absoluto de la anatomía humana, que le permite jugar con las distorsiones corporales a su antojo y amén de cualquier deformación, salta a los ojos la cuidadosa colocación de los músculos y miembros en el lugar correcto; increíble manejo de la luz, para darnos esa atmósfera cargada de misticismo y esos rostros ascendentes y espirituales; uso de un dibujo firme, seguro, hasta cierto punto académico, para sobre él volcar el virulento cosmos de imperfecciones y absurdos; uso austero del color que emplea como medio de proporcionar emociones, como complemento insustituible, partiendo de claves muy bajas y prefiriendo tonalidades negras y blancas, que por momentos se aclaran u oscurecen en los grises. En fin todos los medios puestos a disposición de expresar un mundo único, peculiar y nada exento de poesía.

Entreviendo un mundo que ha dejado atrás la placidez o la bucolia como antesalas de la búsqueda, nos paramos frente a una paradigmática artista que escora su poética a la plasmación de un pensamiento universal; no le interesa hacer hincapié en tal o más cual aspecto de la realidad tangible, prefiere escudarse en un mundo aparentemente lejano y absurdo y desde allí reflexionar sobre ese todo infinitamente más grande, misterioso y absurdo que es el hombre.

Llega a él y se detiene, no como fin, pues pinta y seguirá creando, pero sí ha decidido buscar un camino más corto para redimirnos y por eso piensa en una gran mano que se tienda hacia nosotros para despertarnos.



Olympya Ortiz / Acompañados / 2007

Jackeline Zerquera

Jackeline Zerquera (Ciudad de La Habana, 1965) aborda la realización de sus obras, persiguiendo un humanismo a ultranza. Si desacraliza o satiriza, su meta es privar a la figura humana de todo



Jacqueline Zerquera

lo que impide un análisis a fondo, una captación inmediata, de las relaciones entre el hombre, protagonista absoluto de sus lienzos y toda una gama de matices y actitudes, más que formas, que la rodean, la acosan y al mismo tiempo la complementan.

*“(...) Cuando por primera vez decidí enfrentar, con un poco menos de temor del que poseía en mis sueños la esencia humana, encontré que la tendencia a la monstruosidad, era inevitable, su destrucción sería quizás, el más litúrgico sacrificio inútil, la flagelación del pecado más mortal, sin exonerarse de la culpa; negar u omitir una sola de las partes o uno solo de sus hombres sería quebrarse, aniquilarse o aniquilarme. Por eso, desde mis muertos que se levantan para espantarnos, mi monstruo rosa, mi juguete verde y gris de filosos y agudos ángulos, hasta mi cabeza, blanca y fría con su lengua y orejas desgarradas, aparece la imagen física, humana, real y diáfana, como concepto universal de belleza o perfección, como la máscara escogida para la bacanal que esconde toda la crueldad y el desgarramiento de las relaciones del hombre como ser social (...)”.*¹⁰⁹

Aunque se presenta muy joven en el panorama plástico cubano experimenta una rápida y sólida evolución. Primero, cierta abstracción que linda con un expresionismo grotesco, emparentado formalmente con **Antonia Eiriz**. Después, poco a poco, va pasando a una figuración que emerge de fondos turbulentos, obras aún casi abstractas, donde la incertidumbre de figuras entremezcladas, evidencia la “no afirmación” definitiva de una poética. Por último, se afianza en una figuración que jerarquiza por encima de todo al ser humano y comienza a centrar su poética en la desactivación desacralizante del panorama conceptual y figurativo que va del Renacimiento hasta nuestros días, para dar según ella misma expresa “una propuesta pictórica con un contexto actual que provoque una reflexión en el espectador”¹¹⁰



Jacqueline Zerquera / S/T / 2007

¹⁰⁹ Zerquera, Jackeline.- Trabajo de Diploma. Un Pez fuera del agua. Escuela del Arte San Alejandro. Especialidad Pintura. Curso 91 - 92

¹¹⁰ Zerquera, Jackeline.- Trabajo de Diploma. Un Pez fuera del agua. Escuela del Arte San Alejandro. Especialidad Pintura. Curso 91 - 92

“Un pez fuera del agua”, su tesis de graduación de la *Academia de San Alejandro*, es el comienzo práctico donde vierte todas estas inquietudes y donde concreta formal y conceptualmente su universo desafiante. Tomando tres obras del Renacimiento: **“La creación de Adam”** y **“El Pecado Original”** de Miguel Ángel Bounarroiti, en la capilla Sixtina y **“La liberación de la cárcel de San Pedro”** de Rafael Sanzio en la Cámara de Heliodoro, trata de hacer llegar como concepto particular la polémica que se ha mantenido hasta nuestros días sobre el centro del universo: en la contemporaneidad Dios no es quien discute ese centro, sino una maquinaria social que se traduce en moneda. Y para llegar a este concepto, exalta el valor de la moneda como vehículo que viola la dignidad humana, además de retomar el Renacimiento, apropiándose de su iconografía, manteniendo las estructuras compositivas apropiadas a cada obra y conservando la atmósfera pictórica renacentista, a pesar de las variaciones cromáticas y distintas soluciones que da en su obra, porque el Renacimiento:

“(...) Nos ha aportado la visión de la obra de arte no como representación solamente sino, como objeto de belleza en sí, añadiéndole el valor de la personalidad, trascendiendo como cambio cualitativo del pensamiento y aportando otras formas y conceptos. El Renacimiento retoma estructuralmente las formas de trípticos del medioevo, incorporando sus obras con nuevos sentidos. En mi obra trato de usar la trilogía par exaltar la imagen del tres en su concepto de la unidad geométrica del ternario, para afirmar la armonía y el equilibrio dando en el Renacimiento a través de la estructura piramidal; así en mis tres obras doy un concepto más único y cerrado en su totalidad(...)”¹¹¹



Jacqueline Zerquera / S/T / 2008

Tomando las escenas del Vaticano, sistema más amplio que rebasa sus límites propios con el sistema arquitectónico y que da origen a un sistema de sistemas realizado el fresco, pasa a un sistema referencial universal cerrado con la técnica al óleo, aplicando desde el dibujo estructural del carboncillo, hasta las veladuras del pincel seco húmedo para a través de éste, superponiendo capas de color

¹¹¹ Zerquera, Jackeline.- Trabajo de Diploma. Un Pez fuera del agua. Escuela del Arte San Alejandro. Especialidad Pintura. Curso 91 – 92.

lograr ciertos efectos, como transparencias, y el modelado de las formas, con el claroscuro, para dar una coherencia al volumen, con una unidad espacial a través de la luz, manteniendo la atmósfera renacentista.

El sistema formal compositivo (ritmo y equilibrio) en las obras retomadas no sufre variaciones. Los elementos incorporados (Ej.: *columna* por *árbol* en el cuadro “*El pecado Original*” de Miguel Ángel), sólo harán cambiar los códigos desde el punto de vista conceptual, alterando la obra en su contexto.



Jacqueline Zerquera / Caida / 2005

En cuanto a la simbología que emplea en su obra, **Jackeline** nos deja claro que su selección no es arbitraria, sino por el contrario necesaria a la hora de la decodificación general de su mensaje. Por ejemplo, cuando hace la *columna* similar del *árbol* milenario del bien y el mal, no hace más que introducir una variante en la estructura de la obra, que establece un nexo más próximo con la época actual, o sea, la época de la artista.

El caso de la representación del billete en esas obras está ligado directamente con su valor (el billete, por demás, es de cien dólares), el cual representa la función social de la adquisición, que incluye la conciencia y el honor. El empleo del dólar corresponde al nivel universal de su circulación y a su valor mismo, un valor de uso que no posee. Así llega a magnificarse y a alcanzar un nivel tan poderoso como Dios.

El código colocado entre el hombre y Dios o entre las figuras intermedias y éstos, son el punto de conjugación entre el mito y la contemporaneidad, en la meditación que pasa a los confines del tiempo.

Para **Jackeline**:

“(...) Un pez fuera del agua“ se encuentra perdido entre cielo y tierra, ignora absolutamente lo que le está pasando o quizás, posee la condición de ser el “elegido” para el camino de la “salvación” del cual solo Dios, posee el dominio; que es para mí: el desconocimiento total, la no alternativa, hasta la sumisión ante la maquinaria social “Todopoderosa” que me brinda el mundo y la época en que vivo. (...)”¹¹²

¹¹² Zerquera, Jackeline.- Trabajo de Diploma. Un Pez fuera del agua. Escuela del Arte San Alejandro. Especialidad Pintura. Curso 91 – 92.

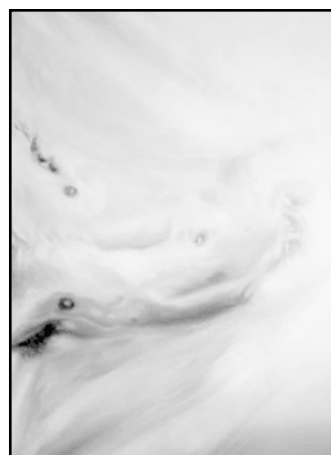
Esta tesis va a marcar las pautas del trabajo posterior de la creadora, de ahí que hallamos conveniente detenernos en sus análisis. A partir de *Un pez fuera del agua*, **Jackeline** va a preferir los grandes formatos, no va abandonar más el trabajo modelador del claroscuro; utilizará la luz como definidora de contornos y acentuadora de gestos; cuidará en extremo el trabajo anatómico; las veladuras y las transparencias serán armas fundamentales en la creación de sus atmósferas y las claves bajas signarán a su poética, particularizándola y al mismo tiempo universalizándola. Todo esto unido a una búsqueda conceptual, a una intención de provocar la reflexión en el espectador a partir de la introducción en su obra de elementos simbólicos contemporáneos o de la desacralización de mensajes convencionales y la conversión a nuevos códigos. El aspecto satírico o irónico no abandonará su poética. La artista ha expresado con relación a este aspecto:

“(...) Esta actividad irreverente y satírica que encontramos en ascenso desde el siglo pasado hasta nuestra época con sus diferentes tendencias artísticas, responde en mí una reflexión del sentido humanístico del hombre, y apropiándome de las imágenes del Renacimiento y desacralizándolas, resalta el concepto del hombre en su razón de ser: la sensación de falta de fe, de hastío y la nostalgia; así llegó a tratar el punto más climático de la existencia humana desde su origen hasta la actualidad, poniendo el dedo sobre la llaga: la inestabilidad de los valores de la vida del individuo en dependencias de causas externas(...)”¹¹³

Partiendo de obras clásicas de la historia del arte, cuyas temáticas sean religiosas, **Jackeline Zerquera** recrea aspectos humanos de auténtica contemporaneidad: utiliza la crucifixión de Velázquez para crucificarse ella misma, al lado de otros dos crucificados sin rostro o crucifica un cuerpo femenino discurriendo así sobre el bien o el mal o polemizando sobre la situación de la mujer, no en su sentido más restringido, sino en su situación en tanto ser humano, meditando siempre en un amplio sentido humanista.



Jacqueline Zerquera /
Desierto / 2005 /



Jacqueline Zerquera /
Entre mis brazos / 2005

¹¹³ Zerquera, Jackeline.- Trabajo de Diploma. Un Pez fuera del agua. Escuela del Arte San Alejandro. Especialidad Pintura. Curso 91 – 92.



Jacqueline Zerquera / El sueño / 2005

Por esta razón no le vendría nada mal el calificativo de “*Womanist*”¹¹⁴, término creado por **Alice Walker**, escritora norteamericana y luchadora por los derechos de los negros y la mujer, para designar a las mujeres, que como ella misma, escoran su reflexión hacia el hombre en su humanidad y sus conflictos más generales. Creo además que se ubica muy bien en la corriente postmodernista. Todd Gitlin, refiriéndose a dicha corriente puntualizó:

*“(...) El “postmodernismo” por lo general se refiere a determinada constitución de estilos y tonos en el trabajo cultural: el pastiche, lo vacío; un sentido del agotamiento; una mezcla de niveles, formas, estilos, un gusto por la copia y la repetición; el ingenio que sabe disolver el compromiso en la ironía, una profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal, fabricada, de la obra; (...) un rechazo de la historia(...)”.*¹¹⁵

Este concepto de Gitlin, que sintetiza un proceso por demás harto complejo, nos sirve para esclarecer la ubicación de la artista y su filiación no sólo por época, sino por estilo y por poética dentro de un postmodernismo casi militante. En conclusión, a pesar de comenzar a dar sus primeros seguros dentro de la plástica cubana, creo que **Jackeline Zerquera** ha entrado por la puerta ancha, pues no ha venido con tibias elucubraciones sobre tal o cual hecho comentado a niveles allá de sí y de los otros, buscando algo que de tan común y sencillo que es, se nos disfraza y se nos esconde en las más llamativas esquinas del ser humano, le interesa esencia y no presencia. Parafraseando a Spinoza: Ni reír ni llorar, comprender.

María Consuelo Mendoza

María Consuelo Mendoza (1953) es otra de las artistas “transparentes”, cuya obra no ha sido estudiada, a pesar de lo novedoso de su lenguaje y del uso que hace de la calcografía, uso que la entroniza como innovadora dentro del grabado. La artista es profesora de la *Academia de Bellas Artes de San Alejandro*, en la especialidad de Pintura.

¹¹⁴ Walter, Alice. Periódico Granma. Día 12 mayo de 1993.

¹¹⁵ Getlin, Todd. "Vida en el mundo postmoderno". 1992. Documentos personales de la investigadora, crítica y profesora de Arte Contemporáneo María Elena Jubrías.

Es bueno aclarar que quizá, además del silencio oportunista y subjetivo de los críticos, la poca atención que ha sufrido su obra se deba a que el grabado, que es la técnica que la artista trabaja con más frecuencia, se consideró durante la década como arte menor, complementario en instalaciones, o de acciones plásticas, un arte muy ligado al comercio y al souvenir turístico. Y es curioso, pues Cuba cuenta con una tradición centenaria en el grabado, y tiene uno de los Talleres Gráficos más prestigiosos de Latinoamérica, taller que por demás ha sido Escuela no sólo de artistas nacionales, sino de muchos grabadores internacionales que van a especializarse al mítico taller del Callejón del Chorro.

Es curioso observar que dentro del sistema artístico de los ochenta no se haya hecho mención a ningún grabador “puro” y que ninguno de los jóvenes creadores que más enfáticamente fueron promovidos, realizara su obra con esta técnica. Lo que nos hace suponer que no era una técnica bien vista dentro de los paradigmas estéticos y los cánones de lenguajes que imperaron en la década. Habrá que esperar a los años 90 para que se restituyera el grabado a su categoría perdida, pues serán numerosos los creadores que lo utilizarán para expresarse. Los ochenta priorizarán mucho más la serigrafía, aunándose muchas de las “estrellas” del momento alrededor del *Taller René Portocarrero*.

Volviendo a **Consuelo**, durante casi toda la década se dedica a realizar su serie “*Monjes*”, haciendo una incursión anterior en un mundo diferente, en una serie denominada “*Zapatos*” donde además de trabajar estos objetos, fetiches para la artista, usa un lenguaje cercano al mundo infantil, que le fascina. “*Monjes*” es la serie donde comienza a insertar mensajes de preocupación por la realidad social y donde se afirma su lenguaje, renovado y maduro, en busca de un público receptivo. Esta veta sociológica de su obra la afirman dentro del discurso de la década, sumándose al corpus artístico femenino. Junto con la serie de grabados, **Consuelo** lleva el tema de los monjes a la pintura y también realiza performances, donde usa la música que inspiró la serie, la *Carmina Burana* y recrea el ambiente del convento, transformando el espacio galerístico en un recinto oscuro, lleno de velas de cera y olor a incienso. Allí irrumpe, transfigurada o travestida, como uno más de sus personajes, creando una mística alrededor de su figura, ajena en la realidad a cualquier hipocresía o trasfondo.



María Consuelo Mendoza



María Consuelo Mendoza
/ S/T / 2007

Así, a la vez que se concentra en la tranquilidad de su estudio, para argüir su universo particular de claustro, incidiendo con perseverancia en la dura placa de zinc o con pincelada firme en el lienzo, con el uso performances subraya sin miedo su apego a lo contemporáneo y a lo postmoderno, aprovechando lo mejor del lenguaje artístico internacional, refuncionalizándolo en sus acciones plásticas.

Por ese carácter abierto, polisémico y por ese apego a las últimas tendencias artísticas el siglo XX, enfrentar su obra es quizá un reto a la osadía. Corremos el riesgo de caer en posturas anquilosadas al estilo de viejos manuales, cuando toda su plástica reclama la soltura y la trasgresión, que no es más que un eco que emana del centro de ella misma como creadora y es que esta mujer, prototipo de la mulata cubana, alegre, escandalosa, cadenciosa y que nos remite a las figuraciones de Landaluze, se ha empeñado en mostrarnos un mundo alucinante y por demás, siempre excitante de nuestros sentidos: el mundo del monje y del convento. Intenta descubrir las pasiones, complejos, traumas, represiones y hasta maldades escondidas en órdenes religiosas.

*“(...) La mulata M^a. Consuelo, que es una de las mujeres grabadoras de Cuba, ha conseguido penetrar en los claustros monacales, abrir las puertas de la congregación y el santuario, observar dentro de la sotana (...)”.*¹¹⁶



María Consuelo Mendoza
/ S/T / 2007

Sin embargo sería demasiado sencillo todo si lo dejáramos así, si redujéramos la obra de **Consuelo** a la intención de ver la vida monacal por dentro, sin otro propósito que mostrarnos un monje que escapa de las leyes de su grey para convertirse en un ser doble, que aparenta una cosa para realmente vivir una vida otra, interior, llena de lascivia, morbosidad, intriga. La creadora va más allá de esta simple idea, que la inscribiría en una línea ya explotada por otros artistas. Su poética es un clamor y un mensaje que sobrepasa sus niveles permanentes: -la humanidad- el desacuerdo entre el hábito exterior y la esencia - las limitaciones- íntimas de la conducta.

¹¹⁶ López Oliva, Manuel. Palabras a Ma. Consuelo Mendoza. 1992. Documentación Personal de la artista.

María Consuelo ve en el monje un pretexto para introducirse en las hendiduras más recónditas y escondidas del ser humano, para sacar a flote problemáticas humanas ontológicas, que escapan de la remisión a una época o una sociedad en específico. Prefiere discurrir desde meollo mismo del ser humano y no amparándose en una realidad cotidiana que se va tornando poco a poco estéril.

Toca su realidad de cada día, pero tangencialmente, en el sentido amplio que impone la palabra hombre; le preocupan problemas más complejos, pero que son esencia misma de los actos y pensamientos de ese hombre, que en su obra, dotada de lirismo y sátira, todas sus deficiencias, complejos, hipocresías.

Tal parece que la artista usa sus personajes como confesores, a quienes cada uno de nosotros les transmitimos nuestras más ocultas pasiones, hasta ir transfigurándoles enseres grotescos, insaciables, e íntimamente reprimidos:

Girando alrededor de esas ideas, anota el crítico Manuel López Oliva:

“(...)Más en la línea de la poesía satírica y por los caminos de Eco, Otero, Goya, Mensa, Dalí y los expresionistas anotados, esta finísima grabadora que tiene formación de pintora, se auxilia de un tema – el monasterio- para ponernos delante de un complejo de antinomias- humanas: el renunciamiento y el temor –la sed de mejoramiento espiritual y la hipocresía – la desesperada búsqueda de placer y la autorrepresión- los controles rigurosos y la burla de lo establecido (...)”¹¹⁷.



María Consuelo Mendoza
/ S/T / 2007

Los monjes representan para la creadora el símbolo de sus preocupaciones existenciales y son además el inicio de una poética que desde hace mucho tiempo viene buscando. Con esta serie comienza a verter la artista una serie de aspectos conceptuales y técnico-formales que se anunciaban en su obra anterior, pero que aquí ya se dan como criterios maduros. **María Consuelo** llega a la conclusión de que:

¹¹⁷ López Oliva, Manuel. Palabras a Ma. Consuelo Mendoza. 1992. Documentación Personal de la artista.



María Consuelo Mendoza
/ S/T / 2007

*“(...) Los monjes son personajes que representan la sonrisa, la ironía, la maldad, la riqueza, la pobreza, la violencia y todas las situaciones antagónicas que vivimos en la actualidad (...)”.*¹¹⁸

Y para expresarnos estos conceptos la artista deforma hasta lo grotesco sus personajes, para impactarnos a simple vista y para hacernos meditar. Concentra toda la expresión en las manos alargadas, muy delgadas, retorcidas, crispadas y en el rostro –lascivo, irónico, con una sonrisa que media entre la culpabilidad y la malicia, morbosos, hipócrita.

Los hábitos funcionan como corazas protectoras; están resueltos con soltura, de forma de raya en la síntesis plástica y se desenvuelven con unidades cerradas, donde se trabaja detalladamente solo el rostro. Las figuras en muchos casos se mezclan con el fondo, uniformándose todo el trabajo a través de un sepia, que más que colorear da una atmósfera muy particular a las obras. Hay algunas piezas que están trabajadas a la manera de miniaturas iluminadas y otras se emparentan formalmente con las tintas orientales. Son sus figuraciones fantasmagóricas, brujiformes, a veces pueriles y polisígnicas. Hay en sus grabados aprovechamiento de la línea suave, de la tenue transparencia, de la marcha, de las mezclas de soluciones y texturas, dentro de lo cual se esconden impulsos femeninos, anhelo trasgresor de lo prohibido, propósito claro de usar una orden de monjes para transmitirnos realidades cotidianas de la gente común.

Desde el punto de vista técnico, **María Consuelo** utiliza varias técnicas del grabado: aguafuerte, el agua-tinta y la calcografía; esta última ha sido desarrollada de forma personal por la artista, pues para su realización ha hecho uso del cobre en vez del zinc, permitiéndole así dar un acabado diferente y particular a su obra. Así sus visiones sobre metal pueden dividirse en los de corte expresionista y medio caricaturesco y otras que montan fragmentos con tratamientos técnicos disímiles, para darnos un universo único e indivisible, enriquecido por la diversidad de sus matices.

María Consuelo siente que cuando graba desafía, siente una fuerza que va más allá de lo definible, siente que está transgrediendo

¹¹⁸ Mendoza, Ma. Consuelo. Exposición “Consuelos”. Casa de la Cultura “Alfonso Reyes”. Artículo publicado en “El Universal”, México, D:F: 21 de agosto de 1992.

algo, que quizás otros artistas ya han transgredido, pero que ella asume con una inocencia y una sinceridad imposible de censurarse. Quiere decir y se atreve a hacerlo de la manera más desenfadada y más lírica. Piensa que de emanaciones fantasmagóricas y grotescas, puede fluir, el final, la más hermosa de las poesías. Se siente inconforme, con el mundo, y al no poder cambiarlo, juega, se mofa de él, y lo representa como una alucinación que sólo puede salir de las manos de una artista talentosa. Se vale de un dominio absoluto de las técnicas del grabado para transmitirnos sus ideas, de un colorido austero, emparentado con el tema que elige, de una línea suave pero segura, de unas figuras que se imponen por sí mismas, que emergen de las profundidades de un convento, de una abadía medieval, al son de una imponente “*Carmina Burana*”, para instalarse inevitablemente en nuestros sueños y atormentarnos.



María Consuelo Mendoza
/ S/T / 2007

“(...) Había que ver en qué proporción influye en M^a. Consuelo la cercanía del Taller de Gráfica donde graba con la Catedral de la Habana y el Seminario de San Carlos y San Ambrosio. Habría que saber si la percepción de esta creadora porta generalizaciones que asignan a lo humano cualidades y defectos que se manifiestan hiperbólicamente en las contradicciones silenciosas de las órdenes sacerdotales. Habría que delimitar dónde está lo paródico y dónde el lirismo de una temática tomada desde la perspectiva actual de la mujer cubana. Habría que saber si esta mulata grabadora decidió atravesar las puertas y los muros de una edificación religiosa que estuvo presente transitoriamente – en las estampas de su marido, el grabador “Pepe” Contino pero por sobre todas las cosas habría que enfrentarse a cada una de las visiones sobre metal concebidos por ella, con la serenidad de quien entra al espacio sagrado, con la picardía del que sabe leer tras las sugerencias, con la sensibilidad de la “pupila capaz de disfrutar sutilezas plásticas del grabado, y con la conciencia de que estamos delante de una firma que se ha “lanzado al ruedo” de nuestro arte(...)”¹¹⁹.



María Consuelo Mendoza
/ S/T / 2007

¹¹⁹ López Oliva, Manuel. Palabras a Ma. Consuelo Mendoza. 1992. Documentación personal de la artista.

Temperamental, exquisita, sincera, se ha impuesto con sus:

“(...) grafismos oxidados sobre los fríos muros del monasterio, monjes vagabundos, escondidos bajo velas y sombras, consuelos de fantasmas monacales surgidos en la noche profunda”¹²⁰.

Sandra Ceballos



Sandra Ceballos

Paradigmática como ninguna otra artista en los ochenta es **Sandra Ceballos** (Guantánamo, 1961). Todo se mezcla en la obra de esta pintora y en ella misma como persona: agresividad y paz; diálogo e interrogantes; objetividad e individualismo; textura árida y descarnada y al mismo tiempo, suavidad que revitaliza; sortilegio y esperanza.

Su obra, muchas veces cuestionada e injustamente valorada por la crítica del momento, es una de las más interesantes del periodo y contempla entre sus temáticas predilectas los conflictos más importantes de las mujeres en el siglo XX: la maternidad, los roles sexuales, la relación mujer/trabajo artístico, el sexo, entre otros. Sin embargo, a pesar de que se erigió como una de las más jóvenes promesas de la década, su obra no fue promovida ni seleccionada para los grandes proyectos expositivos del momento:

“(...) se me ha hecho crítica muy negativa, y positiva puedo citar una sola, una crítica que me hizo Erena Hernández a una exposición y un poco porque también se sentía muy allegada a mí, por la cosa femenina. O sea, encontró en mi una forma de identificarse y de expresarse y quizá por esto, que puede esto también ser superficial, pero bueno...también me atacaron mucho en aquella época. Y en el caso de otros artistas simplemente fueron obviados. No se habló de ellos nunca, te puedo citar millones de ejemplos: Nilo: él hizo cosas de las cuales nunca se habló, y montones de artistas de esa generación que se han quedado, por ejemplo, Ángel Delgado, el muchacho que hizo la performance en el Centro

¹²⁰ Sibume. Coordinador de la Galería “Alfonso Reyes”. México D.F. Palabras a la Exposición “Consuelos”. Galería de la Casa de la Cultura “Alfonso Reyes”. México D:F: Agosto, 1992.

de Desarrollo de las Artes Visuales, que se defecó y toda esa historia... Bueno, de él no se habló nada y para mí ese fue uno de los performances más fuertes que se hizo. La crítica está muy sometida también a la autocensura, mucho miedo a hablar, entonces todo lo enmarcaran o no lo hablan, sencillamente. Y por ejemplo el caso de Ángel Alonso que jamás se dijo nada sobre él. La crítica es muy injusta, por eso (...)"¹²¹



Sandra Ceballos / Absolut
Sandra / 1995

Sandra, que no sólo se ha desenvuelto como artista, sino como promotora, al abrir una galería en su propia casa, el primer y único espacio expositivo privado de Cuba (*Espacio Aglutinador*), no sólo es severa a la hora de analizar su caso dentro del sistema artístico cubano, sino que ha enjuiciado con certeza a la crítica oficial que se ha dedicado a promover a artistas y movimientos:

“(...) La crítica del arte cubano nunca va a ser justa (risas) por una sencilla razón: porque la crítica tiene muchos vicios. Uno de ellos es el sentimentalismo y las relaciones emotivas con los artistas. Esa es una de las cosas que los críticos siempre han tenido en cuenta. Ellos hacen crítica a los artistas que se acercan a ellos, en alguna medida; parece una superficialidad pero es así. Otra cosa es que se imponen siempre sus gestos personales, que eso es tristemente célebre, porque la verdad es que los críticos están muy poco educados también visualmente, y realmente no tienen una solidez como para seleccionar quiénes son los artistas, los mejores o lo peores, ellos están incapacitados totalmente para hacer eso. Y siempre van a cometer injusticias por eso. Para concretar, ellos hablan de los artistas según su capacidad, que es bastante miserable, de apreciación, en cuanto al arte. Y también hay mucha crítica esnobista de, “lo que está de moda, pues vamos a hablar de eso” y te digo, porque a mi misma me pasó, o sea, se habló de mí en un momento. Porque hasta cierto punto me puse un poco de moda y después no se



Logo de la Galería Espacio
Aglutinador de Sandra Ceballos

¹²¹ Ceballos, Sandra. Entrevista personal. 1993. Archivo personal de la autora



Sandra Ceballos / La bestia / 1989

*habló más, porque ya pasó. Y así ha pasado con muchos artistas, y vuelvo a citarte el ejemplo de “arte Calle” se habló de él cuando estuvo de moda y después no se habló más de “Arte Calle”. Me parece que es una crítica muy insustancial y muy superficial, basada en estas cosas que te ha dicho. Por eso no creo que sea seria (...)*¹²²

Así, acercarnos a ella para analizar su obra resulta fácil, lo difícil es penetrarla, lograr palparla en su más profunda realidad. Sí, porque ella misma es sátira de su propia vida, es como si nos enfrentáramos constantemente a algo inexistente, que se transforma delante de nuestros ojos en muchas cosas a la vez y corremos el riesgo de pensar que se mofa de todo, hasta de nosotros mismos. Así, su obra también juega con nosotros, nos complica en su trama, nos alude; lo que pasa es que el juego en su obra es más duro, más cruel, más aplastante. Parte de ella misma como protagonista y nos enfrenta a realidades personalidades, pero no por eso excluyente a los demás humanos y es ahí donde comienza a golpearnos eso que tratamos de aplicar con ritos, trampas y engaños, pero que al final salta como protesta ante tanta escaramuza, eso que llamamos ingenuamente consciencia.

Dentro del sistema arte joven de los ochenta **Sandra** se erige como una de las figuras más destacadas, alcanzando en el segundo lustro de esta década, su primera madurez tanto expresiva como semántica con la exposición “*La Bella y la Bestia*”, inserta en el proyecto *Castillo de la Fuerza*, a través de la cual pudimos obtener una visión de conjunto sobre su obra, hasta ese momento sólo conocida de modo fragmentario.

En aquella exposición **Sandra** redondeaba su poética, donde se sigue apreciando un equilibrio entre la descarga sociológica y la catarsis existencial, aspectos éstos no yuxtapuestos sino perfectamente fusionados. Así amén de que su arte ha ido evolucionando, pasando de etapa en etapa, se mantiene como una constante en ella esa característica de imbricar sus problemáticas, en tanto que ser humano particular y subjetivo, con problemas de corte general. Más explícitamente, logra a través del mecanismo de plasmar sus problemas personales en el lienzo y hacerlos protagonistas absolutos de sus



Sandra Ceballos / La bestia / 1989

¹²² Ceballos, Sandra. Entrevista personal. 1993. Archivo personal de la autora

piezas, provocar en el espectador una especie de anagnórisis, que lo lleva a meditar, para desentrañar sus propios conflictos. En este caso, los rastros de autobiografía presentes en sus creaciones, no son más que mecanismos para propiciar el diálogo con el espectador, a quien la artista considera parte fundamental de su trabajo:

“(...) Sin él, mi trabajo no tendría razón de ser. Yo lo comienzo y el público lo termina (...)”¹²³

Otro rasgo interesante en la obra de **Sandra** es la “no-imposición” de un mensaje específico, sino la alternativa de varias lecturas. Ese “no terminar de decir” para dejar que los demás pongan el final que más les guste.

Eso que ella nombra “misterio” y que no es más que la conclusión de la obra por parte del público, a quién está dirigida. Y eso la hace más rica, más exploratoria, más de cada uno que la enfrente. Así, la polisemia asume el rol protagónico dentro de la conceptualización de la creadora, dejándonos la posibilidad de reconocernos en su obra o de esconder nuestros más conflictivos sentimientos. Al decir de Toni Piñera:

“(...) parece adivinarse una suerte de adscripción voluntaria de su trabajo a esa práctica del arte que renuncia a lo explícito, a lo evidente y al exceso casi verbal de ciertas imágenes, para adentrarse así en las profundidades del conocimiento humano, de lo sintético y de lo esencial (...)”¹²⁴

En los aspectos formales, la obra de la **Ceballos** también propicia ricos y sustanciosos análisis. No hay en ella una preocupación por las formas puras ni por el acabado de las superficies pictóricas. Sus piezas acumulan manchas, trazos y ricas texturas y aunque ha incursionado, en su primera etapa específicamente, en los colores brillantes y explosivos, sus obras suelen caracterizarse por las claves bajas y las tonalidades ocre, carmelitas, negras, los rojos sucios. Se acerca ya al bad-painting y sus “malas formas” se alejan



Sandra Ceballos / S/T / 1995



Sandra Ceballos / Medico / 1989

¹²³ Ceballos, Sandra. Catálogo “La Bella y la Bestia”, Castillo de la fuerza. 1989.

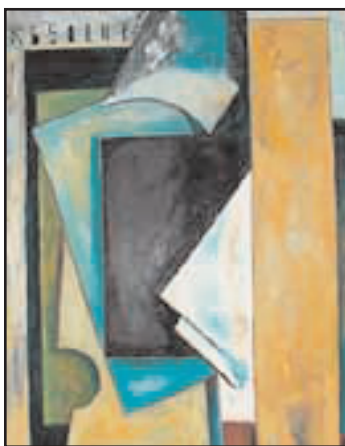
¹²⁴ Piñera, Toni. “Entre marido y mujer...la pintura”. Periódico Granma. Viernes 7 de mayo de 1993.



Sandra Ceballos / Feto / 1989

así del concepto de lo bello. Sus superficies pictóricas son agresivas, desgarradas inestables. Sin embargo, cuando nos paramos frente a ellas, deconstruimos y leemos detrás de cada trazo, nos damos cuenta de que sus obras son un rotundo no a la violencia contemporánea, a la deshumanización. Eleva a la enésima potencia lo agresivo del mundo para sensibilizarnos en la búsqueda de la paz, del calor humano, del amor más puro y espiritual. Es evidente también un marcado deseo de transgredir las normas del gusto estético tradicional y es que la artista, con una sana prepotencia, se siente en el deber de educar cada ojo, incluso los que presumen de un entrenamiento ontológico, en la apreciación de la belleza que existe detrás de lo tradicionalmente feo o grotesco.

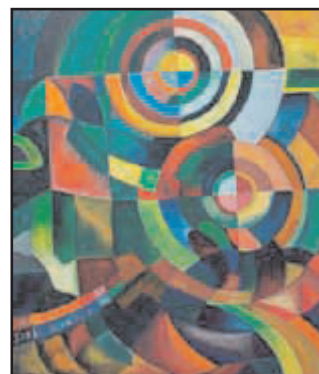
“(...) Es un problema de que la gente no está educada hacia un tipo de pintura, que no es de fácil comercio, o sea, una pintura que no es bonita y entonces ya eso, de hecho, agrade a la gente. No son bonitas ciertas cosas, ciertas combinaciones, pero son válidas, porque son producto no de un pintor, sino de un ser humano. Y eso es más importante que sean producto de la mano. Es un producto de todo un compendio de cosas que es un ser humano. No es un resultado de la mano. Y eso a veces es muy chocante, porque no siempre lo que uno puede expresar son cosas agradables, a veces son cosas desagradables. Y la gente no entiende ciertas cosas por una cuestión de educación visual, no tienen la vista educada a ciertas cosas, ver la lámina que la pintura realmente. La verdadera pintura no es bonita. Tú coges, le haces una foto a un cuadro mío y lo pones en una revista, a lo mejor es más bonito que el cuadro vivo; porque la lámina lo que hace es purificar las cosas, unificar más todo. Y quizá a la vista de las gentes es más agradable que observar el cuadro de frente. A lo mejor, si ven, por ejemplo, “Las Meninas” de Velázquez en vivo, a la gente no le gustaría como está pintado. Todo es un problema de educación visual. Mi obra no la hago para herir el gusto, sino porque es lo que yo siento. Si hiere el gusto después, eso es un problema de cada cual (...)”¹²⁵



Sandra Ceballos / Absolut Uldaltsova / 1995

¹²⁵ Ceballos, Sandra. Entrevista personal. 1993. Archivo personal de la autora

La artista siente una rebeldía hacia lo establecido, lo concluido, lo “que es así porque no puede ser de otra manera”; quiere subvertirlo todo y parte de ella misma; usa su obra como una tribuna para exponer ideales estéticos a los que se abraza, ideales que ya rondan en la utopía, pero que ella los hace creíbles y palpables en cada brochazo rotundo y voluntarioso que lanza al soporte. Si su obra es visualmente desequilibrada, conceptualmente pretende la búsqueda del equilibrio; equilibrio que por demás, es uno de los soportes vitales de la artista.



Sandra Ceballos / Absolut Deluny / 1995

“(...) El equilibrio. Equilibrar ciertas cosas. Dentro de la vida personal y dentro de lo que es la profesión, siempre el equilibrio. No ir a los polos opuestos, tener mucho, tener poco, las grandes cosas; eso no es la felicidad. Yo pienso que es el equilibrio. O sea, el afecto humano es importante, la posición económica, material, también, pero todo en la medida que esté equilibrado. El equilibrio es la base fundamental de la felicidad de todo ser humano (...)”¹²⁶

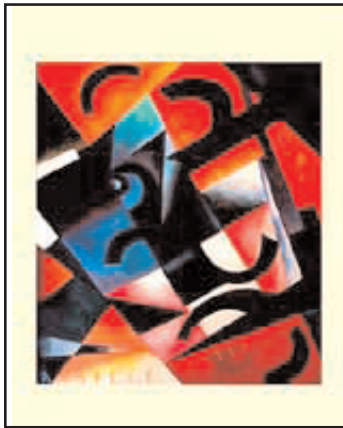
En conclusión, **Sandra** desacraliza sacralizando hasta los límites, sus piezas exageran para estabilizar, lo elevan todo hasta las últimas consecuencias. Simplemente para acercarnos a la esencia mínima de las cosas; nos impacta visualmente para atraernos, para que nos acerquemos y después decirnos minúsculas verdades, casi al oído, aunque aparentemente sus creaciones sean gritos desesperados. Busca ser el centro de atracción, para después escabullirse, con una sonrisa irónica, dejándonos confundidos y a la expectativa. Porque Sandra hace uso continuado de la burla, de la sátira, no sólo en sus obras, como entes individuales, sino en todo el “aparataje” que crea alrededor de sus apariciones públicas, de sus exposiciones.



Sandra Ceballos / Absolut Popova / 1995

Es muy marcado en todas las obras de **Sandra** el hecho de que la forma exterior no es simplemente la variedad de objetos y materiales que la creadora utiliza, sino un canal sumamente señalado, cargado de sentidos, que nos permiten admirar la dinámica establecida en su creación entre la forma y el contenido. Al decir de Kagan:

¹²⁶ Ceballos, Sandra. Entrevista personal. 1993. Archivo personal de la autora.



Sandra Ceballos /
Absolut Exter / 1995

“(...) *El contenido de la obra es el sentido de su forma, el significado del sistema semiótico que le da forma, es la información espiritual vertida en toda la urdimbre figurativa de la obra e irradiada por ella (...)*”.¹²⁷

Hacer un recorrido por la obra de **Sandra**, de manera que podamos apreciar el camino transitado la creadora, nos permite enfatizar lo anteriormente analizado, así como establecer la línea de madurez de su trabajo.

En 1985 con la exposición “*Diálogo de Sandra y Manuel Vidal*”. Trabaja el Popol Vuch. Trata de asimilar la cultura y el lenguaje formal de los indios quiches. Su colorido en esta etapa es brillante, colores primarios, generalmente cálidos. Trabaja la crayola. Recrea en su obra, con una fantasía desbordante, las imágenes del libro.



Sandra Ceballos / Absolut
Rosanova / 1995

En 1986 realiza “*Paisajes Y Paradojas*”, donde experimenta la abstracción. Sus “paisajes” tienen características topográficas. Sus formas aquí se tornan más desgarradas. Busca una transición en el color. Es característica en esta etapa una profusa diversidad de materiales. Experimenta también la multiplicidad de soportes, que provienen de muebles y objetos extraños al arte, y adapta su creación a las formas encontradas.

En 1989 tiene lugar su emblemática exposición “*La Bella y la Bestia*”, metida dentro de un proyecto artístico - expositivo de gran importancia para la plástica de la década, nos referimos al *Proyecto Castillo de la Fuerza*. En esta etapa que recorre una secuencia plástica que va tocando, en una forma más o menos cronológica, la vida, conflictos y relaciones de un protagonista anónimo, partiendo desde su misma confección biológica hasta su madurez. Tiene un marcado acento autobiográfico. Trabaja el arte pobre. Esta etapa constituye un desnudo interior retrospectivo de la autora. 1991 realiza “*La Bestia y la Bestia II*”. El tema aquí es la relación agonizante de la pintora con los pintores paradigmáticos. Aquí trabaja con pinturas y fotografías. Las claves altas llegan aquí a su máxima expresión y las formas se hacen cada vez más abigarradas y desequilibradas.

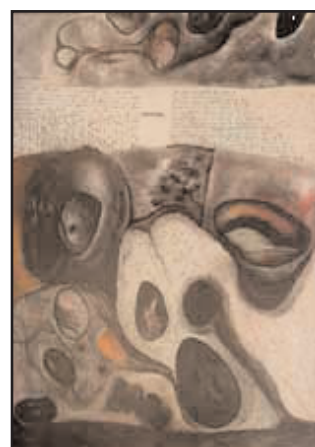
¹²⁷ Kagam, Moisés. “El contenido y la forma”. Diálogo entre Kagan y Desiderio Navarro. Archivo personal de Desiderio Navarro.

En 1993, con “*Absolut Jawlensky*”. Comienza la primera de sus series homenajes a pintores que la artista considera poco promovidos o conocidos. Se propone, ante una relectura de las obras del desconocido pintor ruso, y una indagación previa y profunda de la vida del mismo, recrear a su forma peculiar y con su poética personalísima, las imágenes de los más atrayentes cuadros del artista Jawlensky. Pretende situar en su justo lugar al pintor, traerlo a nuestro tiempo, pero a través de los matices de su pintura, “cómo pintaría” Jawlensky si fuera **Sandra Ceballos**”. Se avizora en esta etapa un cambio en el lenguaje formal y en los aspectos conceptuales. Ahora mezcla las claves bajas y las brillantes del color.

El principal valor de la obra de **Sandra Ceballos**, consiste precisamente en la dialéctica, de que es característica la relación contenido-forma, en la fusión audaz, tan lograda, de los elementos portadores de señales sémicas y el significado detentado. Al fusionarse ambas partes resulta una imagen abierta, pero totalizadora, de gran unicidad, lo cual, aunque devenga en apariencias una paradoja, constituye una garantía estructural para la polisemia.

Se asume humanista, burlona y voluntariosa. Ama al hombre porque lo considera imperfecto; se siente bien cuando se mira en sus obras cual si fueran espejos y se ve “chivo expiatorio” de cuanto existe, argumentando que para ella es terapéutico. Modestamente dice que nada conoce y al final sus creaciones son un alarde de conocimientos sobre la esencia humana y social; busca la verdad a ultranza y para eso se abre a la mitad, pues participa de la idea de que conociéndose a sí misma, puede indagar en las profundidades de los demás; nos encara frágil y tímida y nos da muestras inconscientes quizá, de una desinhibición a veces agresiva y provocante. Detesta la superficie, y va al fondo, quizá escudándose en ese deseo de ser buzo que la obsesiona. Se niega como feminista” (...) *no me considero feminista. Me considero femenina y afeminada*(...).¹²⁸, pero al final de la jornada, no acepta que la comparen sólo con féminas y asume la idea de una igualdad plena y rotunda con los hombres y muchas veces sintiéndose como artista superior a muchos de sus contemporáneos masculinos:

“(...) la pintura no es femenina ni masculina, no tiene sexo. Pero bueno la pintura hecha por mujeres me



Sandra Ceballos / Rostros / 1997



Sandra Ramos / Isla Prisioneros del Tiempo / Los noventa

¹²⁸ Ceballos, Sandra. Entrevista personal. 1993. Archivo personal de la autora.

parece, hasta el día de hoy muy sólida, muy fuerte. Hay pintoras impresionantes realmente. Lo que siempre han sido un poco víctimas del machismo que hay, porque existe machismo. Y la pintura de una mujer siempre se va a comparar con la pintura de otra mujer, pero nunca la van a comparar con la pintura de un hombre. Siempre dicen: "Tú eres mejor que fulana o tú eres peor que mengana" pero nunca dicen: "Tú eres mejor que el otro, que mengano" o sino "Tú eres la mejor de las mujeres". Siempre ha sido así, un poco discriminada. Pero la pintura es muy sólida, muy fuerte, muchas pintoras buenísimas, como Antonia, como Hilda Vidal que es un caso triste y el caso de Rocío misma, de Consuelo. Son muchas, muchas pintoras muy buenas, no sé, Amelia Peláez (...) Siempre ha sido así. Y es muy curioso, ahora me acuerdo de una exposición que yo hice en 12 y 23, que invité a Raúl Martínez y Raúl me dijo que la pintura mía parecía hecha por un hombre, no por una mujer y eso es muy gracioso, porque siempre ven que la pintura femenina debe ser otro tipo de pintura, más suave, más amanerada, más "bonita", siempre lo ven así, no sé por qué. Pero aquí en Cuba se ha dado el caso de que no es así. Es una pintura muy fuerte y no es como el caso de otros países, donde yo he visto pintura hecha por mujeres que sí es un poco más amanerada, en España mismo (...)”¹²⁹



Sandra Ramos / El Sueño
/ Los noventa

Es egocéntrica y desafiante, pero respetuosa, seria y valorativa. Desborda de ideas y proyectos, que va concentrado poco a poco, con una tenacidad y una voluntad digna de admirarse. Se crece ante la vida y se sosiega en la obra.

“(...) La obra de la pintora Sandra Ceballos es la obra de una artista creadora que dialoga con el tigre tranquilo y travieso de las historias. Él le habla de temas muy profundos. Nada mejor para contar la vida (...)”¹³⁰.

¹²⁹ Ceballos, Sandra. Entrevista personal. 1993. Archivo personal de la autora.

¹³⁰ Vidal, Manuel. “Catálogo Paisajes y Paradojas”. 1986.

IV.3.3 Valoración de la década prodigiosa

Así, después de haber recorrido la década de los 80, y de haber puntualizado sobre determinadas creadoras, agrupadas según un criterio propio de esta investigación, en conocidas y desconocidas, por las galerías, las instituciones, los críticos y los estudiosos, podríamos concluir planteando que los ochenta fueron indudablemente años de inflexión para la plástica cubana; un periodo inserto sin dudas en la tradición de ruptura y continuidad que instauraron las vanguardias históricas en la isla.

A fines de los setenta se abren en cuanto a artes plásticas se refiere, nuevos panoramas, nuevos caminos formales y conceptuales que rompen con la tradición plástica cubana y al mismo tiempo continúan la tradición rota en el año 1959 de insertar el arte cubano dentro de los predios del arte internacional más vanguardista. Los ochenta se convirtieron en una alternativa, apareciendo nuevas temáticas como el sexo, los símbolos patrios y su desacralización, el Kitsch. Fue además un decenio donde se activaron los mecanismos de autopromoción, donde los artistas se convierten en críticos y teóricos de su arte y donde, a la par de las nuevas producciones estéticas, se genera una crítica joven y desprejuiciada, que aunque muchas veces, quizá debido a su propia juventud, pecó de pasional y subjetiva, impulsó el arte, medió con las instituciones para propiciar la apertura y la no censura y propició que el arte isleño participara del concierto internacional del arte. También fue un decenio donde se agudizó el sentido crítico ante las fuentes, discerniéndose éstas de modo tal que es imposible delimitar una cadena de tendencias en sintonía con la moda internacional, aunque es innegable la relación de los artistas con dichas tendencias.

Se abrió además el diapasón de la relación creador-público, con un diálogo más abierto y simple, propiciado sencillamente porque los artistas se centran en le abordaje de temáticas que se encuentran en “nuestra realidad de cada día”. Así, una de las limitaciones del sistema plástico de los ochenta, como hemos ya analizado, imputable en primer término a los niveles institucionales (esto justificado obviamente porque en la primera etapa del decenio ni las instituciones ni los creadores estaban preparados para llevar a cabalidad este proyecto) fue el no implementar desde el inicio, una inserción social del producto artístico, cuando



Belkis Ayón / Mariana /
Los noventa

muchas de las propuestas estuvieron a ella encaminadas, y cuando esta inserción era uno de los presupuestos éticos exigidos a los artistas. Se logró algún éxito al final del decenio.

En conclusión, la década se movió entre la reflexión de un discurso cognoscitivo y la explosión que dio cauce abierto en las artes plásticas a múltiples estados de opinión, valoración y evaluación de la realidad social, marcándose así los momentos esenciales en el decenio.

Con respecto a las artistas, es bueno subrayar como parte importante de los logros del decenio que no sólo se trata del hecho de que sean numerosas las mujeres que en esta década se lanzan a la palestra artística, sino que la mayoría de las mismas tienen poéticas centradas en las problemáticas específicas de la mujer, ya sea desde una perspectiva intimista y autobiográfica o planteándose problemas que atañen generalmente al mal llamado “sexo débil”: la maternidad, el cuerpo femenino como espacio inexplorado, virgen de teorización afirmativa y redentora, el sexo. También existe una preocupación social, histórica y una necesidad de participar en el discurso de afirmación étnica, nacional, cultural y artística. A “ellas” también les interesa hablar de arte, de estética, de lenguajes, de técnicas. Y esta vez, no recogidas o cubiertas detrás de una obra silenciosa de taller sino a partir de una agitada y descubierta participación allí donde se estaba debatiendo, a grito pelado, el nuevo orden del arte cubano.

Amén de apelar a diversos recursos creativos y distintas temáticas, las féminas artistas tienen entre sí nodos confluente. Todas participan de un denotado expresionismo, con tendencias marcadas hacia lo grotesco- expresivo, muy emparentado en este caso con **Antonia Eiriz**; participan también de una tendencia humanista muy bien reforzada en sus respectivos discursos, pues hacen del hombre el centro de los análisis, hombre en tanto ser humano y social. Se suman también al empuje de las corrientes posmodernistas, cada una desde sus respectivas temáticas y sus respectivos métodos creadores y es que ya la implementación de un discurso que trasciende el plano de lo individual o lo genérico para redondear los conflictos femeninos y ubicarlos entre los más importantes de corte social, es una tendencia postmoderna, al igual que la preocupación implícita o explícita en las obras del lugar que ocupe la mujer como artista.



Tania Bruguera / Performance
/ Los noventa

Constatamos también la recurrencia en todas las creadoras a los mecanismos de crítica social, entendiéndose por social su acepción más amplia, donde desempeñan un papel esencial los individuos que conforman toda sociedad.

En este panorama, donde se avizora un camino desbrozado y con menos obstáculos, tendrá lugar el nacimiento de una nueva generación, las novísimas, que continuará hasta hoy laborando e intentará, no sin sobresaltos, continuar el legado de libertad y afirmación de que han sido depositarias. La década de los noventa verá trabajar entre muchas otras, a dos artistas verdaderamente grandes, consideradas entre las grandes promesas del arte Cubano: **Belkis Ayón** y **Tania Bruguera**, esta última recién nombrada dentro de las 10 imprescindibles del arte internacional contemporáneo¹³¹, que ha tenido la dicha de ver su trabajo valorado y que siendo muy joven, el Instituto Superior de Artes de Cuba (*ISA*), abriera una cátedra de trabajo del performance que lleva su nombre. Quizá esto sea una evidencia del cambio de paradigma. Para nosotros, continúan un camino, que se inició en la vanguardia y que con continuidad perseverante constituye una arteria que vitaliza las artes plásticas y que permite una lectura otra de la historia del arte en Cuba: la de la plástica femenina como avanzada de la vanguardia estética y ética de la nación.



Tania Bruguera / Performance
/ Los noventa

¹³¹ Castro, Fernando, Las 10 imprescindibles, Descubrir el arte, Año VII, nº 85, Arlanza Ediciones, S.A., Madrid, Pág. 38.

Conclusiones

Conclusiones

Antes de exponer las conclusiones finales delimitadas y precisas, considero importante esbozar una reflexión y un compromiso.

Creo que es necesario comenzar a proponer nuevas normas, nuevos parámetros que nos permitan hablar de un arte femenino, de un discurso de la mujer en las artes plásticas, no sólo por estar hecho por mujeres, o por hablar de temas de mujeres, sino por lo que este arte, este discurso y estas artistas, con sus actos emancipadores han logrado conquistar dentro de toda la hostilidad que aun padecen. Casos muy evidentes como el de **Sandra Ceballos**, en plena década de los años 1980 con la exclusión de su obra dentro de la promoción aparentemente abierta de la década, es sin lugar a dudas, es una muestra, achacable quizá, a la carencia de una línea de estudio previa que comenzara a poner las cosas en su justo sitio y que ubicara definitivamente a la mujer dentro del sistema artístico nacional, valorando sin cortapisas los aportes que un sin número de creadoras venía realizando ya desde las primeras vanguardias. Usamos a **Sandra** como caso paradigmático, en el sentido de que era una artista inserta en una época donde supuestamente estaban eliminados los prejuicios tendientes al género.

Esto demuestra que la ausencia de estudio o promoción de mujeres artistas va más allá de procesos ideológicos y de democracias virtuales; es un problema que atañe a los cánones académicos, aferrados a una línea occidentalizante, colonizadora, exclusiva, donde el otro es marginado aun desde su inserción en los centros. Donde la Institución arte y su parafernalia: galerías, mercado, museos, marchantes, comisarios sigue la línea demandante de un poder falocrático y discriminatorio. Y nos permite entrever la posibilidad de que una investigación como la que proponemos, aunque sea en inicio una aproximación fenoménica, puede ayudar a cambiar el status quo de la cuestión en materia de estudios culturoológicos y artísticos.

Así podemos concluir planteando que:

1. Se distinguen presupuestos y propósitos comunes, aunque con estilos diferentes, en la producción plástica desarrollada por las artistas desde 1920 hasta década de los ochenta.
2. Cada generación y cada artista se insertan, ética y estéticamente, dentro del contexto histórico y artístico nacional de su tiempo.

3. Existen, como hemos matizado, una serie de elementos que las aúnan y otros que las distinguen entre sí.

4. El discurso femenino en la plástica cubana, de una manera formal o conceptual, ha estado dirigido en buena medida a debatir y a plasmar las problemáticas sociales, tanto las que atañen directamente a las mujeres, como las que afectan al arte, la cultura y al hombre en su contenido de ser social.

5. Existe un pronunciado contraste entre la agudeza y sistematicidad de las constantes sociológicas, renovadoras y cualitativas en el discurso de las artistas plásticas en Cuba y así, el poco estudio que ha tenido dicho fenómeno en la historiografía del arte cubano, siendo imprescindible ahondar y especificar en el fenómeno de la praxis artística femenina.

6. A lo largo de todo el periodo analizado, la pintura femenina cubana se revela como un intento de revisar críticamente el todo social y las contradicciones surgidas a partir del modelo legitimado, tanto en lo social como en lo plástico. Este fenómeno se manifiesta en las artistas a través de poéticas individuales, con recursos creativos y aristas temáticas diferentes, pero con un substrato común a todas ellas: la importancia del cuestionamiento ético y/o estético, en sus respectivas obras.

7. Observaremos como constante, una actitud contestaria en las creadoras en cada uno de los periodos estudiados. Esta postura podría entenderse, siguiendo líneas de investigación tradicionales, como un intento de propuesta de género, que cuajaría, con más o menos intensidad, según el momento histórico - artístico en el que desarrollaron sus obras.

8. Este proceso, sin embargo, no se articula o corrobora por la anuencia o conjunción grupal de artistas, sino por la capacidad individual de cada creadora para captar y revelar, en el desarrollo de toda su obra, los puntos de inflexión social, histórica y cultural más importante de su generación.

9. Así, a partir del estudio planteado en esta investigación, podemos concluir que en Cuba no existió, al menos hasta los noventa, lo que definiríamos como un arte de género; la mayoría de las artistas no se sentirán integradas en el contexto oficial, dirigido por hombres. Y asumirán, entonces, desde su obra, una actitud individual y exclusiva, según su grado de implicación dentro del discurso artístico y social de su tiempo.

Bibliografía

Bibliografía

- Abelleyra, Angélica.** “Ejes constantes, muestra que retoma las raíces de A.L., La jornada, (México D.F.), 8 octubre 1986, p.32.
- Aguilera González, Alejandro.** Los siglos no se olvidan, Grupo La Campana, Las Tunas, diciembre 1989.
- Aguilera, Alejandro y Félix Suazo.** “Escultura cubana”, Naranja Dulce (edición especial No. 7, (La Habana). Pág. 13-14.
- Alonso, Alejandro G.** “De Salón a Salón un paso adelante”, en Revolución y Cultura, No. 2 Marzo Abril, 1991: p. 32-39.
- Alonso, Alejandro G.** “Una temprana y estimulante presencia. Después del Moncada”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 8 septiembre 1981.
- Alonso, Alejandro G.** “Exponen cuatro jóvenes artistas”. *Juventud Rebelde* (La Habana), 6 agosto 1982, p.2.
- Alonso, Alejandro G.** “Aciertos y desconciertos en una exposición”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 29 diciembre 1984.
- Alonso, Alejandro G.** “Todo sirve cuando se trabaja con seriedad”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 28 julio 1985.
- Alonso, Alejandro G.** “La escultura; disciplina única de esta muestra”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 8 noviembre 1985.
- Alonso, Alejandro G.** “Un salón de salones”, *Revolución y Cultura*, No. 5, mayo 1987, Pág. 38-45.
- Alonso, Alejandro G.** “Significativa presencia juvenil en la muestra concurso. Encuentro Grabado '87”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 19 noviembre 1987, p. 11.
- Alonso, Alejandro G.** “Las posibilidades de un riesgo necesario. Magiciens de la Terre”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 2 julio 1989.
- Alonso Lorea, José Ramón / Molina, Antonio J;** "María Luisa Gómez Mena. Una mecenas a la que hay que reivindicar"; España, San Juan, Puerto Rico, 2009. Folleto gratuito
- Alonso Yodu, Odette.** “Sobre un cuarto de papel y otras cuestiones” *Albur*, año II, No. III, Mayo 1988, p.p.60-63.
- Álvarez, Lupe.** “Algunas reflexiones acerca de la enseñanza del arte” *Albur*, año I, No. II, octubre 1987, pp. 4-7.

- Amarante, Leonor.** “Imágenes que ultrapassam o pedaco, “*O’Estado de Sao Paulo*, (Sao Paulo), 1987.
- Amarante, Leonor.** “Aqueles cubanos e seu experimentalismo”, *O’Estado de Sao Paulo*, (Sao Paulo), 1987.
- Amarante, Leonor.** “Cua, agora no circuito artístico internacional”, *O’Estado de Sao Paulo*, (Sao Paulo), 15 julio 1984, p.30.
- Arenas, Reinaldo.** *Antes que anochezca*, Colección Andanzas, Tusquets Editores, S.A, Barcelona, 1992.
- Arte Cuba Colonia.** Selección de Lecturas, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987.
- Arte Cuba República.** Selección de lecturas, Tomo II, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 1987.
- Ashton, Dore** “Introduction”, *First Look: 10 young artists from today’s Cuba*, Westbeth Gallery, New York, November 3- November 22, 1981.
- Ashton, Dore** “Habana 1986”, Arts.
- Azcuy Piñero, René.** “La fortaleza del arte nuevo”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 21 julio 1989.
- Baramik, Rudolf,** “Art in Cuba”, *Art Forum*, 2 December 198
- Bazán de Huerta, Moisés.** *La escultura monumental en La Habana*; Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994.
- Benítez Rojo, Antoni.,** *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, Colección La ceiba, 1998.
- Bianchi Ross, Ciro.** *Luisa Fernández Morrell, la pintora olvidada*, La Gaceta De Cuba, N° 6, noviembre/diciembre, 1997, La Habana. Cuba, publicación periódica bimestral, Pág.54-56.
- Blanco, Gladis.** “¿Un estallido de las artes plásticas?”, *Granma*, resumen semanal (La Habana), 30 octubre 1988, Pág. 7.
- Bulit, Ilse.** “¿Quien esté libre de *Kitsch* que tie la primera piedra!”, *Bohemia* (La Habana), 29 marzo 1986, Pág.. 20-30, ilustr.
- Busutil, Guillermo.** “El realismo mágico del siglo de las luces”, *La Gaceta de Málaga*, (Málaga), Año I (78), 11 junio 1988.
- Caballero, Mora Rufo.** “¡Juez sin código: arte sin cable!”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 15 julio 1988, p.9.
- Caballero, Mora Rufo.** “*Las ganas de granjearse las orejas*”, en *El Caimán Barbudo*, año 22, Edición 255, 1989; p.26.
- Caballero, Mora Rufo.** “En busca del tiempo no poseído”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 4 mayo 1989.
- Caballero, Mora Rufo.** “La Atenas postmoderna”, *Juventud Rebelde* (La Habana) 13 junio 1989.

- Caballero, Mora Rufo.** “¿Qué signo lleva el arte?”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), Año 23, edición 260, julio 1989, p.13.
- Caballero, Mora Rufo.** “Una exposición brillante, deslumbrante”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 12 noviembre 1989.
- Caballero, Mora Rufo.** “Sin hoja de parra”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 18 noviembre 1989, p.5.
- Caballero, Mora Rufo.** “Curso de español”, *Revolución y Cultura* (La Habana), junio 1990, pp. 76-77.
- Caballero, Mora Rufo.** “Que la ciudad sea el salón”, *Granma* (La Habana), 18 diciembre 1990.
- Caballero, Mora Rufo.** “Tres nostálgicos tras la pintura” *Granma* (La Habana), 18 diciembre 1990.
- Caballero, Mora Rufo.** Cámara, Madelín. “Comentarios a ‘Sobre el nuevo arte cubano’”, *Temas*, (20), 1990, pp. 70-71.
- Caballero, Mora Rufo.** “*Todo un acto social*”, en *El Caimán Barbudo*, año 23, edición 263, 1989, p. 16-17.
- Caballero, Mora Rufo.** “*La Salud del Ego*”, en *El Caimán Barbudo*, año 23, Edición 267, 1990, p. 28-29.
- Caballero, Mora Rufo.** “*San Alejandro renuncia al pedestal*”, en *El Caimán Barbudo*, año 24, Edición 272, 1990, p. 2-5.
- Caballero, Mora Rufo.** “*La Década Prodigiosa*”, en *El Caimán Barbudo*, año 24, Edición 272, 1990, p. 12-15.
- Cabrera Infante, Guillermo.** *Mea Cuba*, Editorial Plaza & Janes Editores/Cambio 16; 1992.
- Camnitzer, Luis.** “Report from Havana. The First Bienal of Latin American Art”, *Art in American Art*, December 1984, pp. 41-49.
- Camnitzer, Luis.** “La segunda Bienal de La Habana”. *Arte en Colombia* (Bogotá), No.- 33, mayo 1987.
- Camnitzer, Luis.** “The eclecticism of survival: today’s Cuban art”, *The mores edge of the world*.
- Camnitzer, Luis.** “Un laboratorio vivo”, *Arte en Colombia* (Bogotá), No. 43, febrero 1990, pp. 61-67.
- Campos, Maria Magdalena.** “Artes plásticas: su última promoción”, *Albur*, Ciudad de La Habana, Año I, No. II, octubre 1987, pp. 63-64, ilus.
- Carbó Hélice.** “Proyecto a favor de la vida”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 21 marzo 1989.
- Carpentier, Alejo. Ecue-Yamba-O.** Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Carreño, Mario.** *La pintura abstracta*, en *Noticias de Arte*, N° 8, abril de 1953, La Habana.

- Castro, Rosa Elvia.** *La Conjura de los fieles*; Casa Editorial Abril; La Habana; 1998.
- Collazo Alul.** “Mis inquietudes: plástica joven. Post-arte: comunicación y rechazo”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), No. 248, julio 1988, p.4.
- Continho, Wilson.** “Cuba Libre”, *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro), 29 junio, 1987.
- Continho, Wilson.** “A joven pintura que veni de Cuba”, *Domingo Jornal do Bienal* (Río de Janeiro), 1987.
- Cordero, Vega, Leticia.** “*Mitos del agua y el cuerpo*”, en *Revolución y Cultura*, No. 11, noviembre, 1989, p. 46-49.
- Corrieri, Sergio.** “Reflexiones sobre la creación artística y literaria en la actualidad”, *El Militante Comunista* (La Habana) (2), enero 90, pp. 2-10.
- Cruz, Carlos Alberto.** “Salón de premiados”, *Revolución y Cultura*, (La Habana), agosto 1988, pp.50-53.
- Cruz, Soledad.** “Información inconclusa sobre coloquio crítico”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 29 mayo 1988.
- Cruz, Soledad.** “Tienen la palabra los filósofos”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 19 junio 1988.
- Cruz, Soledad.** “Entre nosotros, libre uso de la expresión”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 23 junio 1989.
- Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo , Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.**
- Cuenca, Arturo.** “Un artista pide la palabra”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 12 junio 1988.
- Chadwick, Whitney.** *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino Thames and Hudson, Segunda edición revisada y aumentada, Barcelona, 1996.
- Damisch, Hubert.** “*Sobre la semiología de la pintura*”, en *Criterios*, No. 25-28, Tercera Epoca, Enero 1989; diciembre 1990, p. 95-104.
- De Juan, Adelaida.** *Introducción a Cuba. Las Artes Plásticas*, Ciudad de la Habana, Instituto del Libro, 1968.
- De Juan, Adelaida.** *Pinturas Cubanas: temas y variaciones*, Ciudad de la Habana, UNEAC, 1978.
- De Juan Adelaida.** *Del Silencio al Grito. Mujeres en las artes plásticas*; Editorial Letras Cubanas; La Habana, 2002.
- De Juan, Adelaida.** *La mujer pintada en Cuba, en Temas. Cultura, ideología y sociedad. , número 5, enero - marzo, 1996, año 2, Instituto Cubano del Libro.*

- De Juan, Adelaida.** Revista Cuba., abril de 1964.
- De la Fuente, Jorge.** “Hacia una expresión estética cubana”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 10-11, mayo 1987.
- De la Fuente, Jorge.** “Comentarios a ‘sobre el nuevo arte cubano’”, *Temas* (20), (1990), pp. 64-69.
- De la Hoz, Pedro.** “El desarrollo de la libertad de creación implica una mayor responsabilidad social”, *Granma* (La Habana), 12 noviembre 1990.
- De la Nuez, Iván.** *La balsa perpetúa. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea, Colección La ceiba, 1998.
- De Oraá, Pedro.** Concurso 13 de marzo, 1986, Galería L.
- De Oraá, Pedro.** Una experiencia plástica: los Diez Pintores 1996, La Habana Cuba.
- De la Torriente, Loló.** *Estudio de las artes Plásticas en Cuba.*, La Habana, Ministerio de Educación, 1954.
- Del Casal, Julián.** *Julián del Casal. Prosas.* Tomo I, Ciudad de la Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Desnoes, Edmundo.** *Pintores Cubanos*, Ediciones R; La Habana.
- Devereux, Georges.** *Bauvo. La vulva mítica*, Icaria, 1984, Barcelona.
- Díaz, Jesús.** Las palabras perdidas, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
- Díaz Rosell, Raimundo.** “Las dos caras de la ambigüedad”, *Bastión*, (La Habana), 16 noviembre 1989, p.2.
- Díaz Rosell, Raimundo.** “El arte, los gustos, la realidad...”, *Bastión*, (La Habana), 9 enero 1990, p.4.
- Domínguez Lasierra, J.** “Una panorámica actual de la pintura cubana”, *Heraldo de Aragón* (Zaragoza), 27 mayo 1988, p.52, ilus.
- Escobar, Ángel.** “Utopías fallidas”, *Unión* (La Habana), No. 1, octubre, noviembre, diciembre 1988, pp. 94-96.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** “Exposición de arte cubano en EE.UU.”, *Granma* (La Habana), 19 diciembre 1985.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** “Encuentro y exposición de jóvenes artistas en Villa Clara”, *Granma* (La Habana), 26 octubre 1987.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** “¿Por quién dobla la campana? Nuevas propuestas en el Encuentro Grabado’87. *Granma* (La Habana), 2; 21 noviembre 1987.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** *Antonia Eiriz en la pintura cubana.* Revolución y cultura, 1987, La Habana.

- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** "El grabado: ¿sí o no?", *Revolución y Cultura* (La Habana), No. 2, febrero 1988,: 16 + 21 ilus.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** "Arte para llevar puesto", *El Caimán Barbudo* (La Habana), Año 22, edición 249, agosto 1988.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** "El castillo de impureza", *Patria o Muerte*, Castillo de la Real Fuerza, marzo-abril 1989.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** "Der Schulüsseldes gols. Zur Kubanischen Kunst", *Bildende Kunst*, (Berlín), 4-1989. pp.22-29.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** Kitsch, Centro de Arte, Galiano y Concordia, 3era. Bienal de la Habana, noviembre/diciembre 1989.
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel).** "Cuban Art: a key to the gulf and how to use it", No man is an island, Museo de Arte de Pori, Finlandia, 1990.
- Francastel, Pierre.** *Sociología del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Francastel, Pierre.** "Elementos y estructuras del lenguaje figurativo" en *Criterios*, No 25-28, Tercera Época, enero 1989-Diciembre 1990, p. 105-117.
- Fraginals Moreno, Manuel.** *Cuba /España; España /Cuba. Historia Común, Mitos de Bolsillo, Grijalbo Mondadori, Barcelona 1995.*
- Fuentes Caballín, Leonardo.** "Lo definitivo y lo efímero en la plástica en abril", *Quehacer, suplemento cultural del periódico* 26, junio 1987.
- Fusco, Coco.** "Signs of transition: 80's art from Cuba. An introduction". January 21-February 28, 1988.
- Fusco, Coco.** "Cuba cultural Palicy, cultural politics" *Impulse* 13, No. 3, summer 1987.
- Fusco, Coco y Robert Knofo.** "Interviews with Cuban artists", *Social Text*, (New York), 15, Foll 1986, pp. 41'53.
- Galeancho, Patricia.** "L'alegría cubana", *Diari de Barcelona*, (Barcelona), abril 1988.
- García Albela, Pedro.** "Con los jóvenes creadores", *Cuba Internacional* (La Habana), junio 1988, p.11.
- García, Xisé Luís.** "Aproximación á plástica cubana", *El Correo Gallego*: 20, 27 septiembre 1988.
- Golaszeuska, María.** "El receptor de arte con la nueva situación estética", en *Unión*, No. 7, año II, Julio-Agosto-Septiembre. 1989, p. 2-10.

- González, Ángel Tomás.** “El último salón”, *El Caimán Barbudo* (La Habana) (152): 4-5, agosto 1980, ilus.
- González, Ángel Tomás.** “La generación de la esperanza cierta”, Universidad de Automía de Sivalva, Salón de la Plástica Mexicana”, 10-29 junio 1981.
- González, Ángel Tomás.** “Salón: ¿a dónde vas? Se repite, *El Caimán Barbudo* (La Habana), edición 159, marzo 1981, pp. 20-21, ilus.
- González, Ángel Tomás.** “Que me toquen las golondrinas, ¡Y se hizo la exposición!”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), (166): 6-7; 8 octubre 1981.
- González, Ángel Tomás.** “La generación de la esperanza cierta “, Dirección de Artes Plásticas y Diseño, Ministerio de Cultura, Brigada Hermanos Saíz, 4 marzo 1982.
- González, Ángel Tomás.**”Arte y promoción”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), edición 182, febrero 1983, pp. 12-13.
- González, Ángel Tomás.** “Arte en las fábricas”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), Año 17, edición 196, abril 1984, pp. 2-3.
- González, Ángel Tomás.** “Del golf a la pintura de caballete”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), Año 19, edición 212, julio 1985, p.10.
- González, Ángel Tomás.** “Arte en 4 x 4”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 1986.
- González, Ángel Tomás.**” La salida del callejón” *Juventud Rebelde* (La Habana), 21 junio 1988.
- González, Ángel Tomás.** “Castillo de sueños”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 24 marzo 1989, p.5.
- González, Ángel Tomás.** Pasaporte al talento”, *Juventud Rebelde* (La Habana), 23 junio 1989, p.5.
- González, Margarita.** Tania Parson y José Veigas; Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los ochenta; Arte Cubano ediciones, 2002; Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Cuba
- Hart Dávalos, Armando.** “Política de la Revolución sobre las artes plásticas y la cultura en general”, *De la Cultura*, Ediciones, La Habana, 1990.
- Hart, Dávalos, Armando.** “*Artes plásticas en Cuba: diálogo con principios*”, en *Bohemia*, año 82, No. 39, 1990.
- Haupt, Gerhard.** “Mann Kann noch so früh aufstehen: Junge Kunst in Kuba”, *Sonntag* (Berlín), 41, 1988, seite 10.
- Hernández, Erena.** “Anda también en arte Pinar”, *Granma* (La Habana), 17 septiembre 1990.

- Hernández, Erena.** “Un resquicio a la esperanza”, en *Revolución y cultura*, No. 3 Mayo-Junio 1992.
- Hernández, Mercedes.** “Entusiasmo el arte cubano en Colombia y Venezuela”, *Tribuna de La Habana* (La Habana), 8 julio 1990.
- Herrera Ysla, Nelson.** Puntos de vista, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, enero 1982.
- Herrera Ysla, Nelson.** “La calidad hechizada”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), No. 234, septiembre. 1987, pp. 2-3, ilus.
- Herrera Ysla, Nelson.** “*El arte en el espejo*”, es *Revolución y Cultura*, No. 9 sept. 1989, p. 40-47.
- Isacc Santana, Andrés.** *Un gallego tozudo con vocación de Quijote. Conversación con (uno de) nuestros pintores abstractos*, en *Revolución y Cultura*, N° 3/2000.
- Jones, Kellie.** “Poets of a new style of speak: Cuban artist of these generation”, *The nearest edge of the world*.
- Joppolo, Giovanni.** “Artistas en La Habana”, *Trayectori Cubaine*, Centre d’Art Contemporain, CAC, Corbeil-Essonnes, 22 abril-29 mar. 1989.
- Joppolo, Giovanni y Helene Lasalle.** “La deuxième Biennale de La Habana”, *Opus International* (París), (104), printemps/été 1987, pp. 14-17.
- Jorge Vera, Elena.** “Un debate para todos”, *Juventud Rebelde* (La Habana) 4 julio 1988.
- Kagan, Moises.** *Lecciones de estética marxista-leninistas*. La Habana. Editorial Arte y Literatura. 1984.
- Knofo, Robert y Coco Fusco.** “Interviensi with Cuban artists”, *Social Text* (New York), 15, foll 1986, pp. 41’53.
- K, Helen L.** “Creando a pesar de la escasez. Arte en Cuba”, *The Miami Herald* (Miami), 13 marzo 198, pp. 10 y 90.
- Lagache, Diego.** “El Boom cubano. Hoy en el arte, el grupo 4 x 4”, *El Periodista* (Buenos Aires), julio 1987.
- Lassalle, Helene.** “Entre revolución y tradición, Los artistas de Cuba en los años 80”, *Trayectorie cubaine*, Centre d’Art Contemporain, CAC-Corbeil-Essonnes, 22 avril an 29 mai 1989.
- Lassalle, Helene y Giovanni Joppolo.** “La deuxième Biennale de la Havane”. *Opus International* (París), (104), printemps/été 1987, pp. 14-17.
- Le Riverand, Julio.** *La República. Dependencia y Revolución.*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973.
- Lezama Lima, José.** *La visualidad infinita*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

- Lippar, Lucy R.** “El nuevo arte cubano y su crítica”, *Unión* (La Habana). No. 7, julio-octubre 1989, pp. 90-96.
- López Nussa, Leonel.** “Cuatro nuevos pintores”, *Bohemia* (La Habana), 17 septiembre 1982, pp. 23-24.
- López Nussa, Leonel.** “¿Qué cosa, en pintura, no es paisaje?”, *Bohemia* (La Habana), 8 octubre 1982, pp. 21-22. ilustrado.
- López Nussa, Leonel.** “Las instalaciones”, *Bohemia* (La Habana), 18 diciembre 1986, pp. 8-10.
- López Nussa, Leonel.** “Lo nuevo, lo estrafalario, lo insólito. Fiesta del grabado”, *Bohemia* (La Habana), 4 dic. 1987, pp. 12-13.
- López Nussa, Leonel.** “Plástica joven. Arte vs. Público (VI)”, *Bohemia* (La Habana), 17 junio 1988, pp. 8-9.
- López Nussa, Leonel.** “Salón Playa’87”, *Bohemia* (La Habana), 8 enero 1988, p. 13.
- López Oliva, Manuel.** “Salón de la Ciudad, una sorpresa de nuestra cultura”, *Granma* (La Habana), 16 noviembre 1985.
- López Oliva, Manuel.** “L’arte plástica cubana di oggi d’arte con il sorriso”, *Treinta artistas cubani d’oggi*, 1986. Las artes plásticas de la Cuba de hoy.
- López Oliva, Manuel.** “Una exposición que ‘molesta’ y propone”, *Granma* (La Habana), 23 marzo 1987.
- López Oliva, Manuel.** “Un arte de diferencias”, *Granma* (La Habana), 19 mayo 1988, p.5.
- López Oliva, Manuel.** “Las revelaciones de un salón”, *Granma* (La Habana), 25 noviembre 1988, p.5.
- López Oliva, Manuel.** “¿Interrogar al Salón?”, *Granma* (La Habana), julio 1989.
- López Ramos, Rafael.** “Arte municipal”, *Plástica Joven*, Galería Servando Cabrera Moreno y Teatro Karl
- Marx.** Asociación Hermanos Saíz de Playa, abril 1988.
- Marx.** “Los más jóvenes exponen” *Revolución y Cultura* (La Habana), (5): 74-75, 1988.
- Marx.** “Once escultores de ‘Nueva roza’”, *Revolución y Cultura* (La Habana), 32-35; (11), noviembre 1988.
- Marx.** “De un sistema social humanista a un concepto antropológico del arte”, *Salón de Artes Plásticas 1989*, Asociación Hermanos Saíz, Casa del Joven Creador, 22 diciembre 1989.
- López Ramos, Rafael.** *De un sistema social humanista a un concepto antropológico del arte*, en *Revolución y Cultura*. No. 7, 1989, p. 44-47.

- Marchan Fiz, Simón.** *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Editorial Akal, Arte y Estética, España, 1986.
- Marinello, Juan.** *Comentarios al arte*, La Habana. Editor. Letras Cubanas, 1983.
- Mariscy, Luisa.** Premiadados del I Festival del ISA/87, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, abril 1988.
- Marinello, Juan.** “*El gran salto*”, en *La Gaceta de Cuba*, Junio 1990. p. 2-4.
- Marinello, Juan.** “*Nuevos curadores*”, en *El Caimán Barbudo*. Abril 1990. p. 14-15.
- Marinello, Juan.** “¿*El gran salto?*”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), junio 1990, pp. 2-4.
- Martínez Álvarez, Enrique.** “Ojo con la Información”, *Revolución y Cultura* (La Habana), junio 1988, pp. 69-71, ilus.
- Martínez, Eduardo Lázaro.** “Los siglos no se olvidan”, Grupo La Campana, Las Tunas, diciembre 1989.
- Martínez, Raúl.** *Los Once*, en *Revolución y Cultura*, La Habana, N° 1/99.
- Matamoros, Corina.** “De lo contemporáneo”, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, agosto 1985.
- Matos Leyva, Dennys.** “La Cultura del Poder. Vanguardia revolucionaria versus vanguardia intelectual. De cómo la sangre llegó al río” http://www.estudiosculturales2003.es/politicacultural/dennysmatos_culturadelpoder.html
- Mayorga, José.** “Exposición de pintura cubana actual en la Sala Moreno Villa”, *Sur* (Málaga), 9 junio 1988.
- Menéndez González, Aldo.** “Una plástica comprometida”, *Revolución y Cultura* (La Habana), (116):17-25, abril 1982, ilus.
- Menéndez González, Aldo.** “La plástica cubana actual: una plástica comprometida” *Ventana Barricada Cultural* (Managua), 23 octubre 1982, pp. 10-11.
- Menéndez González, Aldo.** “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, 4 x 4, tercera edición, *Galería Habana*, Fondo Cubano de Bienes Culturales, septiembre 1986.
- Menéndez González, Aldo.** “Mezcla a lo cubano”, *Pintura cubana actual*, Sala de Exposiciones Ponzano 16, Zaragoza, 27 mayo 1988.
- Menéndez González, Aldo.** “Desde Cuba”, *Pintura cubana actual*, Fundación Jaime Guasch.
- Menéndez González, Aldo.** “La imaginación diversa” *Hogar y Moda* (España) mayo 1988, pp. 58-59, ilus.

- Menéndez González, Aldo.** "Die Danach Gelven...", *Bildende Kunst* (Berlín), 4.89; pp.38-43. Merewether, Charles. "The phantasm of origins. New York and the art of Latin America", *Art & Text*, 30, (1988)
- Mestas, María del Carmen.** "Una mirada al mundo de dos artistas". *Revista Romances*, abril, 1975, La Habana, Cuba.
- Micheli, Mario de.** *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana. Ediciones Unión, 1967.
- Micheli, Mario de.** "Unita", 16 de noviembre de 1966.
- Morais, Frederico.** "Poética du revolucao:quarto artists cubanos", 4 artistas cubanos, Realidade Galería de Arte, 25 junio-9 julio 1987.
- Morales de Armas, Antonio.** "La modernidad en las artes plásticas de Cienfuegos" (I), *5 de septiembre* (Cienfuegos) 10 de febrero 1987, p.2.
- Morales de Armas, Antonio.** "La modernidad en las artes plásticas de Cienfuegos (II)", *5 de septiembre* (Cienfuegos) 11 febrero 1987, p.2.
- Morales de Armas, Antonio.** "Mensaje plástico de la Villa Blanca", *5 de septiembre* (Cienfuegos), 8 julio 1989, p.2.
- Morales de Armas, Antonio.** "Breve panorama de la plástica joven de Cuba", Evento juvenil de las artes plásticas, *Salón 5 de septiembre* 1989.
- Morejón , Nancy.** "Arte joven en Cuba", *Kuba O.K. Aktuelle Kunst aus Kuba, Arte actual de Cuba*, Stadtliche Kunsthalle Dusseldorf, 1.4-13.5 1990.
- Morell, Damián C.** "Pobreza y riqueza de la escultura hecha en Cuba", *El objeto esculturado*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, mayo-julio 1990.
- Mosquera, Gerardo.** *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Mosquera, Gerardo.** "El diseño se definió en octubre", Editorial arte y literatura, La habana, 1989.
- Mosquera, Gerardo.** *Del Pop al Post*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1993.
- Mosquera, Gerardo.** *¿Feminismo en Cuba?*, en *Revolución y Cultura*, No. 6 Junio 1990. Pág. 52-57.
- Mosquera Gerardo.** "Nueve nuevos pintores", en *Trece artistas jóvenes*, premio Crítica 1980.
- Mosquera Gerardo.** "Sano y Sabroso", Centro de Arte 23 y 12, agosto 1981.

- Mosquera Gerardo.** "Artes plásticas: un nuevo salto del venado", *Revolución y Cultura* (La Habana), pp. 70-75, diciembre 1981, ilus.
- Mosquera Gerardo.** "La joven pintura", *Granma*, resumen semanal (La Habana), 8 noviembre 1981, p.9, ilus.
- Mosquera Gerardo.** "La jeune peinture", *Granma* (La Havane), 8 novembre 1981, p.9, ilus.
- Mosquera Gerardo.** "Pintura joven cubana", Galería Rafaela Padilla de Zaragoza, Sala Erosto Cortés, Puebla, 22 mayo-13 junio 1982.
- Mosquera Gerardo.** 4 (Bedia, Brey, Pérez Monzón, Torres Llorca), *Galería Habana*, 30 julio 1982.
- Mosquera Gerardo.** "Cuatro que van bien", *La Nueva Gaceta* (La Habana), agosto 1982, p.6.
- Mosquera Gerardo.** "Una mirada penetrante a la plástica cubana", *El Nacional* (Caracas), 5 marzo 1985.
- Mosquera Gerardo.** "Ocho puntos calientes sobre la investigación de las artes plásticas", *La Nueva Gaceta* (La Habana), abril 1985, p.3.
- Mosquera Gerardo.** "Introduction", en *New Art from Cuba*, Amelie Wallace Gallery SUNY College at Old Westbury, april 2-aapril 28 1985.
- Mosquera Gerardo.** "Una irrupción revitalizadora", *Cuba Internacional* (La Habana), Año XVII, Wun 187, junio 1985, pp. 42-49.
- Mosquera Gerardo.** "Función social de nuestra plástica" *El Caimán Barbudo* (La Habana), Año 19, edición 212, julio 1985, pp. 11-12.
- Mosquera Gerardo.** "Primitivismo y contemporaneidad", *Universidad de La Habana* (La Habana), 227 enero-abril / mayo-junio 1986, pp. 133-139.
- Mosquera Gerardo.** "Función social de nuestra plástica", *Brecha* (Montevideo), Año II, No. 54, 31 octubre 1986, p.23.
- Mosquera Gerardo.** "Bad taste and good form", *Social Text*, No. 15, 1986, pp. 54-64.
- Mosquera Gerardo.** "La buena forma de las formas malas", *Cimal, Cuaderno de Cultura Artística* (Valencia), No.30, octubre 1986, pp. 4-7.
- Mosquera Gerardo.** "Plástica joven cubana", *Arte Plural* (Caracas), V; 11:38, 1986.
- Mosquera Gerardo.** "El conflicto de estar al día", *Arte Sur*, Año III, No. 3, 1 trimestre 1987, pp. 57 y 61.

- Mosquera Gerardo.** "Arte 'de provincia' sin provincianismo"
Granma (La Habana), 18 marzo 1987, p.5.
- Mosquera Gerardo.** "Raíces en acción", *Granma* (La Habana),
 20 junio 1987.
- Mosquera Gerardo.** "Identidad y cultura popular en el nuevo arte
 cubano", *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Ve-
 racruzana (Veracruz) México, Nueva época, abril-junio 1988,
 pp. 23-30.
- Mosquera Gerardo.** "Identidad y cultura popular en el nuevo arte
 cubano", en *Made in Habana*, Art Gallery of New Jouth, Wales,
 7th october-13 th november 1988.
- Mosquera Gerardo.** "Crítica y consignas", *La Gaceta de Cuba*
 (La Habana), noviembre 1988, pp. 26-27.
- Mosquera Gerardo.** "Identidad und Volkskultur in der Neuen
 Kubanischen Kunst", *Bildende Kunst* (Berlín), 4-89, pp. 49-55.
- Mosquera Gerardo.** "The new art of the Revolution", en *The near-
 est edge of the world. Art in Cuba now*, Boston, 1990 pp. 8-11.
- Mosquera Gerardo.** "Trece criterios sobre el nuevo arte cubano",
La Gaceta de Cuba (La Habana), junio 1989, p. 24.
- Mosquera Gerardo.** "Seis nuevos artistas cubanos". Contemp-
 orary Art from Habana, Riverside Studios London, 18 october-
 26 november 1989, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla
 june-july 1990.
- Mosquera Gerardo.** "Polémica: Taller de Temas. En torno al
 nuevo arte cubano", *Temas* (La Habana), (2) 1990, pp. 57-63.
- Mosquera Gerardo.** "Hijos de Guillermo Tell", Texto del catá-
 logo de la exposición, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero,
 Caracas, Venezuela, 3 febrero-3 marzo 1991.
- Mosquera Gerardo.** "Tell Vilmos 14 gyermeke", Senki Sem
 Sziget, Enst Museum, Budapest, ápriles 12-máyus 5 1991.
- Mosquera Gerardo.** "El nuevo arte de la Revolución", *Unión* (La
 Habana), 13, 1991, pp. 17-20.
- Navarrete, José Antonio.** Vázquez Díaz, Ramón; *La Vanguardia.*
 Surgimiento del arte moderno en Cuba., Museo Nacional de Be-
 llas Artes, La Habana, Cuba, 1989.
- Navarro, Desiderio.** "¿No existe un pensamiento marxista sobre
 la comunicación artística? (1)", *Granma* (La Habana), 2 junio
 1988.
- Navarro, Desiderio.** "¿No existe un pensamiento marxista sobre
 la comunicación artística? (II)", *Granma* (La Habana), 3 junio
 1988.

- Navarro, Desiderio.** "¿Una pragmática kitsch en la cultura plástica cubana?", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), marzo 1989, pp. 26-27.
- Navarro, Desiderio.** "Ola retroabstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), junio 1989, pp. 22-23.
- Navarro, Desiderio.** "Encuesta referente a la recepción de Beuys en Cuba", Kuba O.K., Aktuelle Kunst aus Kuba, Arte actual de Cuba, Stadlische Kunsthalle Dusseldorf, 1.4-13.5 1990.
- Núñez Oliva, Alexis.** "Jóvenes creadores en 23 y G", *Juventud Rebelde*, (La Habana), 29 marzo 1987, p.2.
- Oramas, Ada.** "Una genuina expresión del arte joven (1)", *Tribuna de La Habana* (La Habana), 29 marzo 1987, p.2.
- Pedrosa Morgado, Concepción.** "La plástica cubana frente al siglo XXI", *Excelsior* (México D.F.) 30 agosto 1990.
- Peláez, Rosa Elvira.** "Reafirma Hart confianza en los jóvenes creadores." Coloquio de la crítica artística", *Granma* (La Habana), 30 mayo 1988.
- Pérez Olivares, José.** "Las vacaciones de la crítica", *Juventud Rebelde* (La Habana), 9 agosto 1988, p.11.
- Pérez Olivares, José.** "Del dadá a la guayabera", *El Caimán Barbudo* (La Habana), agosto 1988, pp. 12-13.
- Pevida Rosales, Ramón.** "Jóvenes exponentes del arte cubano", *El Sol en la cultura*, 7 septiembre 1986.
- Pinto Rodríguez, Rafael.** "¿Hacia una cultura socialista?", *Juventud Rebelde* (La Habana), 19 julio 1988, p.9.
- Piñera, Toni.** "Paseo por el arte en el siglo de las ciencias", *Granma* (La Habana), 1 agosto 1985.
- Piñera, Toni.** "Rienda suelta a la imaginación creadora", *Granma* (La Habana), 14 febrero 1986.
- Piñera, Toni.** "4 en 1", *Granma* (La Habana), 15 mayo 1987.
- Piñera, Toni.** "Un salón muy joven", *Granma* (La Habana), 11 enero 1988.
- Piñera, Toni.** "Hasta cuándo, Cenecienta?", *Granma* (La Habana), 21 abril 1988, p. 5; II 22 abril 1988, p.5; III 25 abril 1988, p.5; IV 26 abril 1988, p.5
- Piñera, Toni.** "Mosaico de creatividad", *Granma* (La Habana), 6 mayo 1988.
- Piñera, Toni.** "Termómetro de las artes plásticas", *Granma* (La Habana), 3 julio 1989.

- Piñera, Toni.** "Un joven salón de la plástica", *Granma* (La Habana), 13 julio 1989, p.5.
- Piñera, Toni.** "Un insta-salón", *Granma* (La Habana), 26 abril 1990, p.5.
- Piñera, Toni.** "Entre marido y mujer...la pintura". Periódico Granma. Viernes 7 de mayo de 1993.
- Piñera, Toni.** *Vidal por dos*, en *Arte Cubano*, 2, 1996.
- Platschek, Hans.** "Jungle malenei in Kuba", *Konket* (Hamburgo), 4 abril 1985, pp. 71-75.
- Pogolotti, Graziella.** *Examen de conciencia*, La Habana, UNEAC. Contemporáneos, 1978.
- Ponzano, M.M.** "16: pintura cubana actual", *Heraldo de Aragón* (Zaragoza), 2 junio 1988.
- Rabot, Esperanza.** "El canú de la uniformización, Pintura cubana actual", *El Mon* (313):58-59; 21 abril 1988.
- Racz, Georges.** "Art, *Beautiful Week*" (Río de Janeiro), 1 julio 1987.
- Rioja, Ana.** "De La Habana ha venido un barco cargado de color a 'Ponzano 16'", *El Día*, periódico araujos independiente, Año VII, No. 1902, 27 mayo 1988, p.37, ilus.
- Rivero José.** "¿Instalar el mensaje?", *Trabajadores* (La Habana), 5 diciembre 1986.
- Rodríguez, Carlos Rafael.** "A la cultura por la Revolución", 1988.
- Rodríguez Bolufé, Olga María.** "La plástica cienfueguera....va ganando", *Conceptos* (Cienfuegos), Año 3, No. 33-34, junio-julio 1990, pp.4-5.
- Rodríguez de Armas, José Luis.** "Abre que voy, cuidado con los callos", *Huellas* (Santa Clara), Año 1, No. 6, noviembre 1987, pp. 1-2.
- Rodríguez de Armas, José Luis.** "Epifanía de la plástica joven de Cuba", II Encuentro de jóvenes artistas plásticos. II Salón de la plástica joven en Cuba. Museo Provincial de Villa Clara, diciembre 1988.
- Rodríguez de Armas, José Luis.** "Pocos, pero buenos", *Signos* (Santa Clara), No. 37, enero-junio 1989, p.119.
- Roque, Adalberto.** "La saeta y el blanco", *Juventud Rebelde* (La Habana), 12 julio 1988, p.9.
- Rojas, Marta.** *Flora Fong en la hora de los girasoles.*, Revista *Arte Cubano*, N° 2, 1995, pág. 46.
- Rojas, Rafael.** "Un dualismo moderno", en *El Caimán Barbudo*, año 22, edic. 256, 1989. P.15.

- Romero, Brest, Jorge.** *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Segunda edic. México- Fondo de cultura Económica. S.A; 1986.
- Rubio, Vladia.** “Es a ti a quien hablo”, *Granma* (La Habana), 18 febrero 1988, p.6.
- Rubio, Vladia.** ”Al pueblo no se baja, se baja”, *Granma* (La Habana), 10 marzo 1988.
- Rubio, Vladia.** ”Nuestra plástica joven: ¿Diálogo o monólogo?”, *Granma* (La Habana), 4 abril 1988, p.3.
- Rubio, Vladia.** ”Nuevo espacio para la franqueza”, *Granma* (La Habana), 20 mayo 1988.
- Rubio, Vladia.** ”A solas con Sondeo”, *Granma* (La Habana), 1 junio 1988, p.5.
- Rubio, Vladia.** ”¿Por qué revivir el dadaísmo?”, *Granma* (La Habana), 4 junio 1988.
- Russell, Gloria.** “Cuban contemporary art”, *Sunday Republican*, April 10 1988.
- Sánchez, Magali.** “La joven pintura cubana en Canadá”, *Granma*, Resumen semanal (La Habana), 19 febrero 1984.
- Sánchez, Margarita.** “El ‘boom’ de las artes plásticas”, *Revolución y Cultura* (La Habana), No. 8, agosto 1987, pp. 70-71.
- Sánchez, Juan.** *Los caminos de Zaida del Río*; Ediciones extramuros; La Habana, 2001.
- Sarusky, Jaime.** “Pintura cubana en España”, *Revolución y Cultura* (La Habana), (11):40-47, 1988, ilus.
- Segre, Roberto.** *Arquitectura y urbanismo de la revolución cubana*, Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- Selección de Lecturas.** *Arte Cuba República*, Ciudad de La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1987.
- Seneso, Giorgio.** “El arte con la sonrisa”, *L’arte an il sorriso, Trenta artisti cubani d’oggi*, 1986.
- Seneso, Giorgio.** ”L’ arte con il sorriso”, *Prospettive d’arte* (Milán), 1987.
- Seneso, Giorgio.** ”El arte con la sonrisa”, *Granma* (la Habana), 1 junio 1986, p.7.
- Seoane Gallo, José.** *Palmas reales en el Sena*, Editorial Letras-Cubanas, La Habana, Cuba, 1987
- Serrano de Haro, Amparo.** “Arte contemporáneo cubano”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte (Madrid), Año V, No. 51, 1988, pp.24-35.

- Serrano, Saúl.** “Manipulación y alteración de la imagen fotográfica” *Colectiva Cubana*, Consejo Mexicano de Fotografía, México D.F., 17 enero 1984.
- Somoza, Alexis.** “El sistema de producción artística: ¿Alternativa o elección?”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), enero 1990.
- Somoza, Alexis.** “*Ideología y Simbolismo*”, en *El Caimán Barbudo*, abril 1991; p. 12-13.
- Somoza, Alexis y Félix Suazo.** “*La fuerza tiene un Castillo*” (*Segunda y última parte*), en *El Caimán Barbudo*. Nov. 1989 Pág. 12-13.
- Somoza, Alexis y Félix Suazo.** “Proyecto Castillo de la Fuerza”, *Albur* (La Habana), Año III, No. VII-VIII, octubre 1989, Pág. 204.
- Somoza, Alexis y Félix Suazo.** (con la colaboración de Alejandro Ríos). “(H)achazos”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), mayo 1990, Pág. 9-11.
- Somoza, Alexis y Félix Suazo.** “*Proyecto Castillo de la Fuerza*”. *Intramuros y extramuros, balance general*”, en *La Gaceta de Cuba*. Abril 1990. Pág. 26-27.
- Sperling Cockcroft, Eva.** “Kitsch in Cuba”, *Art Forum*, summer 1985, pp. 72-73.
- Sperling Cockcroft, Eva.** “Apolitical Art in Cuba”, *New Art Examiner*, December 1985, pp. 34-35.
- Sperling Cockcroft, Eva.** “Cuba exports postmodernism”, *New Art Examiner*, April 1988.
- Suazo, Félix y Alejandro Aguilera.** “Escultura cubana”, *Naranja Dulce* (La Habana) edición especial No. 7, pp. 13-14.
- Suazo, Félix, Alexis Somoza y Abel Hernández.** *Nacido en Cuba*, Valencia, Venezuela, 1991.
- Tabres de Araujo, Olivio.** “4 artistas cubanos”, *O’Estado de Sao Paulo* (Sao Paulo), 26 julio 1987.
- Tamayo Rodríguez, Carlos,** “Arte efímero en la galería municipal de Las Tunas”, 26 (Bayamo), 3 febrero 1985.
- Torres Llorca, Rubén.** *Ojo pinta*, Exposición Grupo Arte Calle, Galería L y 23, 11 enero 1988.
- Valdés, Silvia.** “Cuba, un arte de participación”, página 12 (Buenos Aires), julio 1987.
- Vasileva, Svetlana.** “Reflejar la verdad de la vida”, *América Latina* (Moscú), (132), diciembre 1988, 43-49, contraportada ilus.
- Villares, Ricardo.** “Las cosas de 23 y 13”, *Bohemia* (La Habana), 22-23, 28 agosto 1981.

- Wood Pujols, Yolanda.** *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.
- “Arte caribeño”.** *La Nación* (San José), Costa Rica, 17 julio 1987.
- “Artistas Cubanos en Mondoza”.** Los Andes (Mendoza), 29 agosto 1987.
- “As Artes plásticas cubanos, a través de quatro pintores”.** *Diario Popular* (Sao Paulo), Espaco Funante, 22 julio 1987.
- “Cuba porta una antología del seu art d’avort guarda”.** Diari di Barcelona (Barcelona), any 197, 13 d’abril 1988, p. 30, ilus.
- D.O.** “Cuba dinamismo”, *El día de Aragón* (España), 24 mayo 1988.
- “Declaración conjunta de la UNEAC y la Asociación Hermanos Saíz”.** *Juventud Rebelde* (La Habana), 10 nov. 1988, p.9.
- Arte hoy.** Exposición colectiva de jóvenes artistas, Centro de Arte, Guantánamo, diciembre 1990.
- “Em sintonia com a arte mundial quatro artistas cubanos”.** Istoé (Río de Janeiro), (584): 13, 18 julho 1987.
- “Explosiva muestra pictórica está en Brasil y Argentina”.** *Cine mundial* (México D.F.), 21 junio 1987.
- “Los cubanos con todo”.** Página 12 (Buenos Aires), 14 abril 1988.
- “Los Mitos de la Revolución”.** *El Tiempo* (Bogotá), 21 abril 1991, p. 1E.
- “Pintura cubana en Buenos Aires”.** *Clarín* (Buenos Aires), 19 julio 1987, p. 16.
- “Pinturas cubanas invadem Sao paulo”.** *Folha da tarde* (Sao Paulo), 22 julio 1987.
- “Puré en TV”.** *Opina* (La Habana) diciembre 1986, segunda quincena.
- “Puré expone”.** *Galería L*, enero 1986, Texto del catálogo de la exposición.
- “Report from Havana Cuban conversation”.** *Art in America* (New York), 75 (3): 21-29, marzo 1987, ilus.

Webs site

http://webp2.moma.org/docs/press_archives/925/releases/MOMA

<http://digital.library.miami.edu/chcdigital/chcdigital.html>

<http://www.min.cult.cu/ministerio/mision.html>

Tomado de: <http://www.cnap.cult.cu/bienal%201.htm>

Tomado de: <http://www.min.cult.cu/ministerio/instituciones/ca-saamericas.html>

Tomado de <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=instituciones&cont=icaic>

Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

Tomado de: http://www.isa.cult.cu/index.php?option=com_content&id=102

<http://www.arteamerica.cu>

<http://www.adrianamanzanares.com.ar>

Catálogos

- 1.- Kuba o.k, Arte Actual de Cuba, Dusseldorf, marzo-mayo 1990.
- 2.- Pinturas de Rocío García. Exposición El Eros del Lobo de Rocío García.
- 3.- Salón de Artes Plásticas UNEAC.
- 4.- Exposición La Bella y la Bestia de Sandra Ceballos.
- 5.- Exposición Dentro del labio de Ana Albertina Delgado.
- 6.- Exposición El objeto esculpado.
- 7.- Exposición Paisajes y Paradojas de Sandra Ceballos.
- 8.- Exposición La Bestia y la Bestia de Sandra Ceballos.
- 9.- Exposición Absolut Jawlensky de Sandra Ceballos.
- 10.- Exposición La expresión psicógena de Sandra Ceballos.
- 11.- Exposición Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo. Colectiva. CAAM. 1996.
- 12.- Primer Salón de Arte cubano contemporáneo. 1996
- 13.- Premio nacional anual de pintura contemporánea Juan Francisco Elso.1995.
- 14.- Exposición Un peixe fora da auga. Casa das Artes de Vigo. 1998.
- 15.- Siempre vuelvo. Colografías de Belkis Ayón; catálogo; Exposición Homenaje; VII Bienal de la Habana; Galería Habana; 2000.
- 16.- Pereira, María de los Angeles, *Rita Longa Arostegui (1912-2000)/ Figura Trunca*, Catálogo comentado, 2000.
- 17.- Sullivan, Edward J., Catálogo Artistas Latinoamericanos del siglo XX.

- 18.- **Cuba**, en *The Latin American Collection of de Museum of Modern Art, N.Y. The M.O.M.A, 1943.*
- 19.- Catálogo Ojo por ojo. Obra gráfica de Aldo Menéndez (1968 – 2002), Durban Segnini Gallery, Coral Cables, Miami, 2002.
- 20.- López Martínez, Nélica, Catálogo *Diálogo. Oleos y técnicas mixtas de Nélica López.* Octubre de 1988. Galería Habana, La Habana, Cuba.
- 21.- **Moure, Gloria**, *Ana Mendieta. Catálogo.* CGAC 1996. Santiago de Compostela, España.
- 22.- Vidal, Manuel. “Catálogo Paisajes y Paradojas”. 1986.
- 23.- Zerquera, Jackeline.- Trabajo de Diploma. *Un Pez fuera del agua.* Escuela del Arte San Alejandro. Especialidad Pintura. Curso 91 – 92.

Publicaciones periódicas

Revista Social

Revista Avance

Revista Orígenes

Revista Lyceum

Revista Revolución y Cultura. 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994 - 1997, 1998, 1999, 2000.

Revista Gaceta de Cuba. 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994.- 1997, 1998, 1999, 2000.

Revista Universidad de La Habana. 1997, 1998, 1999, 2000.

Revista Albur

Caimán Barbudo

Naranja Dulce

Arte Cubano

Temas

Tesinas

- 1.- Álvarez Martínez, Enrique: Volumen I”. Tesis, 1985. Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana.
- 2.- Izaguirre Bichot, Julio: “Delito de Arte”. Tesis 1989. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana

Otras fuentes

Fuentes Orales

- Entrevista a la Dra. María Elena Jubrías. 1993. Cuba
Entrevista a la Dra. María de los A Pereira. 1998. Vigo
Entrevista al Dr. Rufo Caballero. 1992. Cuba
Entrevista a la artista Rocío García. 1992. Cuba
Entrevista a la artista Jackeline Zerquera. 1993. Cuba
Entrevista a la artista Olympya Ortiz. 1993. Cuba
Entrevista a la artista María C. Mendoza. 1993. Cuba
Entrevista a la artista Sandra Ceballos. 1994. Cuba
Entrevista a la artista Nélica López. 1992. Madrid.
Entrevista a la artista Lisette Matalón. 1992. Madrid.
Entrevista a la Dra. María Elena Jubrías. 2008. Vigo
Entrevista a la Dra. Luz Merino Acosta. 2009. Vigo

Fuentes visuales (obras)

- Colección personal de la Dra. María Elena Jubrías, La Habana, Cuba.
Colección personal de la Dra. María de los Ángeles Pereira, La Habana, Cuba.
Colección personal de la Dra. Rosario Novoa, La Habana, Cuba.
Colección personal de Rocío García La Habana, Cuba.
Colección personal de Jackeline Zerquera, La Habana, Cuba.
Colección personal de Olympya Ortiz, La Habana, Cuba.
Colección personal de M^a Consuelo Mendoza, La Habana, Cuba.
Colección particular de Sandra Ceballos, La Habana, Cuba.
Colección particular de Antonia Eiriz, La Habana, Cuba.
Colección particular de María Virginia Ramírez, Vigo, España.
Colección particular de Osbel Suárez Breijo, Madrid, España.
Fondos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Cuba.
Galería Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba.
Galería Galiano, La Habana, Cuba.
Galería Forma, La Habana, Cuba.

Anexos

Anexo documental 1

Directores de San Alejandro
que facilitaron la incorporación de mujeres
como docentes y estudiantes

Domingo Ramos Enríquez

Artista eminente, de prestigio y renombre internacional, cuyas obras figuran en colecciones públicas de museos de Europa; paisajista de maravilloso colorido, vigorosa técnica y fecunda producción; Miembro de Número de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana y profesor y ex Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*, nació el 6 de noviembre de 1894 en Guines, provincia de la Habana.

Cursó la instrucción general en su pueblo de origen y estudios de arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*. En 1918 fue becado por Ley del Congreso de la República para ampliar sus estudios en Europa, completando su formación artística en la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Fernando* de Madrid.

De regreso a La Habana, ingresó en el Profesorado de *San Alejandro* en 1927, donde prestó sus servicios como Profesor Auxiliar hasta 1931, fecha en la que fue designado Profesor Titular de la cátedra de Anatomía Artística. En las oposiciones de 1943 obtuvo la cátedra de Paisaje, siendo llevado en 1946 a la Dirección de la Escuela. Con anterioridad, en 1939, prestó servicios en comisión en la Escuela Técnica Industrial *José B. Alemán* de Rancho Boyeros y en el Ministerio de Agricultura.

Ha verificado más de veinte exposiciones personales de sus obras en distintas ciudades de Europa y América, habiendo concurrido a otras, colectivas, en las que ha obtenido las siguientes recompensas: Concurso de la revista *Bohemia*, 1911, Medalla de Oro; Exposición Nacional de la Academia Nacional de Artes y Letras, 1916, Primer Premio por su cuadro *Paisaje*; Exposición Ibero-Americana de Sevilla, 1930, Diploma de Honor; Salón Anual del Círculo de Bellas Artes de La Habana, 1936, Medalla de Oro; Salón Anual del propio Círculo, 1938, Medalla de Honor; Feria Mundial de Nueva York, 1939, Medalla de Bronce; Exposición Nacional de Santiago de Cuba en igual fecha, Diploma de Honor; y Exposición Latino-Americana de Nueva York, 1942, Diploma de Honor.

Entre sus obras notables se encuentran: *Coloso en la Cumbre*, obra adquirida por el Gobierno Español en 1924 para el Museo de Arte Moderno de Madrid; *Abril Florido*, *San Cristóbal*, mural en el Country Club de La Habana, 1938; *La Ferosa*, lienzo de 10 x

6 metros, 1948; *La Demajagua, El Hato de Caiguanabo, El Tajo de Ronda, Melodía, Paisaje*, y otras.

Es Miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana (Sección de Pintura). Académico Correspondiente de la Real Academia de Ciencias y Artes de Cádiz, España, y Miembro de Royal Society of London. Ha colaborado en las obras de decoración del Palacio Presidencial de Cuba y en las del Capitolio Nacional.

Ha cultivado con brillante éxito el paisaje cubano, cuya cátedra desempeña en la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*.

Enrique García Cabrera

Espíritu frondoso, vida exuberante y magnífica; artista de capacidad múltiple; pintor de maravillosa fecundidad y técnica de coloridos deslumbrantes; profesor y ex Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*, recientemente desaparecido, nació el 5 de febrero de 1893 en la Ciudad de La Habana.

Cursó la primera enseñanza en un Colegio de la Orden de los Padres Agustinos y estudios de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*. Con recursos paternos amplió posteriormente sus estudios en Europa en el *Reggio Institute de Belle Arti* de Roma y en la Academia *Colarossi* de París, regresando a Cuba en 1914, al comienzo de la I Guerra Mundial, dueño de un precioso tesoro de conocimientos en materia de arte.

A su llegada a La Habana dedicó parte de sus actividades artísticas al trabajo del dibujo y la pintura comerciales, en los que alcanzó éxitos notables, figurando como redactor artístico de las publicaciones *El Fígaro*, 1914; *El Automóvil en Cuba*, 1915; *La Lucha*, 1916; *Confetti*, 1918; *La Discusión*, 1921; *El País*, 1922; *La Semana*, 1930; *Magazine de El País*, 1932; *Bohemia*, 1935; *4 de Septiembre*, 1935; *Boletín del Consejo Nacional de Tuberculosis*, 1938; *Revista Policía*, 1942; *El Marino*, 1943, y *Casino Español* de 1944 a 1949. Fue además Director Artístico de las firmas comerciales *El Encanto* y *Fin de Siglo*, 1923 y 1925, respectivamente; decorador de las páginas centrales del Semanario *La Semana*; ilustrador de la revista *Carteles*, 1933 y autor de portadas en color de la revista *Bohemia* durante cuatro años.

Pero no sólo la pintura comercial absorbería totalmente su atención; otras manifestaciones más elevadas del Arte reclamarían también el brillo de su polifacético pincel, logrando destacarse en este otro campo de sus actividades creadoras con un número incontable de obras de carácter decorativo en edificios públicos y colecciones particulares, entre las que figuran treinta paneles sobre asuntos históricos, reproducidos en bronce en las puertas principales del Capitolio Nacional; *Figuras en la Noche*, panel central de 3 x 1 metros y dos pequeños laterales, *Anacaona* y *Cecilia Valdés*, en la sala de la residencia del Sr. Miguel Humara en el Country Club, 1932; panel reproducido en bronce plateado en el hall del edificio López Serrano, Vedado, 1936; *Trapiche Colonial*, mural de 5 x 2 metros, Casa Arrechabala, Plaza de la Catedral, 1935; *Maternidad Campesina*, mural de 4 x 2 metros en el vestíbulo del Hospital de Maternidad Obrera de Camaguey, 1941; *Maternidad Obrera*, panel de 3 metros en el hall del Hospital de Maternidad de Marianao, 1942; *La Condecoración*, cuadro de 3 metros por 65 cms., Salón de Embajadores del Palacio Presidencial de La Habana, 1944; *El Quitrín*, luneto de forma redonda en el mismo lugar e igual fecha; *Lloyd de Londres*, cuadro alegórico sobre el origen de este seguro, 3 x 1 metros, 1943; cinco paneles sobre la historia de la medicina en Cuba, Hospital Militar de Columbia, 3 x 3 metros cada uno; *Escena Campestre* de 1930, cuadro al óleo en la residencia del Sr. Ramón Larrea, 1945; *Tres Monitos*, en el bar de la misma residencia, 1946; *Merienda Campestre de los Tiempos de la Avellaneda*, residencia del Dr. Carlos Miguel de Céspedes, 1947; *Paisaje Cubano*, cuadro decorativo en la morada del Dr. Inocente Alvarez, 1948, y un panel para el comedor de la residencia del artista, que la muerte no le dejó terminar ni titularlo, 1949.

Sus triunfos artísticos comprenden: Primer Premio, Concurso de Carteles Pro- Fomento del Teatro Cubano, 1909; Premio de 500 pesos, Concurso de la Industria Chocolatera, 1911; Premio de 1,000 pesos, Concurso de la revista *Ilustración*, más otro adicional del Gobierno de 250 pesos; el del periódico *La Lucha*; Primer y Segundo Premio, más un Accésit, Concurso de la Compañía Licorera de Cuba; Primer Premio, en el de la Sociedad; Premio de 250 pesos, Concurso del Partido Conservador, 1918; Primer Premio, Concurso de la Renta de la Lotería; Primer Premio, Concurso de la Secretaría de Hacienda y un nombramiento para la ejecución de los carteles oficiales de ese Departamento; Primer Premio, Concurso de la Standard Oil (siendo seleccionado entre un grupo de

doce artistas de América para la ejecución de un cuadro simbolizando un trapiche cubano); Premio Internacional, Exposición Interamericana de México por el envío de dicho cuadro por la mencionada Compañía, 1937; y, finalmente, Medalla de Oro en un Salón Anual del Círculo de Bellas Artes de La Habana por su cuadro *Ayer*, 1940.

Su prolifera actividad abarcó los más variados aspectos de la concepción artística, siendo también autor de páginas especiales a color del periódico *El Mundo*, dedicado a la propaganda de nacionales; de portadas e ilustraciones para los libros de Noventaenario y Centenario del *Diario de la Marina*; dibujos en color y negro para la campaña de propaganda de la Comisión del Turismo en publicaciones americanas; de series de sellos de correo que atrajeron la atención continental sobre el tabaco habano, la industria de la caña y los hospitales infantiles y especialmente, la serie anti-quinta-columnista, que mereció los más cálidos elogios de la prensa de los pueblos demócratas de todos los hemisferios.

Ingresó en el Claustro de Profesores de *San Alejandro* en 1926, habiendo desempeñado antes el cargo de profesor de Arte Decorativo en la Escuela de Artes y Oficios, 1921.

Fue Director de *San Alejandro*, 1942, y Miembro de la Academia Nacional de Ciencias y Letras, 1943. Pronunció varias conferencias, entre ellas: *El Futurismo y Mercados de Arte*. Dejó publicada una obra titulada *Compendio de Estilos*. Murió el 25 de septiembre de 1949.

De su numen poético se conservan, inéditas, varias composiciones de gran riqueza lírica y bellísimo estilo.

Manuel Vega López

Artista prestigioso; pintor de fino estilo decorativo; autor de grandes composiciones sobre asuntos costumbristas; retratista de méritos consagrados; profesor y exDirector de la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*; nació el 24 de diciembre de 1892 en la ciudad de La Habana.

Cursó la primera y segunda enseñanza con profesores particulares, ingresando en 1908 en la Escuela de Pintura y Escultura de

La Habana, hoy Escuela Nacional, donde realizó sus estudios bajo la dirección del sabio Maestro desaparecido, *Leopoldo Romañach*, terminándolos en 1912, con Primer Premio en todas las asignaturas.

En 1910, al comenzar su tercer año de estudio, obtuvo Segundo Premio en el Concurso de la revista *Carteles* celebrado en La Habana para anunciar la I Exposición de Arte Nacional; y en 1911, Medalla de Plata en la Exposición Nacional mencionada, con su primer cuadro: *Meditación*. Esta Exposición tuvo efecto en la *Quinta de los Molinos*, en la Ciudad de La Habana.

Terminado sus estudios en *San Alejandro*, con sus propios recursos, después de haberle sido denegada una beca del Gobierno Provincial para ampliar sus estudios en Europa, se traslada a París en unión de sus compañeros *Antonio Sánchez Araujo* y *Guillermo Álvarez Jiménez*, donde permanece hasta el estallido de la I Guerra Mundial en 1914, consagrado al trabajo y al estudio en los Museos y Escuelas Libres de esta Capital. Interesado vivamente el Ministro de Cuba en Francia, *Dr. Rafael Martínez Ortiz*, al observar la calidad de sus trabajos, que el Gobierno cubano le otorgara una beca de estudios en Italia, le dio una carta de presentación para el Alcalde de La Habana, Gral. *Fernando Freyre de Andrade*, quien le brindó su generosa protección.

A fines de 1914, ya pensionado por el Ayuntamiento de La Habana, partió para Roma, donde le sirvieron de enseñanza y ejemplo los Maestros *Arístides Sartorio*, *Pietro Gaudenzi*, el escultor *Giovani Nicolini*, gran amigo de Cuba, y los pintores españoles residentes en Roma, *Eduardo Chicharro* y *Mariano Barbazán*, este último su compañero inseparable en las largas temporadas de *Anticoli Corrado*, pintoresca aldea de las montañas de Sabinas, donde ejecutó su cuadro *La Adoración del Cristo*.

De regreso a La Habana en 1919, ofreció una exposición personal de sus obras producidas en Italia en la Asociación de Pintores y Escultores, la que alcanzó un éxito total de la crítica, siendo adquirido por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, su cuadro *El Rosario*, para el Museo Nacional. Su obra de más emoción, *Los Ciegos*, ejecutada en Italia, maltratada por un Jurado, en fallo amañado, en Concurso Nacional (según pudo probarse por sentencia de la Audiencia de La Habana), hizo perder al artista todo entusiasmo por esta clase de competencias, llevándolo a no presentar sus obras sino en muy contadas ocasiones y, generalmente, fuera de concurso.

En 1925, invitado a exhibir en la Exposición de Arte Pan-Americano celebrada en el Museo de Los Angeles, California, envió el cuadro ya mencionado, *Caravana de Ciegos*, el que obtuvo tan favorable acogida de la crítica y del público, que fue solicitada su cesión al autor, a un precio conveniente, para que figurara en la colección permanente de dicho Museo, oferta que fue declinada por haber sido ya vendido con anterioridad.

Participó en 1929 en los Concursos de Carteles Artísticos patrocinados por la Comisión de Turismo, para los Segundos Juegos Centroamericanos, y para el Carnaval de 1930, obteniendo en dichos Concursos, el Primero y Segundo Premio, respectivamente.

Pertenece al Profesorado de la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro* desde 1926, en la que ha desempeñado la cátedra de Dibujo del Natural, como Profesor Titular, hasta la fecha. En 1936, por acuerdo unánime del Claustro de Profesores, ocupó la Dirección de la Escuela por el período reglamentario, siendo designado en 1937 por dicho Claustro para presidir la Comisión reorganizadora de la Enseñanza Artística en ese Centro, logrando durante su período al frente de la Dirección, la adquisición del edificio de la calle Reina número 362, donde se instaló definitivamente la recién creada Escuela Preparatoria de Artes Plásticas Anexa a *San Alejandro*.

En octubre 22 de 1937, fue electo Académico de Número de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana (Sección de Pintura), no habiendo tomado posesión.

Ha cultivado con éxito notable varios géneros pictóricos, especialmente figura y composición, paisaje y retrato. Ha residido largamente en Francia, Italia, España e Islas Baleares, habiendo realizado frecuentes viajes a los Estados Unidos y México. Domina los idiomas italiano, francés e inglés.

Entre sus obras principales figuran: *Jugadores de Cartas*, Colección del Dr. Orestes Ferrara; *Adoración del Cristo*, Colección del desaparecido ex Presidente de Cuba, *Gral. Mario G. Menocal*; *Caravana de Ciegos*, *El Filósofo*, *Golfo de Nápoles* y dos *Cabezas de Estudio*, Colección del Dr. Felipe Camacho; *La Catedral* (Claro de Luna) y *Otoño*, Colección del Dr. Pedro Marín Herrera; *Paisaje del Lazio*, Colección del Dr. Rubén López Miranda; *Faisanes*, *Acuarium*, *Mariposas y Flores*, Colección del Dr. Armando de Córdova; *La Caza*, *Fondos Marinos*, Paneles decorativos en el Palacio Presidencial (encargo del Hon. Presidente *Gral. Fulgencio Batista*);

Retrato del Gral. Freyre de Andrade, Retrato de la Sra. Escardo de Freyre de Andrade, Colección de la familia Freyre de Andrade. *Oro y Azul* (Paisaje), colección del Dr. Jorge Mañach; *Otoñal* (Paisaje), Colección del Sr. José Mendiola; *Valle de Viñales, Catedral de La Habana, Valle de Yumurí*, Colección Cámara de Representantes; *Gloria de los Héroes Inmortales* (Boceto de una composición proyectada para la cúpula del Capitolio Nacional), *Desnudo a Contraluz, Perla Negra* (Desnudo) y *Meditación*, Colección del autor.

Mariano Miguel González

Artista, profesor y periodista de grandes méritos y múltiple producción, tanto en el campo de la pintura como en el de tipografía, grabador, escritor y hombre distinguido; profesor y ex Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*, nació en la ciudad de Madrid en 1885, donde realizó su formación artística en los estudios de *Mariano Benlliure* y *Cecilio Plá*, con los que estudió escultura y pintura.

Viajó por toda España, y en 1900 se trasladó a París, donde pasó una corta temporada, regresando a su ciudad natal para ocupar el cargo de ilustrador de la Casa Editorial Sopena. En 1902 ingresó en la redacción de *La Voz de Galicia*, (Coruña), siendo también colaborador de los grandes periódicos ilustrados *La Ilustración Española, Blanco y Negro, Nuevo Mundo, Madrid Cómico, Cuento Semanal* y otros.

En 1904 vino a Cuba, ingresando poco después de su llegada a La Habana en la redacción del periódico *La Discusión*, en el que trabajó como dibujante. Pasó luego a la redacción de las publicaciones *El Mundo y Mundo Ilustrado*, en este último como Director Artístico, colaborando al mismo tiempo activamente en los semanarios de aquella época: *El Fígaro, Letras, Bohemia, La Política Cómica* y otros.

En 1908 regresó a España, donde fue redactor artístico de la empresa periodística *Nuevo Mundo*, ocupando más tarde la dirección artística de la revista madrileña *Por Esos Mundos*. Por esa época comienza a hacer periodismo activo, haciendo crítica de arte. En Madrid, mientras trabaja, atiende a su superación artística, asistiendo

de nuevo al estudio de *Cecilio Plá*, a quien asiste como profesor auxiliar en su taller y con el que colabora en las obras de decoración del Gran Salón del Casino de Madrid.

En 1910 retorna de nuevo a La Habana, ingresando en el cuadro de redactores del Diario de la Marina, invitado por su Director, *don Nicolás Rivero*, quien lo nombra poco después Director Artístico, y desde cuyas páginas estimula y exalta nuestros valores culturales en el campo de las Bellas Artes y publica en ellas excelentes dibujos, alegorías e ilustraciones. En 1912 optó por la ciudadanía cubana, acometiendo varias empresas periodísticas en las que no obtuvo el éxito deseado. Una de éstas fue la fundación del semanario *Actualidades* en 1913, el que alcanzó bastante circulación.

En 1919 ingresó en el profesorado de *San Alejandro*, como profesor auxiliar de la cátedra de Paisaje, la que abandonó ese mismo año, obteniendo por concurso, en 1926, la cátedra de Profesor Titular de Dibujo y Modelado Elemental. En 1928 crea la cátedra de Grabado bajo el rectorado del Ministro de Educación *General José B. Alemán*, siendo exaltado de esta manifestación de arte, de la que expone por entonces las primeras obras en los Salones de la Sociedad *Lyceum* y en el Salón Azul de *El Encanto*. Fue el primer aguafuertista que realizó en Cuba labor de esta clase, inspirándose en asuntos locales como *La Comparsa*, *El Convento de Paula*, *La Cortina de Valdés*, *Procesión de Trinidad* y otros temas de nuestro folclore.

En 1921 fue designado Miembro del Jurado, por los expositores en el Concurso de Aguafuerte del Círculo de Bellas Artes de Madrid, al que acudió como expositor. Ha sido de los primeros cultivadores de motivos populares tales como *La Rumba*, *La Comparsa*, y de otros temas que merecieron la más severa condenación en su época y los cuales sin embargo constituyen en la actualidad magníficos exponentes de nuestro arte vernáculo ante el mundo.

Fue uno de los primeros pintores en captar las bellezas de la centenaria Trinidad, fundada por Diego Velázquez, ejecutando allí paisajes urbanos de rica luminosidad impresionista. Como retratista ha ejecutado obras magníficas de técnica, aparte de su valor documental. En el de *Don Nicolás Rivero*, sobre fondo de vitral de vivos colores, venció con suma maestría grandes dificultades.

Ha exhibido en diversas exposiciones de Europa y América, obteniendo los siguientes premios: Mención Honorífica, Exposición

Nacional de Madrid, 1904; Diploma de Honor, Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, 1923; Medalla de Plata, Exposición Internacional de Filadelfia, 1926; y Medalla de Oro, Exposición Ibero-Americana de Sevilla, 1930.

Ha realizado exposiciones personales en Madrid, Coruña, Vigo, Nueva York, Cincinnati, La Habana y México. En 1920, de regreso a España, residió en Madrid y Galicia, donde ejecutó sus cuadros *Apostolado de las Madres*, y *Nosa Señora das Mariñas*, siendo nombrado Hijo Predilecto de las ciudades de la Coruña y Vigo por acuerdo de sus ayuntamientos respectivos, en reconocimiento de méritos artísticos, además de ser nombrado Académico de la Real Academia Gallega en 1923.

En mayo de 1948 fue designado Miembro de Número de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. Fue iniciador y fundador de la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba en 1916. En la actualidad ocupa la cátedra de Profesor Titular de Grabado en la Escuela nacional de Bellas Artes de *San Alejandro*.

Augusto Ferrán

Distinguido pintor y escultor, natural de Palma de Mallorca, Islas Baleares, hijo de padres catalanes, nombrado en octubre de 1850 para la cátedra de Escultura, creada por el Capitán General Concha, durante el período de Leclerc, la que desempeñó hasta 1879, fecha de su fallecimiento, habiendo ocupado con anterioridad el cargo de Director interino por espacio de cinco años, mientras la Escuela estuvo bajo la administración de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Durante su Dirección se trasladó la Escuela para su local actual de la calle Dragones número 308, el 6 de julio de 1856. El 28 de septiembre de 1863, al designarse el plantel como Escuela Profesional de Pintura y Escultura de La Habana, fue ratificado en la cátedra de Escultura por el Gobernador Superior Civil. Fue nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando de Madrid (Sección de Escultura) por S.M. el 8 de julio de 1838. Sus obras más conocidas son: Jesús y la Samaritana (Colección del Museo Nacional), y el Retrato del Príncipe de Anglona (Colección de la Escuela).

Hércules Morelli

Distinguido pintor italiano, natural de Roma, nacido en 1812, llegó a Cuba procedente de Francia, a donde había ido por su amistad con Guillermo Colson. Era Morelli artista de refinado temperamento. Poco después de su llegada a La Habana, ganó por oposición la cátedra de Colorido y la Dirección de la Escuela, siendo el cuarto Director que desempeñó en propiedad dicho cargo. Dotado de admirables condiciones para la enseñanza, la muerte le impidió rendir la abundante cosecha que se esperaba de su talento. Una epidemia de fiebre amarilla tronchó prematuramente su vida en el año de 1859, en la ciudad de La Habana. Dos cuadros han quedado de su pincel, uno, La Caridad Cristiana, y el otro, La Dama de la Limosna. Este último cuadro fue el que sirvió para las oposiciones de 1858. Ambos se conservan en la Escuela. El primero aparece reproducido a todo color en este libro.

Francisco Cisneros Guerrero

Pintor distinguido y litógrafo, séptimo Director de la Academia de “San Alejandro”, nació en la ciudad de San Salvador, República de El Salvador. A la edad de 16 años salió de su tierra natal, acompañando a un distinguido diplomático de su patria en París, quien decidió llevárselo consigo como agregado a la Legación, a fin de proporcionarle los medios de cultivar sus brillantes condiciones artísticas en las escuelas de aquella capital. Pronto dio el joven artista señales inequívocas de su talento, avanzando rápidamente en el dominio de la técnica pictórica pasando a completar su perfeccionamiento en Roma y Florencia, en Italia. En 1856 vino a La Habana, donde resolvió establecer su residencia, “seducido por la franca hospitalidad, amable llaneza y dulce trato que había encontrado en la Sociedad habanera”, según dejó escrito. Y habiéndose sacado a oposición la Dirección de la Escuela, vacante en esa fecha, salió triunfador, continuando en el desempeño de este cargo hasta el 13 de junio de 1878, fecha de su muerte. Durante su período fue clausurado el plantel con motivo del fusilamiento de los estudiantes de medicina en 1871. Entre las obras legadas a la

posteridad por este notable maestro figuran: Padre Varela (retrato) y José de la Luz y Caballero (retrato), en los Salones de la Sociedad Económica; Lot y sus Hijas, Motivos de Italia y otras en el Museo Nacional y Escuela “San Alejandro”. Fue electo Director de la Sección de Bellas Artes de El Liceo de La Habana en 1859, y reelecto en el mismo cargo en diciembre 15 de 1861. El 3 de julio de 1862 fue condecorado con la Cruz de Carlos III, por los servicios prestados en Santo Domingo; y en 1863, ingresó como Socio Numerario en el Seno de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Cisneros fue hombre de vasta cultura y exquisito trato; gran retratista y maestro notable, a cuya inteligente dirección debió mucho el encauce y desarrollo de la enseñanza.

Miguel Melero

Notable pintor y escultor cubano, nació en la ciudad de La Habana en 1836. Realizó estudios de pintura y dibujo en El Liceo de La Habana y escultura en “San Alejandro”. Artista de temperamento, a los veinte años, en los Juegos Florales celebrados por El Liceo en 1856, obtuvo un premio por un retrato al óleo, y accésit por un busto en escultura. En 1858, en otra justa artística celebrada en la misma institución, ganó primer premio, Medalla de Oro, por otros retrato y el Segundo, Medalla de Plata, con un busto en mármol, por cuyos méritos obtuvo el 6 de febrero de 1858 el título de Socio Facultativo de la Sección de Bellas Artes de El Liceo. Concurrente de nuevo al Certamen de 1866, alcanzó Medalla de Oro por su composición al óleo Diógenes. Persona de amplia cultura, formado en las mejores escuelas de Francia, Italia y España, cuyas obras de arte había tenido oportunidad de contemplar. A la muerte de Cisneros, se hallaba para asumir los cargos dejados vacantes por aquel, obteniendo por concurso-oposición el 5 de septiembre de 1878 la Dirección de la Escuela. Para optar por dicho cargo, Melero presentó su cuadro El Rapto de Dejanira por el Centauro Nesso. Entre sus obras pictóricas figuran: el arriba citado, Colón ante el Consejo de Salamanca, Un Hidalgo, Teresa de Jesús (Iglesia de San Felipe), Un Pintor de Luis XIV, Un Cardenal, su última obra, y multitud de retratos. Sus esculturas principales son: bustos de Echegaray, López de Vega, y un medallón de Poey en la Universidad; las estatuas de

Cristóbal Colón, villa de Colón, provincia de Matanzas; la de Cortina, en el Cementerio de Colón, y la de Santo Tomás de Aquino en la Capilla del mismo. Cargos: Presidente de la Sección de Bellas Artes de El Liceo y de la Sociedad Económica de Amigos del País; Socio de Honor de la Academia de Ciencias y Letras de La Habana; Miembro numerario en 1865 y Socio de Mérito en 1895 de la Real Sociedad Económica de Amigos del País; Caballero de la Orden Isabel la Católica en 1833; vocal del Consejo Universitario y Profesor del Colegio El Salvador. Murió en La Habana el 28 de junio de 1907.

Armando G. Menocal y Menocal

Hay hombres que parecen hechos como de flor y alabastro; hombres nacidos para la luz, cuyas manos diríase poseen el raro privilegio de embellecer y magnificar todo cuanto tocan. *Armando G. Menocal* fue uno de esos hombres. Descendiente de una ilustre familia cubana, don *Rafael G. Menocal* y doña *Rosario G. Menocal*, nació en la ciudad de La Habana el 8 de julio de 1863, uniendo a las excelencias de un refinado temperamento artístico y vasta cultura un ferviente amor por la patria y la libertad.

Tuvo por padrino a su tío, el ingeniero del ejército de los Estados Unidos, *Aniceto G. Menocal*, autor del proyecto del canal de Nicaragua y colaborador del de Panamá. Cursó la enseñanza elemental y superior en un colegio de La Habana y los estudios de pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes *San Alejandro*, bajo la dirección del profesor cubano *Miguel Melero*, terminándolos a la edad de 17 años.

En 1880 fue enviado por sus padres a la Metrópoli, donde amplió sus conocimientos de arte con el notable pintor valenciano *Francisco Jover y Casanova*, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de *San Fernando*, en el taller del cual se relacionó con ilustres figuras de las artes y las letras hispanas, tales como el dibujante *Daniel Ubarrieta Vierge*, el escultor *Mariano Benlliure*, los pintores *Pradilla*, *Domingo* y *Sorolla*, el polígrafo *Menéndez y Pelayo* y los periodistas *Mariano de Cavia* y nuestro *Fray Candil*.

A los veintiún años alcanzó en la Península su primer triunfo en el campo del arte, obteniendo Segundo Premio en la Exposición Nacional de Madrid en 1884 con su cuadro *Generosidad Castellana*.

Tras diez años de ausencia regresó a Cuba en 1890, enriquecido con un ancho caudal de conocimientos, consagrándose a la interpretación del paisaje cubano. Hallándose de temporada en la residencia de su hermana en la Calzada de Puentes Grandes, creó dos de sus obras más famosas: el retrato del Obispo de la Diócesis de La Habana, *Monseñor Manuel Santander*, y el cuadro *Reembarque de Colón por Bobadilla*. Este cuadro, ejecutado expresamente para la Exposición de Chicago en 1883, provocó el enojo del Comisionado Español en La Habana, quien se negó a autorizar su exhibición, exigiendo para ello que antes el artista quitara las cadenas que había puesto al Almirante.

El cuadro fue, al fin, expuesto en los salones del Teatro Tacón en 1893 tal como fuera ejecutado por el autor. Hablando de esta obra el gran crítico y patriota cubano don *Manuel Sanguily* afirmó que *la luz de este cuadro era tan intensa que había que llevarse las manos a los ojos para evitar su resplandor*. A ese mismo año corresponde su cuadro premiado: *El Derecho Feudal*.

En 1895, trocó los pinceles del artista por el fusil y el machete del mambí, pasando al campo de la Revolución cubana, en la que sirvió primeramente bajo el mando del Marqués de Santa Lucía y después a las órdenes directas del generalísimo Máximo Gómez, de quien fue uno de sus ayudantes. En los momentos que le dejaba libre la ruda tarea de la guerra, ejecutaba a la pluma retratos de jefes y compañeros, que luego se vendía en los Estados Unidos para allegar fondos para la Revolución.

Tuvo la honra de ser designado por el propio general Gómez para integrar la Comisión que hizo entrega al Titán del nombramiento de Lugarteniente General del Ejército Libertador. En este documento histórico, que aún se conserva en el Museo de Santiago de Cuba, con la aquiescencia del General Maceo, el artista le dibujó su retrato a la pluma. Incorporado a las fuerzas de este gran Capitán, recorrió el camino de la Invasión desde Oriente hasta el Mariel, ostentando a la terminación de la Guerra de Independencia, las insignias de Comandante del Ejército Libertador.

Ya en la República, se reintegró a su cátedra de Paisaje en la Escuela *San Alejandro*, la que venía sirviendo desde el 30 de julio de

1891. Una cubana ilustre, *Rosalía Abreu*, le encargó la decoración de su quinta de Palatino, *Las Delicias*, para la que ejecutó varios paneles mitológicos y cuadros de la Invasión, entre los que figuran *La Batalla de Coliseo*, de la que fuera testigo presencial. En 1906 creó el cuadro *La Muerte de Maceo*, el cual se halla en la escalinata del Palacio del Ayuntamiento de La Habana, por el cual percibió la suma de \$5,000. Este cuadro, enviado a la Exposición de California en 1915 a petición del General Loynaz del Castillo, fue premiado con Medalla de Oro.

En 1918, por encargo de su primo el General Mario G. Menocal, Presidente de la República, realizó la decoración del Palacio Presidencial, para el que concibió la ejecución del lienzo de 22 metros, que ornamenta el techo del Salón de los Espejos de dicha mansión, así como el cuadro de la *Batalla y Toma de Guáimaro*. En la ejecución de estas obras colaboraron con el artista sus compañeros de *San Alejandro*, *Rodríguez Morey*, *Valderrama*, *Mariano Miguel* y su sobrino y alumno *Augusto G. Menocal*. También ejecutó para la Universidad de La Habana –1908- varios paneles sobre temas alegóricos, premiados por este centro docente.

Ocupó la Dirección de *San Alejandro* en 1927. Fue Miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. Cultivó con éxito brillante varias modalidades del arte pictórico, destacándose como retratista admirable y paisajista eminente. Poeta en ocasiones, dejó dos sonetos notables: *A Maceo* y *A Máximo Gómez*.

Murió en la ciudad de La Habana el 28 de septiembre de 1942, dejando varias generaciones de artistas brillantes y una huella imborrable en la historia de las Artes Cubanas.

Leopoldo Romañach y Guillén

Entre los hijos ilustres de esta tierra a quienes la patria nunca rendirá bastante honra y alabanza, la venerable figura de este insigne maestro, verdadera gloria de la pintura cubana, destaca sus vigorosos perfiles, presentándose al juicio de la posteridad anegada en el torrente de su propia luz, como uno de los grandes forjadores de la conciencia artística de su pueblo.

En Sierra Morena, pequeña población de la provincia de Las Villas, vio la luz el 7 de octubre de 1862, hijo de don *Baudilio Romañach*, natural de Cataluña, y doña *Isabel Guillén Rodríguez*, de nacionalidad cubana. A los cinco años perdió a su progenitora, siendo llevado por el autor de sus días a España, donde quedó al cuidado de un hermano de éste residente en Rosa, pueblo de Cabo Creus, provincia de Gerona.

Cursó la primera enseñanza en Gerona y estudios de alto comercio en Barcelona, regresando a Cuba a la edad de 15 años. A su regreso a la Isla trabajó en una tienda mixta propiedad de su padre, establecida en Vega de Palma, término de Camajuaní, pasando poco después con el apoyo de éste a la ciudad de Nueva York a perfeccionar sus conocimientos de inglés. En la ciudad de Nueva York permanece por espacio de seis meses, y mientras estudia labora en trabajos de comisiones en la importante firma comercial italiana *Casa Cuarana*.

Su primer contacto con el mundo de las Bellas Artes tendrá lugar, primeramente, en la ciudad de Barcelona, durante su época de estudiante, donde es llevado por el Director del plantel donde estudia a visitar una exposición del célebre artista catalán, *Fortuny*. Posteriormente, en la ciudad de Nueva York, tiene oportunidad de contemplar los cuadros de célebres Maestros de la antigüedad en el famoso Museo *Metropolitan*, al que llevado por la curiosidad visita repetidas veces y donde observa la técnica de diversas obras de arte y aprende a establecer distinciones entre unas y otras.

En 1885, en un breve paréntesis de su inquieta existencia, viene a La Habana comisionado por su padre en asuntos de negocio, donde se matricula en la Escuela *San Alejandro* en el curso académico 1885-1886, y obtiene notas de Sobresaliente y Matrícula Gratis en las clases de Dibujo Elemental y Aprovechado en las de Antiguo Griego. A su vuelta a Caibarién, la influencia de un amigo generoso, *Francisco Ducassi*, nieto de los marqueses de Casalaiglesia, Caballero del Santo Sepulcro y Administrador de la Aduana de aquella localidad, le permite realizar sus sueños de superación artística. En 1889, con el apoyo de éste y del periodista *Bácaro*, logra que la Diputación de Santa Clara le otorgue una beca para cursar estudios en Europa durante cinco años, los que realiza en la ciudad de Roma.

Dos ilustres pintores españoles, don *Francisco Pradilla* y *Enrique Serra*, dirigen sus primeros pasos en Italia, recibiendo después los consejos del no menos ilustre Maestro italiano *Filippo Prospero*,

Director del Instituto de Bellas Artes de Roma. En Italia concurre a la Associazione Artistico Internazionale, donde sus obras merecen el más cálido elogio de la crítica y llaman la atención de los célebres Maestros italianos *Manzini e Innocenti* y se relaciona con artistas de renombre universal tales como *Morelli, Michetti, Durand* y otros. A este período de su labor artística pertenecen sus cuadros *Nido de Miseria* y *La Convaleciente*. (Este último cuadro, su obra maestra de la primera jornada, se perdió en un naufragio junto con otros seis cuadros más al ser devueltos a Cuba, procedente de la exposición Internacional de San Luis –1904- donde obtuvo Medalla de Oro con este envío.

Luis Mendoza y Sandrino

Escultor y pintor cubano, nacido en La Habana el 24 de noviembre de 1853, Fue condiscípulo de José Martí, Fermín Valdés Domínguez y Anacleto Bermúdez en el Colegio San Pablo, dirigido por el eminente mentor y patriota Rafael María Mendive. A la edad de trece años ingresa como alumno en la Escuela “San Alejandro”, teniendo como protector y maestro a don Francisco Cisneros. Huérfano de padre, encuentra en dicho centro un remanso acogedor para su talento. En 1871 termina sus estudios en tanto se realiza el drama del fusilamiento de los estudiantes de medicina, tan inocentes de culpa como lo pudiera ser él mismo. Es nombrado profesor honorario de la Escuela en 1874, por Decreto del Gobernador General. En 1888 obtiene por Real disposición un cargo de profesor con retribución. Gana por concurso-oposición la cátedra de Escultura, derrotando a tres aspirantes concurrentes y por Real Orden es nombrado el 19 de enero de 1889. Es designado Secretario de la Escuela en 1891. Al advenir la República es ratificado por el Gobierno interventor. Y a la muerte de don Miguel Melero, en 1907, es designado Director por sustitución, nombramiento que suscribe el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes Dr. Lincoln de Zayas. En 1910 fue elegido Miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana. Permanece en el cargo hasta su jubilación en 1926, muriendo el 23 de diciembre de 1928. En su vida de artista modeló múltiples bustos de personajes de la época, conservándose el del naturalista Bulanch en el Instituto de

La Habana. También existen algunas pinturas suyas de carácter religioso en las Escuelas Pías de Guanabacoa y algunos retratos en la Universidad de La Habana. Sin embargo su consagración más meritoria fue para la enseñanza.

Esteban Valderrama y Peña

Muchos han sido los hijos de Cuba que, a su paso por los áureos senderos del triunfo hacia los luminosos espacios de la inmortalidad, han paseado del brazo de la gloria el nombre de la patria por los más apartados confines del mundo civilizado, prestigiándola con las luces de sus preclaros talentos y dándole un hondo sentido de perdurabilidad en los estrados de la cultura.

Entre estos hombres de privilegiada mentalidad y excepcional temperamento, el nombre del Dr. *Esteban Valderrama y Peña* –figura cumbre de las artes plásticas nacionales; artista de relieve continental; retratista de insuperable calidad estética y paisajista de brillante composición; doctor en las Facultades de Pedagogía y de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana; Profesor eminente, Director en tres períodos distintos de la Escuela Nacional *San Alejandro*-, se destaca con potente luz propia como uno de los más fervorosos paladines de los altos ideales de la cultura nacional, en los maravillosos dominios del mundo de las Bellas Artes.

Descendiente de familia de patriotas cubanos –el Comandante *Esteban Valderrama y López*, oficial del Ejército Libertador y doña *Laudelina Peña y del Pino*, hija de un galeno matancero-, nació el 16 de marzo de 1892 en la pintoresca ciudad de Matanzas, cuna del arte, la ciencia y la literatura.

En 1897, durante la Guerra de Independencia de Cuba, perdió al autor de sus días, quedando, con otros dos hermanos, al amparo de su progenitora. Cursó la instrucción primaria en su ciudad natal, viniendo a La Habana en 1906, becado por el Gobierno Provincial de Matanzas a realizar estudios de Dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Alejandro*. En 1908 terminó su aprendizaje en La Habana, con las más altas calificaciones en todas las asignaturas, pasando seguidamente a Europa para completar sus conocimientos en la Escuela Nacional de Bellas Artes *San Fernando*

de Madrid, donde cursó estudios por dos años consecutivos, ganando por oposición numerosos premios, medallas de oro y diplomas de primera. En 1911 ingresó en el seno de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, con el título de *Elève Définitif*, mérito obtenido por oposición, en la que realizó estudios de pintura, dibujo y escultura por espacio de tres años y, conjuntamente con éstos, los de bachillerato en la *Ecole Polytechnique*, de dicha capital.

La conflagración mundial del 14 lo devolvió al calor de la patria, ingresando poco después de su retorno a La Habana en la redacción del periódico *El Herald de Cuba*, que dirigiera el brillante periodista don *Manuel Márquez Sterling*, donde trabajó como dibujante, publicando a páginas enteras retratos de nuestros próceres en las secciones dominicales.

Espíritu inquieto, enamorado de la gloria, y embargado por una profunda y sincera preocupación por el progreso cultural de su patria, su actividad artística e intelectual ha sido realmente extraordinaria. Puede afirmarse que pocos como él, han actuado tan intensamente en la vida artística cubana, haciendo trascender más allá de nuestra órbita nacional los altos prestigios de su nombre y el de su propia tierra.

Su primer lauro se remontará a su vida de estudiante en la Ciudad Luz, donde obtiene un premio de 500 francos en un Concurso para Portada de la revista literaria *Mundial*, que dirige el inmortal poeta *Rubén Darío*, de cuyas manos recibe, con un abrazo, el premio codiciado. A este triunfo le seguirán el de su famoso tríptico *Fundamental*, obra premiada en 1915 por la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana; el retrato al pastel General Menocal, Medalla de Bronce en la Panamá-Pacific-International Exposition; el óleo *Dura Terra*, cálidamente elogiado por el brillante literato Dr. Néstor Carbonell Rivero, adquirido por el Banco Popular para su Oficina Central; el cuadro de índole decorativa *Campesinos Cubanos*, Medalla de Oro en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla en 1930, posteriormente premiado con Medalla de oro en un Salón Nacional del Círculo de Bellas Artes de La Habana; y lo que constituye su más alto galardón: sus cuadros *El Triunfo de Finlay*, mural en lienzo; *El Origen del Escudo y la Bandera de Cuba*, techo en lienzo; *Operación Cesárea*, y los de carácter decorativo *Pamona y Mercurio*, valiosas composiciones ejecutadas para el Palacio Presidencial de Cuba en 1942, las que han sido consideradas como sus obras maestras.

Anexo documental 2

Epistolario de Amelia Peláez con

Lydia Cabrera

Algunas Cartas de Amelia a su amiga

Lydia Cabrera

Documentos, fotos de época

Estas cartas y documentos que presentamos en este anexo forman parte de una serie de intercambios epistolares entre **Amelia Peláez** y **Lydia Cabrera**, residente ya esta última en Miami.

Nos resulta interesante, a pesar de que solo hemos incluido unas pocas y solamente publicamos las que escribió **Amelia**, porque reflejan un modo de pensar y de ver que en cierta forma fue la filosofía de su arte. Si nos fijamos en las fechas, muchas son escritas muy entrada la década del 60. **Amelia** sufre las privaciones propias de su arte en dicho periodo que fue bastante crítico: carencia de coles, pinceles, lienzos y sin embargo en casi todas continúa hablando de arte y describiendo como va creando amparada de su ingenio creativo.

Percibimos en estos escritos como si **Amelia** permaneciera ajena a lo que está ocurriendo fuera de su casasona, lugar donde tenía su estudio. No hace mención recalcante a las vicisitudes sociales o económicas. Cuando más habla de su salud.

También comenta las reuniones que cada vez más esporádicamente continúa haciendo con amigos comunes, generalmente personajes vinculados a la órbita cultural, pero sin hablar en ningún momento de aquellos y fueron muchos, que le dieron la espalda. Ella continuaba sumergida en su pintura y su estilo y no lo cambió. Por eso quizá estas cartas reflejen una especie de doble exilio: un exilio hacia su interior, basado en los recuerdos inmutables y un exilio hacia la pintura, basado en un estilo sólido y formado desde hacía muchos años.

Por último me gustaría hacer hincapié en la valentía de **Amelia**: siendo **Lydia Cabrera** una persona “non grata” para el gobierno cubano, que desde hacía un tiempo había empezado a omitir personajes de la obra magna de la cultura cubana y **Lydia** fue de las primeras en ser desaparecidas, **Amelia** continúa hasta el final de su vida manteniendo una correspondencia con ella, sin que ningún comisario político o ninguna ley pudiera intervenir en su acción personal y mucho menos coartar su libertad expresiva, que ya defendía en su pintura, ni su libertad de acción y relación.

Destaco, sin afirmar con rotundidad, sólo como mera intuición, que por ciertas referencias y por el valor que **Amelia** daba a su trabajo artístico y las dificultades que tenía para realizarlo, existía la posibilidad de que **Lydia Cabrera** estuviera moviendo hilos, con

el consentimiento de **Amelia**, para que esta saliera del país. Pero su delicada salud quebró antes de que pudiera acometer una nueva etapa pictórica y vital.

Las fotos y documentos que también anexo dan una imagen de ambas mujeres, de su amistad, de sus mundos y de sus épocas.

Carta 1

(páginas 1 ,2 ,3 ,4 y 5)

Querida Lydia Junio 18-66

Ya hace un mes que estoy aquí y no he podido escribirte, unas veces se acaba el papel, otra la pluma y otra los sobres y espera y espera y hoy he dicho ni un día más. Tan fin empezamos por el principio, salí de Suiza al fin comprendiéndola más y no es tan bueca como parece, creo que el fondo he sentido dejarla, llegamos aquí a la despedida, pensé que ya todo estaba acabado, todo el mundo de mi tiempo muertos y los que no dispersos y arruinados por el mundo, y te puedo decir que no he tenido un momento de soledad aquí hay muchos cubanos pentando, gente joven sin ayuda la mayoría y todos han venido a verme, a Sam lo encontré en la calle, parano el tráfico, estuvo cariñoso y expresivo; él y la mujer aunque en Cien van la Habana no sé si conoces a Matta Chileiro tiene un gran nombre y vive muy bien, me propuso que me quedara, que él me hace la exposición, me da un cuarto independiente

en su casa para ² dormir y una
amiga mia me da el atelier
por un mes para mi sola y
después puedo trabajar tambien
en Agosto y Septiembre. Mala me da
su casa en medicina o no sé que cosa
de esas, lugar solo y bueno para
trabajar. Yo le estoy muy agradecida
pues yo nada le pedí; en fin, few
Lydia no acepto por el momento
pues ya yo estoy al final de esta
jornada y el bolsello está muy pelado
y tengo miedo de quedarme sin di-
nero para la arrancada. Yo pienso
entrar a la isla, y ver como sal-
go con un permiso y algun dinero.
He pasado muchas noches sin dormir,
pensando todo lo pro y los contras,
la tentación es grande few ya estoy
nisa para luchar sin estar mediana-
mente respaldada económicamente,
además la salud anda mal, me
de quedado afluastada con el estóma-
go mal, hay veces que tengo que hacer
un esfuerzo grande para comer, pues
me da' por no hacerlo. El diabete,
como dicen aqui, ya está normal,
habayo ha costado, few ya está bien.
En fin, que son muchas cosas.

Te diré que París está de lo más
lindo mas que nunca. Las iluminaciones
son preciosas todo pintadito. Con
lo primero que te tropezaras es con la
Foire J. H. H., que parece una novia, toda
blanca, iluminada, preciosa. Todas
las casas las están pintando, todas
las persianas están blanquitas. Hay
una vida nocturna que yo no conozco.
Te diré que vivo en un Helió en la
calle de la Universté, estoy en este
barrio, el barrio de la juventud,
además las galerías y el movimiento
nuevo está de este lado. Estoy cerquita
de la Iglesia de Saint Germain, de la
Galería Zola, de Les deux Magas, en fin
tanto recuerdos. Pero yo pienso, Lydia
que hay que estar aquí por lo menos
un tiempo, sal de Miami, tenemos
que hacer un esfuerzo y refrescar
nos antes de morir. Me han dicho
que el movimiento en arte ya no
es París, es Londres y New York; ¿tú
que crees? Los londinenses están más
locos que el Diablo mismo. Aquí
hay muchas locuras en todo pero
una locura un poco fea, hay cosas
que no me gustan ahora hay una
cosa terrible. Los museos los he

4
todo, Empesentó por el Louvre,
está todo descuartizado, está limpi-
ecito, furladito, doradito, modernizado,
en fin no me gusta hasta fersearlas
venecianas. La Moue Lisa nada más
que le faltan las cuatro relas, le
han hecho un tumulto terrible de ter-
crofelo verde, few terrible; entonces
hay otros museos Strangeráe y otros
más donde están los impresoristas.
La Clupia de Manet ya no está en
Louvre. En fin, el moderno museo
está fuera de la moderno Picaso
y todo feyer, pero todo muy repartido
por museos que cubren hasta
branco la entrada que es un doblé.
En fin me alegró mucho de haber visto
todo este pasado, pues todo está tan lejos
tan lejos de uno. Son cadáveres bello,
pero cadáveres; el arte hoy es otra
cosa lo que si aun me emocionó
fue unos paisajes de Van Gogh y la
Olimpia de Manet. Due fue tan grande
¡que pasado, tan grande!; few que lejos
de uno, veí en España que me fueran
los grandes pintores del Pasado. En
fin ahora estoy más segura de mi
tiempo y de mi misma, veer
a ver que se le ahora parece según

Segun la critica que te romantica
lo figurativo todo esa cosa superpula tu de
sufriendo del cuadro, pero hija nunca
he visto una critica con más romanticismo
y más cosa superpula que los cuadros
carecen. Bueno tu no me dices nada
de lo que pasa artisticamente por
allí. Aquí está Miguel Angel Asturias tiene
una mujer jorada; él está muy rico
y gordo, me anunció mucho a quedar
me, pero yo me voy. Antes de irme
que sea el 30 o 7 de Julio te
escribere otra y te contare otras cosas
más de aquí. Esto ha cambiado y
ha bajado; pero París es París aun di-
gan lo que quieran la vida esisi-
ma los felices y las felicias es terrible
pero yo todo lo encuentro bien. Recuer-
do a Futuna y paa te el cariño de
siempre de
Amelia

Dirección
Amelia Peláez
Hotel de L'Université
22, Rue de L'Université
Paris 7^e. Francia

Carta 2

(páginas 1, 2, 3 y 4)

Mayo 8 - 66

Querida Lydia:

Se han pasado casi dos semanas sin poder escribirte por que ya me han puesto los espeque los definitivos y los de ver de cerca o sea con los que puedo leer y escribir tardaron más en entregarmelos. Te contestando todas tus preguntas En cuanto a Don Fernando me dijo Ravenet que lo estima y visita mucho que está completamente ido la arteria escleorosis lo ha invadido, es una pena pues el no tiene tanta edad Se que vendió todos sus papeles en 30,000 el gobierno y supongo que con eso ha ido tirando Ese es el camino de todos los que estamos allí de la vida en Madrid te diré sobre el terreno pero mi sobrina Memé vivió allí dos años la vida es cara hay de todo pero el pueblo Español está con Fidel y te lo dicen constantemente, ella acabo por decir que era Venezolana Esto es un poco desagradable Yo si voy a María Elena le preguntaré pues ella es económica para que sepas más o menos Respecto a tus papeles creo que no se puede mandar nada

Dice Minita que todos los papeles
 y libros hay que llevarlos al Palacio
 de Comunicaciones donde hay un
 departamento para eso y allí te dan
 el visto bueno si te lo dejan salir o
 no. Y ya sabes, Un antes de irse
 debieron de haber dejado las cosas
 de otro modo con instrucciones pre-
 cisa sobre las cosas más importante
 Julia la pobre estuvo muy acosada
 allí no se puede estar de frente a
 nadie, pues tú no sabes de quién
 puede venir la denuncia; por eso hay
 que venderle al Estado al otro y al
 otro porque se te forma un rollo ter-
 rífico. María dice que el hombre que
 tú dices es un sinvergüenza Julia
 dice que no, pero si es o no es hay
 que tratarlo con mano izquierda porque
 sino un día para Juarez, se que-
 dan con todo de golpe y porrazo
 Yo he seguido esa táctica hasta
 hoy y voy escapando. Yo cuando
 te digo que me siento muy ameri-
 cana no es americana de allí es
 toda América, la nuestra la India,
 la negra, la Española. Creer en

ella de allí saldrá todo lo bueno o
 malo que está por llegar (ya em-
 piezo a disparatar) Y mi me gustá-
 ria quedarme en esta parte de acá
 si hubiera con qué, pero como
 Ginebra está a 5 horas de París a 4 de
 Venecia y así cerca de todo tranquila
 y sana Pero más me gustaría vivir
 en París, pero figúrate Yo digo y he
 dicho siempre que soñar no cuesta
 nada es el único espacio libre que
 tiene el hombre Yo creo que te haría
 bien irte un poco de allí si tanto te
 disgusta Lo malo de nuestros proble-
 mas pasados y presentes es que no
 hemos tenido o no hemos sabido tener
 ayuda espiritual y material en nues-
 tros empeños artísticos eso me lo
 digo una vez Exter y tenía razón
 Yo me siento aun un poco agotada
 pero ahí vamos reformándonos poco
 a poco. Todo es tan incierto sobre
 todo cuando todo te falla que
 hay veces que no tengo esperanzas
 de nada; en fin veremos cuando
 llegue a Cuba como me desembar-
 ro; si puedo trabajar, si puedo voy
 a levantar vefar y hacer algun

dinero y si pudiera hasta los muertos
me llevara en fin Lydia ya
yo pienso que me queda poco;
pero te aseguro que a pesar de
todos los malos pensamientos voy a
luchar como si mil veces yo pienso
que hay veces que hay que luchar
hasta con Dios y ganarle la partida
No me escribas aquí mas pues
esta semana pienso ~~estar~~ salir para
Paris de allí te dare' la direccion
y escribere' enseguida pienso estar dos
semanas un suspiro; pero de lobo
aunque sea un pelo lo estoy hecha
una gran cocinera pero buena en
Cuba nadie se coloca. Ahora esta' alli
Rosa la de Sofia que es buena
Deja ver si podemos vernos pronto,
en algun lugar del globo; quisiera
hablar contigo largo, hay tanto que decir
y seria quizas otra despedida mas
Un abrazo para Fitina y para te el
carino de siempre de

Anelia

Carta 3

(páginas 1, 2, 3, 4 y 5)

Abril 10 - 66

Le aconsejo que sea más cuidadosa al escribir, me amaría si Lydia me entendiera ya no. Además es una carta DADA. Recuerdos y un abrazo a todos los que la pluman.

Querida Lydia: Llegó tu cara ayer; cuanto me alegró de saber de ti; estoy de acuerdo contigo en todo menos en un punto que es peligroso olvidar o odiar; creo que es mejor no olvidar, perdonar; que es el centro de la estabilidad espiritual; es difícil. Y hay muchos puntos que olvidar o aceptar, aun me son difíciles pero muy difíciles por ejemplo el resentido aun no lo he aceptado ni perdonado; es una cosa increíble, pero también es una cosa verdadera y lo verdaderos aunque sea ~~una~~ continúan Dios el también tiene que aceptar la a los demás y ayudarnos a comprenderla; esto no sé si está claro pero dentro de mí lo está; porque lo siento ~~hasta~~ desde lo más profundo hasta la última punta de mis vellos o piel. Lo que sea hay otras cosas más que no me atrevo a decir, pero también son bien difíciles de decir; pues son irrefutables e irrefutables (dijo la catequística cuando desparas) Pasa más a otra cosa, yo que estoy tan intranquila tratando de llevar un poco de calma a la tuya que está

tan maltrata. Todos hemos sufridos mu-
 chos material y espiritualmente; cada uno
 a la medida de su espiritualidad o
 materialidad, tienes que sobreponerte
 y empujar la vida de nuevo; donde
tienes rasgos; si no lo usas se fonde-
 rán y esto también es impendable.
 Ahora voy a contarte que después de
 33 días de hospital, ya puedes pen-
 sar lo que queda de uno; esta vez es el
 miedo no el miedo a la cucaracha, un
 miedo más sutil más impalpable: miedo a
 vivir, a la oscuridad, a comer, a salir
 al sol a todo pero va pasando. La otra
 vez fue angustia una angustia en prin-
 cipio ni fui de comer ni pensar lo ya
 de esto voy mejor. En cuanto a oír, el arte-
 factivo es maravilloso para los demás, pero
 no es lo natural, se pierden lo maturo huma-
 no de la voz, es la era mecánica; tienes
 que pensar o aprender muchas cosas
 nuevas; por ejemplo dos ojos operados con
 poca diferencia, casi ciegos, la mamá
 no la veía bien, pero cuando me hablaba
 yo decía es ella no es otra; siempre
 tenía miedo que fuera otra; por
 la mañana era más alta era como el
 sol, por la noche me parecía más
 bajita, pero cuando me hablaba decía
 ella era como la luna; es una
 tesis de la voz en que va impregnado

de emoción, de odio, de falsedad, de ironía es difícil en una mecánica cualquiera que ~~es~~ La musicalidad de los ruidos no experimenta con golpes y de los que yo no sé si podré pintarlos, podré leer lo que siempre me ha gustado mucho; después que te proban los ojos es otra adaptación y entonces la cabeza no descansa y empiezan las cosas terribles a pasar por ellas una cosa que no te diré pues tú ya tienes bastante con lo tuyo. En medio de todo esto hoy cosas que me enteran todos han estado carinosos y despiertos, agradecer. En París tengo un amigo, yo creo que tú no lo conoces, un francés Hugo que pasó la guerra en Cuba era muy joven, muy artista, muy calladito, me llamo de Amburgo por teléfono y después de París me ha brindado su casa y dice que yo no tendré problemas algunos, hace 30 años que no lo veo es rico es para pensar que una vez gente buena pique yo que puedo dar yo. Yo pienso decirle adiós a París pues es muy difícil que pueda volver además con tantas incertidumbres como sobre, ya de allí te contaré. Tus creas que fue de cabeza una que me ofrecí en Cuba en Lydia que yo no quería pedir nada esperaba y esperaba y probé mi suerte que algún día te contaré (de espíritu) pero tendré que escoger o ciego o pedir. Dímelo tú

no me fallan 2 o mil pesas todo lo vendo
 al precio que pida, nunca he tenido unas,
 pero no puedo disponer de ello; me
 lo tienen que dejen sacar o meter
 dicho me lo sacan ellos pero no dejen a
 cubrenia como bajo el terron mis o mis
 abiertamente. Allí tambien las noticias o
 rumores y aqui (Cuba) se pagan las
 consecuencias. Yo antes de esto he tenido
 o desde el principio proposiciones de todas
 clase guerra, viajes, contratos de trabajos
 he tenido que tener mucha tacto para
 o procurar estar en el centro de las cosas
 para escapar, ahora no se porque saldrá
 saldrá el tiro; en fin Lydina muchos
 piensan que vendrá un arreglo;
 yo no creo nada de nada; no ha
 tocado nada un tiempo con cambios mas
 radicales y profundo que los del siglo
 XVII, pero dicen que podremos salir y
 entrar y volver; mi viaje de regreso
 no es por América es Paris, Madrid
 Habana; ello lo hacen todo y desfo
 men todo tu eres o yo un paquete
 Yo creo que yo no veré ese futuro
 de la mecanización; pero en cuanto
 los hospitales te diré que ya casi lo
 es, pero lo será de E. panto cuando
 te enfermas te mandan con un so
 bre que es como la bacteria de un
 paquete; te meten en una cuna

y te tocan y registran toda; ¡ genial que cuando
 tú abres un paquete, el fudor, te sienten los
 tu especialidad todas tu humedades feas
 o bellas tienes que dejarlas en tu casa den
 ha de una cajita, por que cada día se van
 más poquita cosa, a llegara a la generacion
 de ser el mundo, etc. Entender todo
 lo que digo y no digo en cuanto a Julia
 te escribere la proximo 20 creo que te está
 haciendo bastante bien, ella me ha dicho
 que sendo lo justo para comer pien ser que
 ella nunca decidió nada, ella obedecia
 a madama a Tutun a ti y la cabeza si se
 se usa se paraliza por genio que sea la
 gente yo soy un analfabeta, tu lo sabes me
 for que yo. Los países capitalistas de aca
 precioso dicen el cerebro claro pio ya
 lo dieron todo, de aqui el capitulo
 America hydia nuestra America, la que
 nosotros y los buenos quieren para la gran
 evolucion futura, la America con toda
 Norte Sur centro con sus recursos naturales
 sus riquezas, sus tradiciones india y ne
 gras españolas e inglesas lo sera nunca
 Rusia con 20 dias de verano, sus desiertos,
 su inmensa territorios, talado, en fin
 yo me siento americana 20 quiero
 ese triunfo no lo veré pero lo siento
 en fin basta de de parates. Estaremos aqui
 todo el mes de abril dame la direccion
 de Luz en New York te contare de todo
 Esta es la primera parte la segunda
 via manar o pasado es un esfuerzo grande
 para mi escribir un libro para ti y Filina a favor

Carta 4

(páginas 1, 2, 3, y 4)

Marzo 31-66

Querida Lydia:

Esta es mi primera carta pues hace mucho tiempo que no podía escribir nada así que ya sabes mis primeros pasos sobre el papel con para ti. Mucho me alegró tu carta con tantos recuerdos lejanos y cercanos pero eres tú la de siempre y eso es lo importante sobre todo para mí en este momento de mucha tristeza donde he sentido el miedo a todo hasta respirar; es una carta magnífica la tuya la sentí como mis una pieza musical lejano y triste burlona, alegre y burlesca en fin no sé si lograría entenderlas mis espaldas enredadas pero te aseguro que estoy más enredada que nunca y estoy hoy veces que también me da miedo. Aquí he pasado de todo el hospital estufando, el médico un verdadero profesor como dicen que las monjas muy buenas sobre todo una ha sido muy paciente conmigo que tantas enfermedades tengo luego que le escribas a Juana y le digas que al hospital de Diabetes donde pase como 10 días conoci a María de Jesús nieta de su hermana María me atendió mucho es muy simpática y buena muchacha

Te diré que he pasado 32 días de Hospital entre pitos y plantas sin res-
piso Yo personalmente no espero mucho
de nada ya hasta he perdido la fe, el
más allá, cada día se me hace más i-
nexistente; lo mejor y más piadoso sería
acabar como un árbol o una flor o un
tomato que se seca y nada más
es triste esta desolación que se ha apoderado
de mí y no creas tucos por pensar de
otra manera. Yo también pienso que he
perdido el tiempo. El dinero no me
asusta pues tú sabes nunca me preocu-
pó; nosotros eramos felices en París sin él
pero teníamos esperanzas, ilusiones, ...
Aquí Luján es un salero vacío un
país aburrido donde estamos anclada
hasta que el medico diga; tengo que estar
aquí hasta el otro mes alíe. Luján cae
yo en Luján, país que tanto nos preocupa
en un momento. De Cuba te diré que
no tengo esperanzas yo personalmente agudo
he tomado mucho cuerpo pero todo puede
suceder nada es eterno y aquello es
muy fuerte para el cubano que siempre
vive despreocupado y alegre ahora
si te puedo decir que el cholero no se

terminado, hoy para un libro. Lo de la
 Shelton no lo creo ellas están metidas en su
 casa no participan de nada. En cuanto a Martha
 siempre pregunta por tí con cariño, ella se
 morió mucho por salvar a San José; esclavo
 para el gobierno, pero de todas maneras quedaba
 la esperanza de que estuviera allí. Si Julia
 me hubiera avisada tal vez pero yo me en-
 teré porque trinita José por allí lo vio en
 fin está con historias y más historias. Ella, Martha
 siempre lamenta que te fuéras y me dice
 que te diga que cuando tú quieras aquí te
 trabajo en lo que tú quieras. Ella es la
 que me ha resuelto todo este problema. Pero
 es un problema obtener el permiso y el
 dinero para todo mi problema. Ya algún
 día te podré contar muchas cosas o quizás
 cuando esté mejor pues he quedado muy débil
 he bajado bastante. Hubo mucho dormida
 reo muchas visiones o no visiones y esto
 tarda en pasar. La cabeza se llena de
 musaranzas en fin la vista va mejor
 como veras pues son unos lentes provi-
 sionales. A Filina un abrazo pienso mucho en
 Vds los diez de octubre pues tenemos
 que tocar mucho pronto antes de irme yo
 pienso ir a París aunque serán dos días

solive esto le escribí
alrzo por las dros de
Amelina

Ella pensó deatarme la carta y despues se despues
a escribirla. Ella nunca ha sido muy amiga de
la pluma y es a ti a quien te ^{pa}recerá primero
ya sabes que eres la preferida.
Cualquier recado de tipo verbal para Julia

Tomás aprovecha ahora, pues los dias
pasan y no sabemos nuestra dirección
en París ni en España, estamos a la
deriva. Siempre Elena tendrá un anti-
tipo de nuestra partida y posible dirección.
La joven de que le habla Amelia es Maria
de Jesus Menalla, nieta de Maria Duguene
está en el Hospital Central de Ginebra son
el fin de practicar el francés y despues pro-
sa en la Inglaterra. Se puso muy contenta
cuando supo que eramos cutanas, no fue
a ver y en las horas pocas de la noche
pasaba por la habitación de Amelia que
estaba sola y la acompañaba un gato.

Recuerdo a Tutna y para ti el oficial y
el camino de Nimita

Mi querida dirección

Foyer L'Accueil

8 Rue Alcide Gentzer

Ginebra Suiza

Carta 5

(páginas 1 y 2)

La Víbora, 8 de febrero de 1967.

Querida cubanita:

Quiero empezar el año escribiendo una retrasada y larga carta que recibirás cualquier día del año. Yo te escribí la última desde París y Ninita te mandó el periódico con la exposición de Arte Negro. Lo recibiste? Creo que debes despertar, sacudir el pasado y ponerte en plan de ataque. Tienes que salir de la Miemiera y de todas sus mentalidades, pues ahora el final te vas a dejar copar por el espíritu cubano. La Exposición de Arte Negro era bonita y buena; a la entrada vendían libros sobre cosas negras: leyendas, novelas, artículos, temas religiosos. Por qué no estabas tú? Una variedad de discos con música que me hubiera gustado comprar alguno, pero la plata estaba lgo y bajando cada día más. Creo que hubiera sido una oportunidad para ti. La Europa que nosotros vivimos no existe en muchos aspectos, el ambiente no es tan cerrado como antes; hay más, pero más, cordialidad. Yo tengo la impresión que la decadencia ha empezado con mucha altura y dignidad, pero al fin es el final. Madrid está magnífico, tiene un gran adelanto, que es más aparente que real; nos cogió unos calores bárbaros y pitamos pues a Ninita le entró la cal ambrina de irso, no sé por qué. . . .

De aquí te diré que el cuartico está igualito, sin pintura, ni piso, ni techo; pero estamos esperando y esperando. Yo estoy pintado bastante. Hay en Europa, supongo que allí también, muchos materiales nuevos. Los acrílicos son maravillosos, pintura de agua que se puede lavar y se puede empastar. Los papeles preciosos, tintas de todos colores; en fin, tantas cosas buenas y nuevas para poder trabajar.

De la vista he seguido bien, pero la salud parece que anda mal; Ahora, tengo un edema en una pierna que no puedo ponerme zapatos y tengo un plande reposo: tres veces al día, mañana, tarde y noche debo acostarme en la cama con dos almohadas en los pies y una en las corvas para tratar de eliminar esa acumulación de líquido en dicha extremidad. Este edema me trae dolores, calambres y tiende a entumecerme la pierna. Tengo un plan que yo creo que es lo mismo que la carabina de Ambrosio. El azúcar está entre 90 y 100, es normal para mí, pero yo me siento mal. Por este motivo de mi repo-

so no he podido ver a Julia; Irene y Ninita pasan por allí y le hacen una visita de médico. Ella está muy triste con la muerte de su perrita, ya estaba muy vieja y no nos conformamos con la muerte. Julia siempre es optimista y muy ilusionada con el tratamiento que Uds. le enviaron para los ojos. Creo que es una suerte enfrentarse a la vida con esa dosis tan elevada de ilusiones. Dios la bendiga.

Cuéntame lo que haces, que proyectos tienes.... pienso ir a Europa este año. Si Dios quisiera que nos pudiéramos encontrar por esos mundos algún día.... Quizás yo pueda ir este año o principios del otro. Yo siempre sueño, pues lo único que no cuesta es soñar. Quisiera poder- te darte buenas noticias, pero no las hay ni las espero mucho. A veces pienso tanta gente que tienen buenos puestos en las Naciones Unidas con magníficos sueldos y tú posees tres; eso sería una oportunidad que pudieras aprovechar.

No me has escrito nada como está New York en arte, en teatro, en el cine, los libros, la novela y la poesía. Yo supongo que estarás al día en todo esto, escríbeme pues tengo deseos y necesidad de saber muchas cosas del mundo artístico del momento.

Acuí hemos pasado unas Pascuas idiotas; uno ya no se alegra nada y eso que yo no me dejo caer así, así....; pero la realidad le da a uno cada topetazo increíble. Acuí todo es tan lejano que hasta la muerte parece lejano. Yo he tenido que adaptarme a muchas cosas y se necesita una voluntad de hierro para vencer tantos obstáculos. Hay veces tengo tantas dudas de todo y de todos. Acuí, en mi casa somos tan pocos que es un asilo de ancianos. Mi patio está vacío, no hay pájaros, las jaulas están vacías, sin cotorras ni pericos; en fin ellos también sufrieron. Con quién se lamentaron....? Sobre quién caerá esa injusticia....? Acuí hay unos días preciosos, la Cuaresma cae temprano y el cielo no ha cambiado, pero ya ni este cielo me gusta y creo que el otro tampoco me dice nada. Yo a veces no quiero pensar. Esta carta se ha demorado mucho sobre la mesa y son tantas las cosas desagradables que diariamente llegan que uno lo que quisiera es detener el tiempo: mi sobrina Teté, hija de Sofía, que está en New York está muy grave con leucemia aplásica aguda. Estoy conternada con su enfermedad y sin salvación y tan lejos para nosotros. Ya me da todo igual, deja ver si en otra puedo estar mejor de ánimo.

A Titina le deseo muchas cosas buenas para 1967.
Recuerdos de todos los niños y te quiere *Amalia*

Carta 6

(páginas 1 y 2)

Julio 11-66

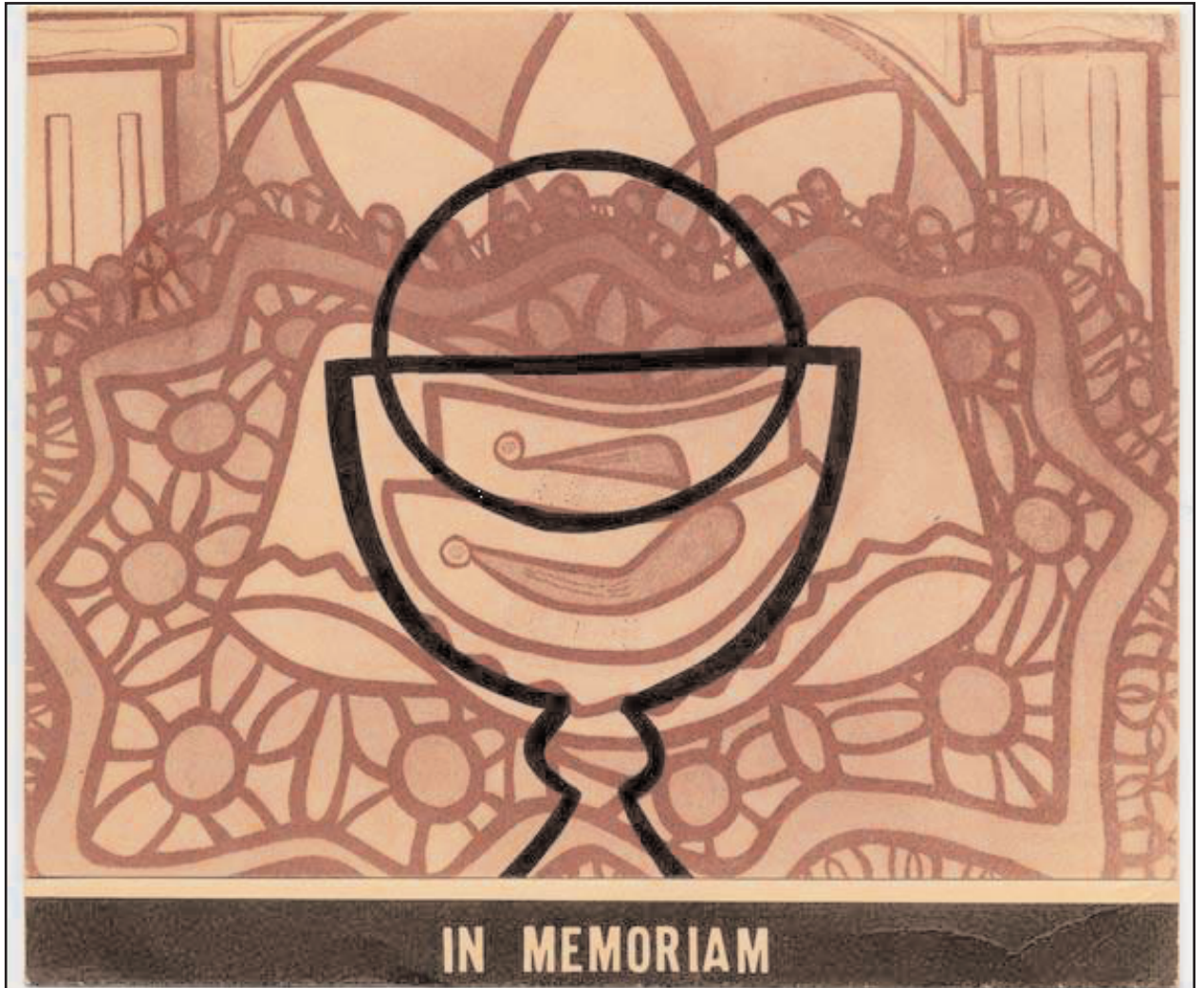
Querida Lydia:

PARIS
REUNION

Esta no será muy larga
pues tengo el tiempo justo pues salimos
para Cuba el 16 o sea pasado mañana.
En tu última me dices que no sabes
donde está el centro del aite yo te diré que
en Gans está en los órganos genitales
todas las Galeas más exclusivas tienen
ese tema en todas sus etapas me lo
recordado mucho a Tumpaya yo no
sé por donde vendrá el volcan, me
me alegra que estes mas contenta
yo he decidido entrar a la prisión
jues las cosas no marchan bien y
puede haber algo desagradable o ya
casi lo hay así que se quedará
para otra ocasión. Este madud tu sabes
bien lo que yo siempre he pensado
de él; el adento es pote, pero me
me gusta muchas cafeterías muchos
jues nuevos todo muy caro como siem-
pre está es la carrera del adelanto
y el progreso y hay la fui a ver
la dirección está mal todo por
allí es un derrumbre pues el suelo
vale mucho y las casas viejas no
dan nada. Ella está muy vieja y

¿mal dice ella yo la encuentro bien
ella dice que no ve, no es catarata
tiene mucho reuma y no se siente
bien. María Elena muy lenta y cari-
ñosa lo mismo que Bandujo. Todos
los días nos reunimos a comer.
Aquí todo ha sido un caos, caos
terrible. Madrid es más agobiante
que cualquier otra parte. Ellos Ma-
Elena viven bien, aunque ^{como} todo el
mundo preocupados por el pata-
no; pues las reservas se agotan
las económicas y las físicas.
Deja ver si en mi próxima salu-
da te puedo ver en alguna
parte del globo. Aquí hay
muchas cosas pero no veo en
nada ya estoy insensible
por esa parte solo siento
tener que depender de aquellos.
Tu amigo Lizama ha escrito diez
una novela Paradiso que ha
levantado polvo pero no se
si es porpeyana o que pare-
ce que se ha quitado el
auscultar, ¡en fin! Hasta pronto
con un abrazo te

Amelia
Dice Luz que te escribas, que te no contestaste a su última carta.
Ella te cuesta mucho trabajo contestar las cartas por su vejez, pero
que se alegraría tener noticias tuyas. Fin.





AMELIA PELAEZ y del CASAL

1896 - 1968

Recuerdo de sus Honras Fúnebres
celebradas en la Parroquia del Espíritu Santo
de la Habana el día 8 de Mayo de 1968

*Queda fija, tu memoria
a la sombra de las alas
del silencio, que aureola,
tu pura frente de escarcha.*

*Como la espiga madura,
plena en su medida de oro,
dueña de tu luz soñada,
descansan en paz, tus ojos.*

*Tus ojos, que ya en la fuente
del color, tu amado, sueñan,
embebidos en los iris
de las astrales lucetas.*

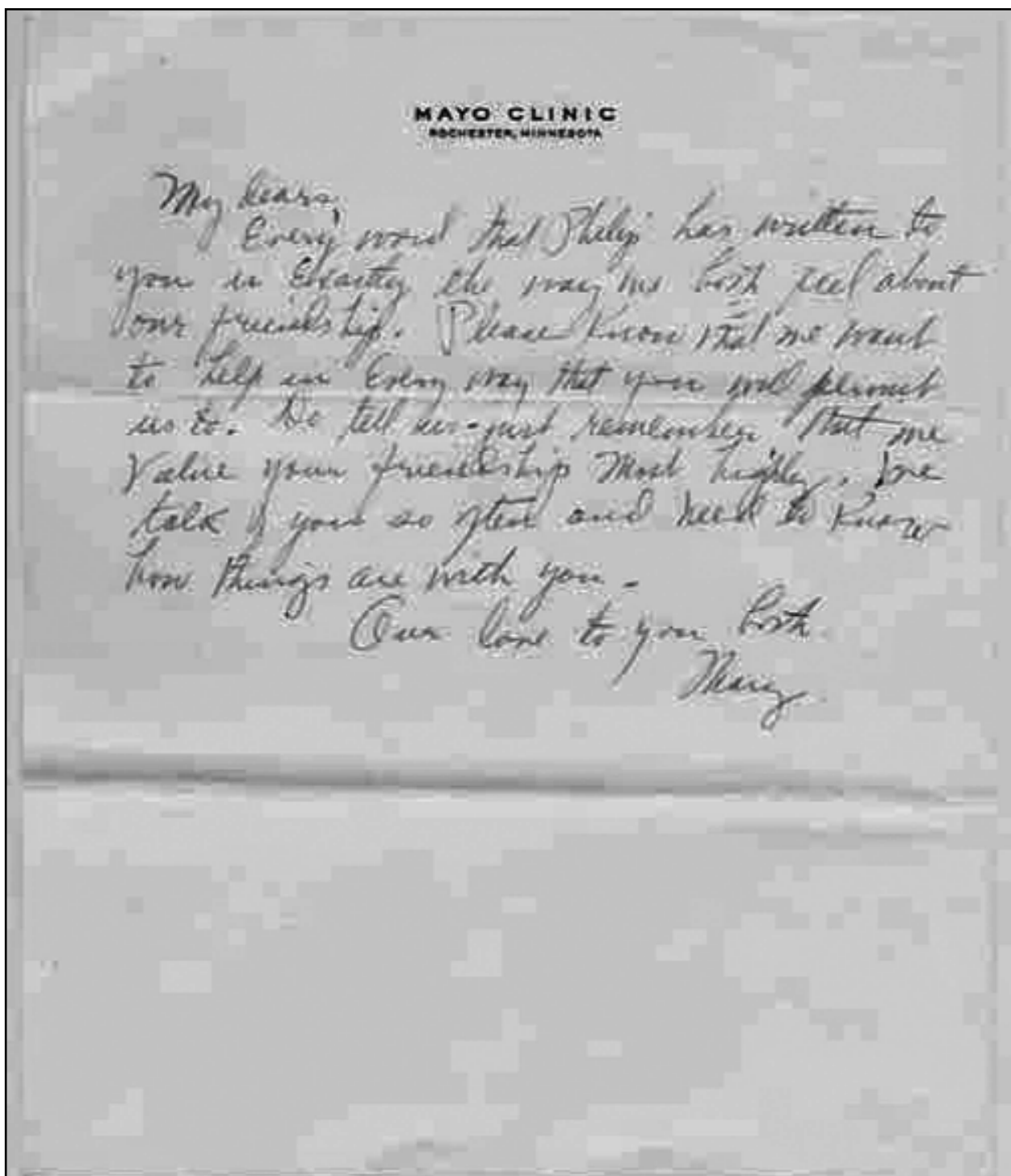
*Memoria en flor de rocíos...
Entre el cáliz de tus manos,
florecía el "mar-pacífico",
tu sueño final, celando.*

*Descansen en paz tus ojos,
tus manos y tu pincel,
y en el gozo de la luz
vivas, ebria, siempre. Amén.*

Angel Goztelu
Habana, Junio 7 de 1968

IN MEMORIAM

Lydia Cabrera. Documentación personal



Lydia CASTRO: Nueva York, NOV 15/58

Mi querida e inolvidable LYDIA:
Por medio de la presente le envío
un gran saludo y todo mi cariño
y mi admiración incesante.

Le mando copia también del
el documento adjunto. Como usted
sabe, Fidel CASTRO celebrará próximamente
sus treinta años de dictadura
y he pensado que de alguna ma-
nera debemos aguarle la FIESTA.

Ya tenemos las firmas de OCTAVIO
PAZ, VARGAS LLOSA y otros escritores
muy importantes. Su firma sería
de gran VALOR por todo lo que
representa para el pueblo
cubano tanto de esto lado como
allá, en la ISLA CAJAL.

Por todo lo que hemos sufrido
en este horrible destierro le ruego,
después de leer el texto que le envío,
nos de su valiosa AYUDA.

Un gran abrazo, su
amigo

Renaldo Arenas.

ARENAS
P.O. Box 674
TIMES SQUARE STATION
NEW YORK CITY 10108.

New York. 10 de febrero de 1981.

Mi querida e inolvidable Lydia,

Espero que todo marche bien, y que la producción suya no se detenga, para de esa manera poder seguir nosotros, los dispersos, visitar y pasear por Cuba, como lo acabo de hacer ahora con la relectura de sus Itinerarios.... Espero que haya recibido mi carta anterior. En ésta le adjunto una planilla (ay, este mundo de planillas), rogándole, si le parece bien, poner en ella cualquier cosa sobre mí. Pues es para solicitar la beca Cintas, y de esa forma seguir sobreviviendo, si los yankees se apidan de mí, durante cinco seis meses más --Ahora dicha beca consiste en 5 mil dólares --. Bueno, después de todo, Uva Clavijo la ganó... así que yo no tengo por qué desalentarme.

Un abrazo para usted y Titina, besos a Esperanza Figueroa y todos por allá.

No las olvida su

Rafael Arenas
Rafael Arenas

Pd. La planilla va dentro de un sobre que tiene ya la dirección hacia donde hay que enviarla. (gracias). La fecha de entrega es hasta el 1ero de marzo 1981.

Nueva York, julio 15 de 1982.

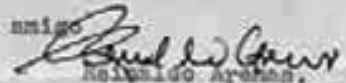
Mi querida e inolvidable Lidia:

le mando copia de la carta sobre El Canter. Un caso lamentable. Un organismo pagado por Rockefeller y que es la la vez un órgano de propaganda comunista. Esa es ahora la última moda: los millonarios socialistas. Claro, que sus millones están bien costeados. cohardiaca hipocresía son sinónimos en un mundo de cerdos castrados. diados no precisamente por soldados rojos. Cada día comprendo que casi todo está perdido. Este país está controlado por la estupidez y la barbarie. Estamos en un pueblo que solo disfruta del espectáculo --y entre más burdo y elemental, mejor-- el espíritu y la condición humana no se profundizan. En un país de ambiciosos y de impotentes --de imbéciles-- es raro que no haya ya ^{ahí} triunfado el comunismo. le vendrá como anillo al dedo a esta gente esquematizada y torpe. Espero que para ese entonces ya nosotros estemos en mejor modo, o al menos en ninguno. Mientras tanto reciba como siempre mi admiración y mi cariño incesante, por gente como usted vale la pena seguir viviendo.

espero verlas pronto cuando vuelva por el "divino" miami, donde, ay, la noche no grilla, pero se está en una olla de grillos...

Un abrazo a usted y a Titina

su amigo


Felipe Arévalo

Queridas Lydia y Titina:

Sé que ~~la~~ la salud no anda como debiera, pero no quiero que les falte mi cariño en estos días de Navidad y de Año Nuevo. Ustedes, que esaben mas por sabias que por diabras, no pueden olvidár que la mitad de la salud está en el ánimo. ¡Muchos cocimientos de jazmin del Cabo, mucha agua con hojas de geranio, y agua con azucar prieta para dormir bien! Si se terciá comer un poco de lechon, ¡arriba Covadonga!, pero combatiendole con la triaca de la manzana. Recuerden que la ^{ca}carita de la manzana es magnífica, hervida, para dormir. Y teronjil a mano, siempre teronjil.

Cierre el consultorio, pero no el corazón para ustedes. Tomen ejemplo de Juan Jerez Villarreal, que a los 93 años me está escribiendo para publicar un libro en Madrid. Y no se diga de Eduardo Avilés Ramírez, con idem de idem, (ya esto suma 186), y tiene una memoria que se acuerda hasta del número de la casa en que nació ~~en~~ ^{ALEXIS} (vease Carpentier) en París. Yo insistía en que el francesite había nacido en Baku, pero Avilés, que sabe porqué dice lo que dice, y está mas lúcido que un esclavo en visperas de bocabaje, tiene todos los detalles.

Puede que en 1987 me anime y me de "un brinquite" a Ma-i-a-mi (lo que se cuenta de los indios maiamis no puede repetirlo, porque me mada pena). Solo por el consuelo y la alegría de hallarme con ustedes y oirlas jirimiquear las malezas que dicen que tienen, me encantaría viajar hasta allí. Saludenme, please, a Esperanza Figueroa, y decirle que pienso hacerle a don Nico Travieso una carta tan larga como un discurso de Cosme de la Terriete. Sé que hay cerca de ustedes otras amistades comunes, a las que no puede enviar carta por carta, porque se me caería el brazo. Para todos, muchos crismas y muchos vaticinios de salud. No olviden que en la bolita 87 es platano, pero también ^{es} faisán. ¡Pecho de faisán con mermelada de guineo para todos!

Todo el cariño de vuestro amigo número 1A, y 1B.

gaston
Gaston

Amelia y Lydia Cabrera en viaje a París





Lydia Cabrera con un informante religioso



Lydia Cabrera y Maria teresa de Rojas

Miami, 2 de julio de 1978

Certifico que este dibujo de Wifredo Lam que he hecho en nuestra casa, la denominada quinta San José, Manzanillo, de Habana, Cub., donde el 1943 nos reuníamos Wifredo y Helena Lam, Pierre y Michette Malille, Pierre Loeb y otros emigrados franceses y so-
líamos entretener las veladas di-
bujando. Se daba un tema que ca-
da cual interpretaba a su manera.
El que ilustra este dibujo de Lam, re-
cuerdo que era: dormir y despertar.
Algunos de estos dibujos de Lam que
conservábamos en la quinta nos fueron
enviados el 1961. Damos fe de su
absoluta autenticidad.

Lydia Cohen

María Teresa de Rojas

Tamaño $25\frac{1}{2} \times 19\frac{1}{2}$
pulgadas inglesas

Gouache en papel

Fecha. Diciembre 1943

Dedicado:

"Para nuestra buena
amiga M. Teresa
Rojas.

Wifredo Lam

y Helena"

25-12-43 - Habana.

Título: Yevá.

Documentos de certificación de originalidad del cuadro de Lam perteneciente a Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas. Datos del cuadro



Cuadro de Lam perteneciente a Lydia Cabrera al que hacen referencia los documentos anteriores



Lydia Cabrera con un informante religioso

Lydia Cabrera con Lam y otros intelectuales en La Habana





Lydia Cabrera en su biblioteca de Cuba



Casa habanera de Lydia Cabrera.
Salón

Casa habanera de Lydia Cabrera



Lydia Cabrera con amigas de la época

Lydia Cabrera trabajando





Lydia Cabrera en su estudio. Miami



Lydia Cabrera en su casa con Amigos

Lydia Cabrera trabajando y con amigos. Miami



Osaia - orisha,
pensamientos, Asiatic
GRULA - ITÁ -

~~MEMO~~
BOOK

Persecución
ESPIRITISTAS y
Santeras en Sofo
de Cuba -

Orishas - Iku mi



HEAVYWEIGHT PAPER

No. S-2506
100 Lvs.
U. S. A.

Cuaderno de apuntes de Lydia Cabrera

"Teresa" es una Pasión Compartida

José Gregorio Cabello, autor; Umberto Buonocore, director e Irene Arcila, actriz, buscan recrear a Teresa de la Parra en su significación y en su tiempo. "Teresa" será estrenada mañana, a las 9:00 pm, en el Teatro Las Palmas

C.P.

Concebir un texto dramático a partir de Teresa de La Parra, indagar en su personalidad, recrear sus espacios y su tiempo, parece un proyecto poco posible en la mente de un joven dramaturgo de los años ochenta.

José Gregorio Cabello, veinteañero, se "atrevió" con la vida y la obra de Ana Teresa Parra Rasoja, creando "Teresa" su primera pieza teatral que ubica a la escritora venezolana en su lecho de agonizante, haciéndola recorrer imágenes y símbolos de por medio, por momentos fundamentales de su vida.

Pero si bien sorprende un poco este interés dramático del joven creador, interesa también la concepción del montaje de la obra, tomando en cuenta la enorme dimensión del personaje y la evidente complejidad para reproducir, con razonable nivel estético, el sencillo y al mismo tiempo intenso mundo de Teresa.

Ambas cosas, texto de Cabello y montaje a cargo de Umberto Buonocore, pertenecerán pronto al público.

En realidad, "Teresa" formó parte de la agenda del Festival de Directores para el Nuevo Teatro, realizado recientemente en la Sala Rajatabla. La obra, finalmente, no fue presentada en el evento, siendo retomada ahora bajo la conducción de Buonocore.

"Teresa", se anuncia, es una pieza estructurada en cuarenta cuadros, en los cuales se protagonista "ve transcurrir su vida como en el cinematógrafo, sin poder hacer nada más que mirar".

Allí, en Madrid en 1898, justo antes de estallar la Guerra Civil Española, Teresa de la Parra, moribunda, recuerda su infancia en la hacienda de Caña de Tazón, vuelve a recorrer los caminos de España, Caracas, París, Cuba, Bogotá, Italia... y España de nuevo.

Ve a Isabel, su madre; a María, su hermana y a Emilia, su



Irene Arcila es "Teresa". (Foto Francisco Beaufort)

amiga muerta. Se encuentra otra vez con Gabriela Mistral, con Gonzalo Zaldumbide, su amor de siempre; con Francis de Mionandre y con Lydia Cabrera, su mejor amiga.

Irene Arcila será "Teresa". Entre ambas, personaje y actriz —asegura— hay más de una coincidencia. Hasta con decir que nacieron el mismo día, un cinco de octubre. "Hasta la gente me dice que me parezco a ella", comenta.

La actriz que se inició en el medio teatral con el grupo Teja, además de ballarina profesional, arribó también al cine, obteniendo una importante participación en "Macho y hembra" de Mauricio Walerstein, película con la cual obtuvo el Premio Municipal de Cine 1983, como revelación del año, enfrenta ahora un nuevo reto dentro de la actuación: Teresa de La Parra.

"Este personaje representa para mí —dice IA— un cambio radical con respecto a todo lo hecho anteriormente. Teresa fue una mujer con gran vida interior y gran sentido de la justicia. Fue una gran revolucionaria. De verdad siento que tengo mucho en

común con ella. Esta obra me da la oportunidad, deseada por mí desde hace mucho tiempo, de mostrarme como una actriz versátil, capaz de interpretar toda clase de personajes con cualquier clase de conflictos".

Completan el elenco, Pilar Clecar, interpretando a Lydia Cabrera, María Milagros Álvarez como Teresa de La Parra moribunda, Dinorah Zambrano como Isabel, la madre; Hermelinda Alvarado como Gabriela Mistral y Dalia Colombo como Emilia Barrá. Actúan además, Keyla Posner, Dayana Pérez, Mariana Perdomo, Andrés Gustavo Herrera, Eduardo Espinosa, Julio César Venegas, Federico Santana y José Gregorio Cabello, autor de la obra.

"Teresa" cuenta con la participación especial de los bailarines de la Escuela de Danza Contemporánea de Caracas: Tatiana Devenoges, Carolina Ocampo, Ximena Poesse, Constanza Póller y José Palavicini.

La pieza cuenta con la música original de Juan José Herrera, el diseño de vestuario de Roberto Bressanutti y la escenografía de Rubén Siso.

Caracas - 6/18/86. "El Universal"

CULTURALES

Lydia Cabrera y María teresa de Rojas mirando el paisaje desde su casa habanera, la Quinta de San José



Lydia Cabrera con informantes religioso



Lydia Cabrera en su casa en Miami



Lydia Cabrera en Miami
con sus pedras pintadas

Lydia Cabrera y Octavio Paz



Rara foto de Lydia Cabrera sonriendo





Lydia Cabrera en una pose muy característica, Miami.

Anexo documental 3

Publicaciones periódicas culturales
del período republicano
(1920 – 1950)

Revista de Avance: (La Habana, 1927-1930)

Revista quincenal. El primer número vio la luz el 15 de marzo. Encima del subtítulo -por el que es conocida la revista y con el cual encabezamos esta ficha- aparecía, en números, el año en curso, verdadero título de la publicación, que variaba por esta causa todos los años. Fungían como editores Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. En el número 2 se retira Carpentier y pasa a ocupar su lugar José Zacarías Tallet. Al ser expulsado de Cuba Martín Casanovas, a consecuencia del «proceso comunista» de 1927, llenó la vacante Félix Lizaso (número 11). José Zacarías Tallet ocupó el cargo hasta el número 26. A partir del número 27, y hasta su desaparición, los editores fueron cuatro: Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Félix Lizaso. Desde, el número 18 la publicación comenzó a editarse mensualmente. Esta revista, de vital importancia para conocer un período de nuestra historia literaria, se inscribió dentro de los marcos de los problemas estéticos y literarios de su tiempo. Contó con diversas secciones. La primera de ellas, «Directrices», incluía netas editoriales sobre aspectos culturales o cualquier otro asunto de interés, firmadas por «Los cinco», o sea, los miembros del equipo editorial. Otras secciones fueron «Letras extranjeras», que destacaba los más notables acontecimientos de actualidad en la literatura no hispánica; «Letras hispánicas», con noticias y comentarios sobre la literatura de nuestro continente; «Letras»; «Almanaque», que ofrecía comentarios de libros, de películas, de obras teatrales y síntesis de publicaciones periódicas recibidas. En general, la revista publicó cuentos, poemas, ensayos sobre diversos temas (literarios, de artes plásticas, históricos). Entre los colaboradores más asiduos de la publicación figuran Agustín Acosta, Emilio Ballagas, Regirlo E. Boti, Mariano Brull, José María Chacón y Calvo, Rafael Esténger, Alfonso Hernández Catá, Lino Novás Calvo, Manuel Navarro Luna, Andrés Núñez Olano, Fernando Ortiz, Eugenio Florit, Regino Pedroso, Félix Pita Rodríguez, Ramón Rubiera, José Antonio Ramos, Raúl Roa, Luis Felipe Rodríguez, Ramón Guirao, Luis Rodríguez Embil, Medardo Vitier y Enrique José Varona. También aparecieron trabajos de destacados intelectuales extranjeros, entre los que se encuentran Luis Araquistain, Miguel Ángel Asturias, Mariano Azuela, Rufino Blanco Fombona, Alfonso Camín, Luis Cardoza y Aragón, Jean



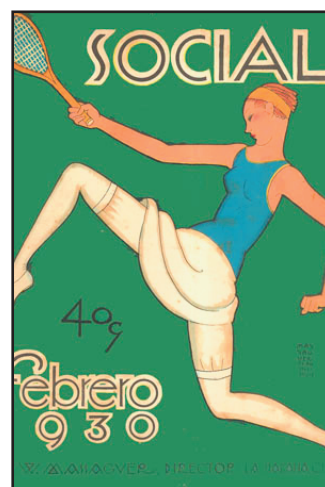
Portada Revista Avance

Cocteau, Waldo Frank, Antonio Marichalar, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Luis Alberto Sánchez y Miguel de Unamuno. Revista de Avance desempeñó un papel importante en lo concerniente a la divulgación de la música y las artes plásticas. Propició la celebración de conciertos y dio a conocer figuras ignoradas en el campo musical, tales como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Dieron su aporte a la revista destacados pintores cubanos, entre ellos Víctor Manuel y Carlos Enríquez. Como empresa editora publicó libros de Regino E. Boti, Juan Marinello, Rafael Suárez Solís y otros. Editó números especiales dedicados a Federico García Lorca, Waldo Frank y José Carlos Mariátegui. En el último número aparecido (50), de fecha 15 de septiembre de 1930, expresaban sus editores: «La excepcional demora sufrida en la aparición de este número por motivos de imprenta, nos da oportunidad de referirnos a los sucesos del último día de septiembre, en que los estudiantes de la Universidad, al intentar una manifestación de protesta contra la medida política de posposición de la apertura del curso y contra el régimen político imperante, fueron bárbaramente atropellados por la policía. Como consecuencia de esta dragonada, un estudiante [Rafael Trejo] acaba de morir al escribirse estas líneas y otros se encuentran heridos y nuestro coeditor Juan Marinello sufre prisión, acusado de instigador de los hechos.» Y añadían a continuación: «Sin tiempo para más, dejamos consignada nuestra más enérgica protesta contra estos procedimientos que no necesitan calificación.» Por último, concluían expresando: «Se rumora que, por los sucesos ocurridos, se suspenderán las garantías constitucionales, instaurándose la censura previa a la prensa, en cuyo Caso «1930» para no someterse a esa medida, suspenderá su publicación hasta que el pensamiento pueda emitirse libremente.» Han aparecido dos índices de la Revista de Avance, uno publicado en el tomo 2 del Índice de las revistas cubanas (La Habana, Biblioteca Nacional «José Martí». Depto. de Hemeroteca e Información de Humanidades, 1969, p. 23-318) y el otro publicado, de Carlos Ripoll, bajo el título de Índice de la Revista de Avance. Cuba (1927-1930) (New York, Las Américas Publishing, 1969¹).

¹Tomado de Diccionario de la Literatura Cubana. Edición electrónica. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/047231727591063916372701/254a.htm>

Social (La Habana, 1916-1933; 1935-[1938])

Revista mensual ilustrada. El primer número correspondió a mes de enero. Durante toda su existencia fue dirigida por Conrado W. Massaguer, quien fue además su principal ilustrador gráfico y caricaturista. En 1918 Emilio Roig de Leuchsenring se hizo responsable de la «parte literaria», cargo que empezó a denominarse «director literario» a partir de 1923. En 1922 el subtítulo varió a «Artes. Letras. Teatros. Deportes. Sociedad. Modas». En el número inicial se expresaba, entre otras observaciones, lo siguiente: «He aquí, bella lectora o amable lector, el primer número de Social. Como la joven y tímida «girl» la noche de su «debut» en el gran mundo, así se presenta esta publicación, ruborosa, pero acicalada con sus mejores galas, dispuesta a conquistarte. En Cuba, donde somos pesimistas por idiosincrasia, se reciben las ideas nuevas, con un gesto de escepticismo, sobre todo si se trata de publicaciones de lujo como ésta. A pesar de ello hoy aparece, animosa y dispuesta a triunfar, esta revista cubana, que no te atormentará con artículos de política de barrios, ni estadísticas criminales, ni crónicas de la Guerra Europea por «croniqueurs» a veinte millas del «fighting front», ni disertaciones sobre las campañas de Sanidad o la mortandad de los niños. Social será una revista consagrada únicamente a describir en sus páginas por medio del lápiz o de la lente fotográfica, nuestros grandes eventos sociales, notas de arte, crónicas de modas, y todo lo que pueda demostrar al extranjero, que en Cuba distamos algo de ser lo que la célebre mutilada, la sublime intérprete de «L'Aiglon» nos llamó hace algún tiempo.» Pudieran establecerse dos etapas en la vida de esta importante revista cubana: una primera, que abarcaría desde sus inicios hasta el mes de agosto de 1933, fecha en que salió el último número de Social a raíz de la caída del dictador Gerardo Machado. La segunda etapa se iniciaría en septiembre de 1935, fecha en que comienza a publicarse nuevamente, y duraría hasta su desaparición. La que denominamos primera etapa está caracterizada, en primer lugar, por el rico aporte que significa para la revista la presencia en su dirección literaria de Emilio Roig de Leuchsenring, una de las figuras más destacadas de nuestra intelectualidad. Hombre de ideas avanzadas, de firme actitud antimperialista, de amplio contacto con el movimiento cultural europeo y latinoamericano, abrió las páginas de Social al pensamiento intelectual de su época. Dadas estas características no



Portada Revista Social

resulta extraño, pues, que en un mismo número de *Social* aparecieran reseñadas las aristocráticas fiestas de la alta sociedad habanera y, conjuntamente, un trabajo del destacado pensador revolucionario y comunista peruano José Carlos Mariátegui. La burguesía, por supuesto, ni leía ni entendía estos trabajos. Sólo buscaba verse reflejada en las fotos o reseñada en las notas sociales. Pero no es menos cierto que la publicación de tales materiales contribuyó en gran medida a ampliar y a dar nuevos horizontes a todo un grupo de jóvenes intelectuales cubanos de ideas progresistas, que también colaboraron en sus páginas. Al respecto señalaba Roig de Leuchsenring, en un artículo titulado «Diez años de labor», que apareció en la propia revista: «Cuando asumí, en 1923 la Dirección Literaria me propuse agrupar junto a la revista a los elementos intelectuales nuevos de Cuba, -valiosísimos la mayor parte de ellos, pero dispersos y disgregados, como se encontraban también todas las demás figuras de nuestro mundo literario y artístico. Y mis propósitos los he visto, con creces, realizados. Para demostrarlo ahí está ese Grupo Minorista, conocido ya en América y en España, cuya importancia y trascendencia en el moderno desenvolvimiento intelectual de Cuba será reconocido y apreciado por los críticos e historiadores que estudien y juzguen nuestra época. Al Grupo Minorista debe *Social* su auge y esplendor literario y artístico, lo que hoy significa y lo que hoy vale. Sin los minoristas, mi labor hubiera sido, incompleta y defectuosa. Hoy la bandera de *Social* y la de ese grupo se confunden, y *Social* se enorgullece de ser su órgano, su revista. Por los minoristas, *Social* ha podido realizar la obra de selección y depuración de valores literarios y artísticos que he acometido desde la dirección; por ellos, *Social* ha ofrecido en sus páginas la constante actualidad artística y literaria y ha dado a conocer las figuras, doctrinas y escuelas más nuevas y avanzadas que en Europa y América han aparecido en estos últimos años; con su cooperación, a *Social* le ha sido tarea fácil y grata, el romper lanzas y librar campañas por mil nobles empresas, patrióticas e intelectuales.» Este artículo evidencia cuál fue el verdadero papel que jugó la revista en la que hemos denominado primera etapa, pues fueron precisamente los miembros del Grupo Minorista los que asumieron una actitud más crítica y radical ante los problemas sociales, culturales y económicos de Cuba. El contenido de la revista fue amplísimo. Aparte de las páginas dedicadas al mundo social, publicó cuentos, poemas, crítica literaria, trabajos históricos, musicales, de arte -con preferencia las artes plásticas-, capítulos de

novelas, reseñó acontecimientos culturales y publicó notas teatrales. También en sus páginas se dio espacio a un abundante material cinematográfico y deportivo. Contó con varias secciones fijas, como «Los últimos libros», de crítica; «Costumbristas cubanos», que recogía las mejores páginas de escritores que cultivaron esta manifestación literaria durante el siglo XIX; «Poetisas cubanas», que publicaba la producción poética de escritoras, tanto del siglo pasado como del presente; «Acotaciones literarias» e «Índice de lecturas», que también reseñaban libros recién aparecidos y recogían notas de actualidad cultural; «Bibliofilia cubana», a cargo de Domingo Figarola-Caneda, dedicada a tratar sobre «libros raros»; «Escritores latinoamericanos», donde aparecían comentarios sobre los autores más destacados de nuestro continente, y «Recuerdos de La Habana», sección que firmaba el propio Emilio Roig de Leuchsenring con el seudónimo Cristóbal de la Habana y que se dedicaba a recoger los principales detalles históricos relacionados con la fundación, auge y desarrollo de la capital de Cuba. Especial atención merece la sección «Notas del director literario», que iniciaba cada número de la revista, y era redactada por Roig de Leuchsenring. En ella aparecen, en forma sucinta, los más destacados asuntos culturales del momento, tanto cubanos como internacionales, conmemoraciones notables y, en general, noticias de gran interés. Larga es la lista de colaboradores cubanos cuyas firmas aparecieron en Social: Juan Marinello, Alfonso Hernández Catá, Enrique Serpa, Agustín Acosta, José Zacarías Tallet, Rubén Martínez Villena, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ramiro Guerra, Luis Felipe Rodríguez, Rafael Suárez Solís, Rafael Esténger, Medardo Vitier, Antonio Iraizoz, Regino Pedroso, Félix Pita Rodríguez, Emilio Ballagas, Enrique Labrador Ruiz, Fernando Ortiz, Manuel Navarro Luna, Raúl Roa, Gonzalo de Quesida y Miranda, Emeterio S. Santovenia, José M. Valdés Rodríguez y José Luciano Franco. Copiosa es también la colaboración de escritores extranjeros de primer orden. Gabriela Mistral, Vicente Blasco Ibáñez, José Santos Chocano, Alfonsina Storni, Antonio y Manuel Machado, Rufino Blanco Fombona, Juana de Ibarbourou, Rafael Heliodoro Valle, Leopoldo Lugones, Francis de Miomandre, Alfonso Reyes, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Langston Hughes, Jacinto Benavente, Enrique Diez Canedo, Alejandro Casona, Jaime Torres Bodet, Miguel Ángel Asturias, Rafael Alberti, José Vasconcelos, Federico García Lorca, Horacio Quiroga, Diego Rivera, Salvador de Madariaga, Paul Valéry, Vicente Aleixandre y

otros. La que hemos denominado segunda etapa de la revista está caracterizada, esencialmente, por la supresión casi total de material de carácter cultural, por lo que quedó reducida a una simple publicación dedicada a la alta sociedad. En enero de 1937 el título y el subtítulo de la revista pasó a ser «Social, la revista cubana». En abril-mayo de igual año fue nombrada jefa de redacción Sarah Cabrero. En el número correspondiente a agosto, del mencionado año, aparece una carta de Roig de Leuchsenring dirigida a Massaguer, la cual tiene estrecha relación con lo señalado antes. Refiere Roig. «Por mi viejo afecto hacia ti no puse reparo alguno a que mi nombre continuara figurando como Director Literario, al reaparecer Social en septiembre de 1935; pero como, realmente, desde entonces a la fecha no he desempeñado el cargo, ni me sería posible desempeñarlo dado el carácter de revista exclusivamente de sociedad, elegancias y frivolidades que tú has creído conveniente darle, y ahora me anuncias lo intensificarás aún más, te ruego me releves de seguir ostentando ese, más que cargo, título honorífico, que ni me cuadra ni me merezco. Ello no impedirá, desde luego, seguir colaborando, siempre que me lo pidas, en la revista.» En esta segunda etapa figuraron colaboraciones de Onelio Jorge Cardoso, Luis de Soto, Marisabel Sáenz, Carolina Poncet y José Lezama Lima. En el último número consultado (que corresponde a diciembre de 1937) se anuncia que continuará en el año siguiente. Se conoce la existencia de un número que corresponde a abril de 1938².

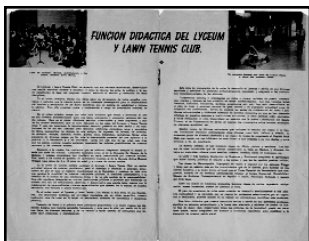
²Tomado de Diccionario de la Literatura Cubana. Edición electrónica. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/047231727591063916372701/254a.htm>

Lyceum (La Habana, 1936-1939; 1949)

Revista. Su primer número correspondió a febrero. Era órgano oficial del Lyceum. Codirigida por Uldarica Mañas y Camila Henríquez Ureña. Se publicaba trimestralmente. Entre sus vocales se contaban Carolina Poncet y Piedad Maza. En las «Directrices» de su primer número se expresaba lo siguiente: «Uno de los ideales del Lyceum ha sido el de poder mantener un órgano oficial que recoja en sus páginas la síntesis de nuestras actividades. Este ideal ha encontrado siempre múltiples obstáculos que impedían su realización, los cuales, aunque no desaparecidos se han tratado de obviar, y este primer número que aparece al conmemorarse el séptimo aniversario de nuestra fundación, será el taladro que destruya los que aún quedan por salvar.» Desde el ejemplar correspondiente a los números 5 y 6 presentó un consejo de redacción en el que figuraban Carolina Poncet, Consuelo Montoro, Piedad Maza y Sylvia Shelton, como directora, subdirectora, secretaria general y jefa de redacción, respectivamente. Este último cargo fue asumido por Vicentina Antuña desde el número 9 y 10. A partir del número siguiente la subdirección está a cargo de Piedad Maza; como subjefa de redacción funge Mirta Aguirre. Con la publicación del número 15 y 16, correspondiente a septiembre-diciembre de 1939, cesó su salida debido a «la carestía de papel provocada por el reciente conflicto bélico y la necesidad de construir un edificio apropiado para la creciente expansión de las actividades del Club», según explicaron al reaparecer en febrero de 1949 (número 17) como «Órgano oficial del Lyceum y Lawn Tennis Club» y bajo la dirección de Piedad Maza. Presentaba entonces un consejo de redacción del que formaban parte, entre otras poco conocidas, Vicentina Antuña y Mercedes García Tudurí. Desde el número 18 apareció como Revista Lyceum, aunque en la cubierta continuó figurando el título original hasta el número 21. En el número 26, en el que se realizan cambios en el consejo de redacción, se expresa que con este número la revista «entra en una nueva fase de su evolución impulsada por el afán de mejorar y renovar, no sólo aquellos aspectos relativos a la riqueza y la variedad de su contenido, sino a la manera y la forma de presentarlo». Luego de aclarar que se «intentará ofrecer mayor diversidad en cuanto a los géneros presentados», añaden que procurarán también añadir «nuevas secciones del interés más vivo y palpitante, en que se haga referencia a aquellos temas que [...] se encuentran a tono con los gustos, los intereses y las aficiones de las socias», así como que «se presentará un panorama lo más variado posible de los acontecimientos de actualidad y del movimiento cultural de la época contemporánea,



Lyceum



Lyceum

ya en la vida nacional como en las relaciones internacionales». Concluyen expresando que «por encima de todo, la Revista Lyceum aspira a reflejar en sus páginas la obra que realiza la mujer en los diversos sectores de la vida y la cultura, y a enaltecer la memoria de las precursoras y las fundadoras, para mantener vivo el entusiasmo por la noble causa del progreso y la superación femenina». Desde el ejemplar correspondiente al número 33 y 34 fue dirigida por Isabel F. de Amado Blanco. En las páginas de Lyceum aparecieron ensayos en que se abordaban problemas sociológicos, filosóficos, pedagógicos, científicos y relativos a la cultura en general. Estos trabajos eran casi siempre los textos completos o fragmentados de conferencias ofrecidas en la sociedad. También se publicaban poemas, obras teatrales y artículos de crítica e historia literarias, tanto de autores cubanos como extranjeros, o referidos a unos y otros. Presentaba una sección en que se publicaban notas sobre conferencias, conciertos musicales, exposiciones, danza, teatro, cine, radio, política, deportes, así como sobre la labor social y cultural de la sociedad, su biblioteca, sus visitantes, etcétera. Dedicó números a temas específicos como la obra de Goethe (20), el centenario de la bandera cubana (22), el estudio de los problemas infantiles (23) y el Lyceum (37). Además de los trabajos de las escritoras ya mencionadas como integrantes de la dirección y redacción de la revista, en la misma aparecieron textos de Rafael Marquina, Raimundo Lazo, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Manuel Bisbé, Rafaela Chacón Nardi, José María Chacón y Calvo, Luis de Soto, Luis Amado Blanco, Jorge Mañach, Medardo Vitier, Rosario Novoa, Cintio Vitier, Francisco Pérez de la Riva, Salvador Bueno, Luis A. Baralt, Fina García Marruz, Dulce María Escalona, Gustavo Pittaluga, Herminio Almendros, Rosa Hilda Zell, José Ardévol, Fernando G. Campoamor, Rafael Suárez Solís, entre otros muy conocidos, pero cuya colaboración fue ocasional, como Juan Marinero, José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Guy Pérez de Cisneros, Elías Entralgo, Emilio Roig de Leuchsenring, Juan J. Remos, Joaquín Llaverías, Renée Potts, José Manuel Valdés Rodríguez, etcétera. Entre los colaboradores extranjeros puede mencionarse a Karl Vossler, Juan Ramón Jiménez, José Ferrater, Rómulo Gallegos, Gabriela Mistral, María Zambrano, Fryda Schultz de Mantovani, Max Henríquez Ureña, Manuel Rojas, Concha Méndez, Eva Frejaville, Amanda Labarca, etcétera. El último ejemplar revisado (número 41) corresponde a febrero de 1955.

Orígenes (La Habana, 1944-1956)

Orígenes (La Habana, 1944-1956)

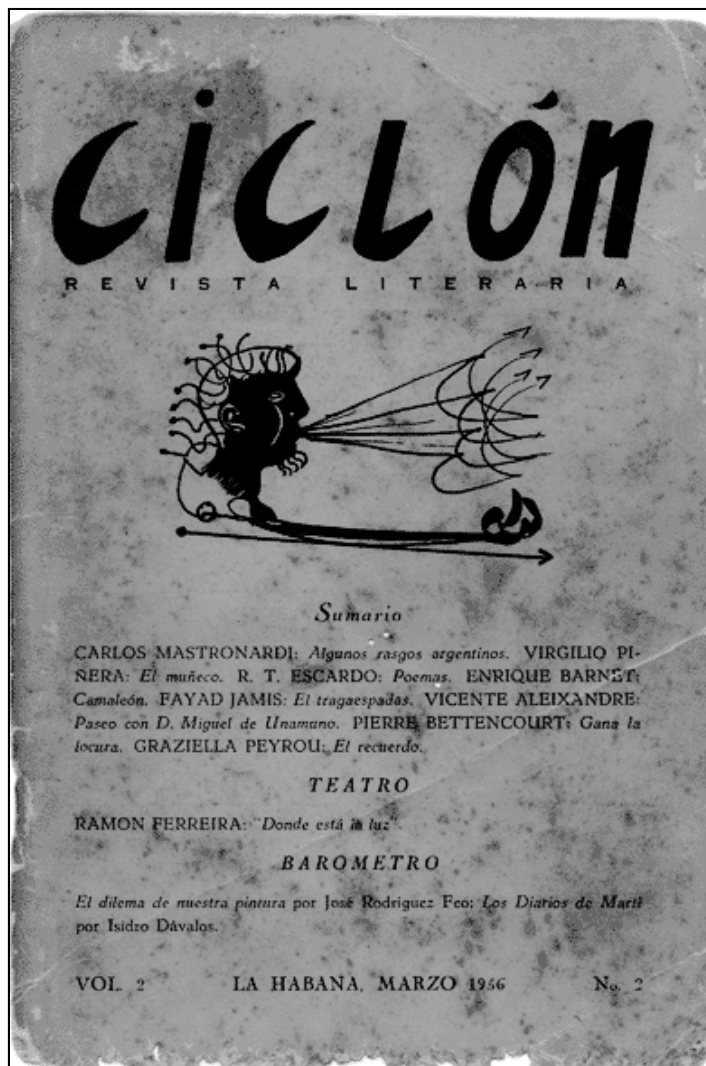
Revista de arte y literatura. Apareció cada tres meses. Los números se identificaban con la estaciones del año. De esta manera, el primer ejemplar publicado corresponde a la primavera del año 1944, el siguiente al verano, el próximo al otoño y el último al invierno, y así sucesivamente. Algunos números tienen el mes al que pertenecían. A partir del número 25 comenzó a aparecer con el número y el año, sin señalar mes o estación. Fungían como sus editores José Lezama Lima, Mariano [Rodríguez], Alfredo Lozano y José Rodríguez Feo. Entre los números 6 y 34 fueron sus editores José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Desde el número 34 se separa de la publicación este último. Aparecen entonces conjuntamente, pero con independencia, dos números 35 y dos números 36, dirigidos por Rodríguez Feo (quien intentó, de este modo, continuar solo la publicación de la revista) y por Lezama Lima, y un consejo de colaboración formado por Eliseo Diego, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Julián Orbón, Octavio Smith y Cintio Vitier. Rodríguez Feo, después del número 36, cesó de publicar Orígenes y creó Ciclón. La primera continuó bajo la dirección de Lezama Lima. Publicación de reconocido mérito literario y artístico, Orígenes nucleó a su alrededor a un destacado grupo de intelectuales cubanos preocupados por inquietudes estéticas semejantes. Publicó solamente materiales inéditos, tanto colaboraciones como traducciones, en ambos casos de destacados autores cubanos y extranjeros. En sus páginas aparecieron cuentos, poemas, crítica teatral y literaria, trabajos sobre artes plásticas -en especial sobre pintura-, de estética, filosofía del arte y música. Dio a conocer las últimas corrientes literarias europeas. En su sección «Notas» se comentaban las últimas publicaciones y se reflejaba el movimiento cultural, tanto cubano como extranjero. Colaboraron en sus páginas, además de sus editores y el ya mencionado comité de colaboración, Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Samuel Feijóo, Eugenio Florit, Enrique Labrador Ruiz, Alcides Iznaga, Lydia Cabrera, Aldo Menéndez, Pedro de Oraá, Virgilio Piñera, Pablo Armando Fernández, Cleve Solís, entre otros muchos. Entre los colaboradores extranjeros se destacan Juan Ramón Jiménez, Aimé Césaire, Paul Valéry, Vicente Aleixandre, Robert Altmann, Luis Aragón, José Bergamín, Albert Camus, Luis Cernuda, Paul Claudel, Macedonio Fernández, Paul



José Lezama Lima y Virgilio Piñera, creadores de Orígenes

Éluard, Carlos Fuentes, Jorge Guillén, Gabriela Mistral, Efraín Huerta, Octavio Paz, Alfonso Reyes y Theodore Spencer. Destacados pintores cubanos como Amelia Peláez, Wifredo Lam, René Portocarrero y Carmelo González colaboraron con sus grabados, cuadros, viñetas, etcétera. Paralelamente a esta publicación periódica aparecieron las Ediciones Orígenes, en las que se publicó gran parte de la obra literaria de los que se agruparon en torno a esta revista. El último número publicado (40) correspondió al año 1956, pero no trae mes de publicación. Su índice analítico, confeccionado por un equipo de investigadores ha sido publicado en *Índice de las revistas cubanas*. T. 1. Introd. de Graciella Pogolotti (La Habana, Biblioteca Nacional «José Martí» Depto. Hemeroteca e Información Humanística, 1969, p. 101-235).³

Portada de Revista Ciclón.
Esta revista fué fundada por Virgilio Piñera cuando abandona la redacción de Orígenes por discrepancias con Lezama Lima



³ Tomado de Diccionario de la Literatura Cubana. Edición electrónica. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/047231727591063916372701/254a.htm>

Nuestro Tiempo

La Habana, 1954-?). Publicación bimensual. Órgano de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Revista que comenzó a salir en abril. Fueron su director y administrador, respectivamente, los músicos Harold Gramatges y Juan Blanco. En sus páginas aparecieron no solamente las actividades culturales de la institución a la cual representaba, sino también otros acontecimientos culturales de su época, tanto nacionales como del resto del continente. Comentó concursos plásticos y literarios, puestas en escena, exposiciones, libros o artículos publicados y actividades cinematográficas y musicales. En general, supo reflejar el momento cultural que le tocó vivir. A partir de mayo de 1955 comenzaron a aparecer cuentos y poesías de figuras como Onelio Jorge Cardoso, Nicolás Guillén, Manuel Navarro Luna, Regino Pedroso, Dora Alonso, Rosa Hilda Zell, Enrique Labrador Ruiz, Pablo Armando Fernández, Raúl Aparicio Nogales, Víctor Agostini, Rosario Antuña, Adolfo Martí y otros. Hizo énfasis en destacar la obra de muchos artistas plásticos cubanos, por lo que desde septiembre de 1956 comenzó a publicar apuntes biográficos sobre los mismos. En el ejemplar de la revista correspondiente a noviembre-diciembre de 1957 apareció un índice de todos los trabajos publicados en la misma desde su comienzo hasta el mes de octubre de dicho año 1957. Con frecuencia publicó la opinión de muchos intelectuales conocidos sobre la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y su revista. Agrupó a artistas y escritores revolucionarios de izquierda. Fueron sus colaboradores Fernando Ortiz, José Antonio Portuondo, Vicente Revuelta, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Blanco Mario Rodríguez Alemán, José Massip, Rafael Marquina, Félix Pita Rodríguez, Natividad González Freire, Ricardo Porro, María Teresa Linares y otros. El último número encontrado corresponde a septiembre-diciembre de 1959. Bibliografía: Gramtges, Harold. «Editorial», en *Nuestro Tiempo*. La Habana, 2 (8): 1, dic., 1955. | Mestas, María del Carmen. «Tres entrevistas en torno a Nuestro Tiempo», en *Romances*. La Habana, 37 (442): 12-14, sep., 1973. | «La revista Nuestro Tiempo», en *Orto*. Manzanillo (Oriente), 44 (4): 1-2, abr., 1956.⁴



Portada revista
Nuestro Tiempo

⁴Tomado de Diccionario de la Literatura Cubana. Edición electrónica. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/047231727591063916372701/254a.htm>

Anexo documental 4

Publicaciones posteriores a 1959

Lunes de Revolución (La Habana, 1959-1961)

Semanario con formato de tabloide. Comenzó a publicarse el 23 de marzo como un suplemento del periódico Revolución (1959-1965). En el artículo «Una posición», que inicia el primer número, luego de referirse a las características de la generación de escritores que lo sacaba a la luz, se expresaba: «Hasta ahora todos los medios de expresión habían resultado de vida demasiado breve, demasiado comprometidos, demasiado identificados. En fin, que estábamos presos tras una cerca de demasiados demasiado. Ahora la Revolución ha roto todas las barreras y le ha permitido al intelectual, al artista, al escritor integrarse a la vida nacional, de la que estaban alienados. Creemos -y queremos- que este papel sea el vehículo [-] o más bien el camino- de esa deseada vuelta a nosotros.» Y añadían: «...Nosotros no formamos un grupo, ni literario ni artístico, sino que simplemente somos amigos y gente de la misma edad más o menos. No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad -y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura -y el arte- por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad en que vive.» Para concluir manifestaban su intención de realizar para Cuba, «en la pequeña medida» de sus posibilidades, «la labor divulgatoria que hiciera en España, una vez la Revista de Occidente». Desde el número 23, correspondiente al 7 de septiembre de 1959, aparecieron, como director y subdirector, respectivamente, Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández. A partir del número 74 fue su director artístico Raúl Martínez, quien desde varios números anteriores era responsable del diseño y emplanaje. Posteriormente compartió dicha dirección con Miguel Fernández Cutillas. Lunes de Revolución fue una publicación eminentemente literaria, aunque ello no fue óbice para que diera cabida en sus páginas a artículos sobre cuestiones económicas, políticas, históricas, sociales, etcétera, en los que se analizaban problemas nacionales e internacionales. Al respecto son de destacar los números especiales dedicados a Guatemala (22), Puerto Rico (67), la República Española (68), China (?), África (82), Laos (115), Viet Nam (116), República Popular Democrática

de Corea (117), Rumania (127); a la clase obrera (7), a la Reforma Agraria (10), al 26 de Julio (19), a la U.R.S.S. con motivo de la exposición soviética en La Habana (46), a la situación del negro en U.S.A. (66), al 1º de Mayo ([57]), a la explosión del vapor francés La Coubre (número extra de marzo [14?]), a Isla de Pinos (80), al fusilamiento de los estudiantes de medicina en 1871 (84), a la victoria del pueblo cubano sobre las tropas mercenarias en Playa Girón (105-106 y 106-107. Hay error de la publicación en la numeración), al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas (120), etcétera. Desde el punto de vista literario se destacó por dar a conocer a numerosos autores cubanos noveles, así como por recoger gran parte de la producción de ese primer período de la Revolución. Publicó poemas, cuentos, fragmentos de novelas, artículos de crítica e historia literarias, ensayos, reseñas de libros, etcétera. Dio bastante importancia a la producción teatral nacional, lo que se manifestó en la publicación del texto completo de numerosas obras en un acto, así como fragmentos de otras de mayor extensión. Pueden mencionarse, entre las primeras, *La taza de café* y *Los próceres*, de Rolando Ferrer; *La Palangana*, de Raúl de Cárdenas; *Joaquín, el obrero*, de Ignacio Gutiérrez, y *Las pericas*, de Nicolás Dorr. Respecto a las segundas, se cuentan entre ellas *Aire frío* (1º y 2º actos), de Virgilio Piñera; *Una paloma para Graciela* (1er. acto), de Raúl González de Cascorro, y *El vivo al pollo* (1er. acto), de Antón Arrufat. Dedicó números especiales a figuras nacionales tan conocidas como Emilio Ballagas (26), Camilo Cienfuegos (36), Pablo de la Torriente Brau (42), Rolando T. Escardó (83), José Raúl Capablanca (86), Rubén Martínez Villena (92), José Martí (93), Roberto Diago (97), Carlos Enríquez (123); así como a destacadas figuras de la literatura y el arte universales como Pablo Neruda (88), Anton Chejov (91), Ernest Hemingway (118), Federico García Lorca (119), Stanislawski (125), entre otras. Publicó notas y artículos sobre danza, cine, pintura y música, y reprodujo obras de artistas plásticos cubanos y extranjeros. Dio a conocer, según consignaba la propia publicación, las primeras traducciones al español de las obras *Señorita corazones solitarios*, de Nathanael West (traducción de René Jordán) y *La gangrena*, de Béchir Bounaza (traducción de E.A.). Esta última trata sobre las torturas y crímenes franceses en Argelia. Presentó textos de autores latinoamericanos como Pablo Neruda, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Cardoza y Aragón, René Marqués, Fabricio Ojeda, René Depestre, Benjamín Carrión y Gerardo Gallegos. Entre sus

colaboradores se destacan, por su más constante aporte, Antón Arrufat, José A. Baragaño, Rolando Escardó, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fonet, René Leal, René Jordán, César Leante, César López, Virgilio Piñera, Pedro de Oraá, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Loló de la Torriente, Jaime Sarusky, Sergio A. Rigol, Rosa Hilda Zell, Euclides Vázquez. Otros colaboradores fueron Humberto Arrenal, Roberto Branly, Jesús Abascal, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Noel Navarro, Luis Marré, Abelardo Piñero, Francisco Martínez Mota, José Manuel Otero, Nivaria Tejera, etcétera. El último ejemplar, que salió sin numeración el 6 de noviembre de 1961, fue dedicado a Pablo Picasso.¹

Revolución y Cultura

"(...) Fue su director Lisandro Otero. En los dos primeros números aparecía, además, un consejo de dirección integrado por Aurelio Alonso, Juan Blanco, Alejo Carpentier, Edmundo Desnoes, Jesús Díaz, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fonet, Alfredo Guevara, Nicolás Guillén, Mariano Rodríguez, Rolando Rodríguez, Jaime Sarusky y Jorge Serguera. La secretaría de redacción estaba a cargo de Rebeca Chávez y Guillermo Rodríguez Rivera(...) No obstante anunciarse como bimensual, tuvo una salida irregular. En la introducción al primer número -titulada «Revolución y cultura: un medio para un fin»-, luego de reseñar brevemente los hechos más destacados de la época en el ambiente nacional e internacional, así como referirse a las contradicciones existentes debido a los mismos, se expresa que la revista «... aspira a analizar e informar sobre problemas de nuestro tiempo y esclarecer qué papel desempeña el intelectual en esta confrontación. Al mismo tiempo desea ser un vehículo de las actuales tendencias del arte y la literatura dentro y fuera de nuestro país» (...)"²

¹ Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

² Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

Segunda etapa

"(...) Comenzó a salir en marzo, dirigida por Enrique Cirules. Presentó desde el número 4 a Noel Navarro como jefe de redacción. A partir de ese mismo número tuvo un consejo de redacción integrado por Anisia Miranda, Eduardo López Morales, Sigifredo Álvarez Conesa, Armando Quesada, Luis Suardíaz, Félix Sautié, Otto Fernández, Roberto Díaz y Miguel Cossío. Desde el número 6 Noel Navarro pasa a formar parte del Consejo de redacción, al que se incorpora también a partir de ese momento, Narciso Gutiérrez. Desde el número 8 el consejo de redacción se convierte en comité de colaboración y a él se suma Adolfo Martí. A partir de ese mismo número asume la jefatura de redacción Adolfo Suárez y presenta en la redacción a David Buzzi, Evangelina Chió y Raúl Rego(...) La lista de los que han visto publicar sus cuentos, poemas y trabajos en las páginas de la revista es larga: más de un centenar de autores cubanos y varios decenas de extranjeros. Se encuentran entre ellos, además de los ya nombrados como integrantes de la dirección, redacción o el comité de colaboración, Juan Marinello, José Antonio Portuondo, José Luciano Franco, Roberto Fernández Retamar, Adelaida de Juan, Ángel Augier, Félix Pita Rodríguez, Nicolás Guillén, Renée Méndez Capote, Raúl Ferrer, César Leante, Alejandro G. Alonso, Salvador Morales, Nicolás Dorr, Mercedes Santos Moray, Magaly Muguercia, Alberto Rocasolano, José Prats Sariol, entre otros (...)"³

La Gaceta de Cuba

"(...) Publicación dedicada exclusivamente a las artes, y en especial a la literatura, publica cuentos, poemas, capítulos de novelas, artículos sobre artes

³ Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

plásticas, estética, filosofía, teatro y trabajos sobre temas históricos. Ha mantenido a lo largo de su existencia varias secciones fijas, entre ellas «Notas», «Artes, letras, espectáculos», que publicaba crítica literaria; opiniones sobre pintura, cine, música; reseñas de los últimos libros aparecidos, entrevistas y comentarios sobre exposiciones y obras de teatro. También presentó las secciones «Criterios», dedicada a la publicación de materiales referentes a teoría literaria, y «Crítica», tanto cinematográfica como de libros, teatral y musical. Han colaborado en sus páginas muchos escritores cubanos, y también han aparecido trabajos de escritores de otros países, sobre todo de los del campo socialista. Entre los colaboradores cubanos figuran José Antonio Portuondo, Juan Marinello, Raúl Roa, Alejo Carpentier, Onelio Jorge Cardoso, José Lezama Lima, Gustavo Eguren, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Roberto Branly, Eliseo Diego, Humberto Arenal, Pedro y Francisco de Oraá, Marcelino Arozarena, Mirta Aguirre, Armando Álvarez Bravo, Miguel Barnet, Antonio Benítez Rojo, Fernando Campoamor, Calvert Casey, Mary Cruz, Pedro Deschamps Chapeaux, Ambrosio Fornet, José Luciano Franco, Óscar Hurtado, Julio Le Riverend, Leonel López Nussa, Rogelio Llopis, Noel Navarro, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo, Guillermo Rodríguez Rivera, Joaquín G. Santana, Manuel Cofiño, Loló de la Torriente(...)»⁴

El Caimán Barbudo (La Habana, 1966-)

Suplemento mensual de cultura publicado por [el diario] Juventud Rebelde», se leía en sus primeros números. Comenzó a salir en marzo, dirigido por Jesús Díaz y con un consejo de redacción integrado por Juan Ayús (a la vez responsable del diseño gráfico), Elsa Claro, José Luis Posada (también encargado de las ilustraciones), Mariano Rodríguez Herrera y Guillermo Rodríguez Rivera. Desde el número 5 aparece Guillermo Rodríguez Rivera

⁴ Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

como jefe de redacción; Elsa Claro y Mariano Rodríguez Herrera, como redactores, y Silvia Freyre como secretaria de la redacción. A los redactores anteriormente relacionados se unen, desde el número 8, Luis Rogelio Nogueras, Orlando Alomá y Ricardo J. Machado, y desde el número 10, Víctor Casaus. A partir de este último número comparte la responsabilidad de la redacción, con Rodríguez Rivera, Luis Rogelio Nogueras, quien queda posteriormente como único responsable (número 15). Desde ese mismo momento sale como «Publicación quincenal de cultura del periódico Juventud Rebelde». Los antiguos redactores integran entonces un consejo de redacción, al que se suma Mariano Rodríguez Herrera. Con la salida del número 17 termina su primera época, en la cual se publicaron números dedicados a Puerto Rico (4), a Santiago de Cuba (5), a los nuevos poetas (número especial del 20 de enero de 1967 en saludo al «Encuentro con Rubén Darío»). En enero de 1968 (número 18), coincidiendo con el Congreso Cultural de La Habana - al cual está dedicado el número-, comienza su segunda época, en la que la publicación pondrá «énfasis fundamental hacia el objetivo de despertar el interés de los jóvenes en la Literatura y en el Arte». Ve la luz ahora como «Suplemento cultural del periódico Juventud Rebelde». Lo dirige Félix Sautié. A partir del número 23 asume la dirección Alberto Arufe, con Lina de Feria como jefe de redacción. Desde el número 27, Roberto Díaz y María Grant se encargan de la redacción. Como una forma de lograr el objetivo fundamental que se había propuesto la publicación al comenzar su segunda época, se crean las secciones «Grupos Caimán» (desde el número 27), dedicada a publicar trabajos de los jóvenes escritores integrantes de dichos grupos, y «Un periscopio en ascensión» (desde el número 31), para dar a conocer a los jóvenes creadores latinoamericanos. A partir del número 41 queda como una publicación independiente y comienza a ser dirigida por Armando Quesada. Nilda Miranda, que desde el número anterior se había incorporado a la redacción, queda en la misma junto a Roberto Díaz. En este mismo número anuncian el nuevo consejo de redacción, que comenzará a funcionar desde el próximo: Adolfo Cruz, Alejandro G. Alonso, Daniel Díaz Torres, Excilia Saldaña, Eduardo López, Eduardo Heras, Enrique Cirules, Lina de Feria, Guillermo Cabrera, Mario Mencía, Nilda Miranda, Roberto Díaz, Salvador Morales, Sergio Chaple y Waldo Leyva. Este consejo de redacción se convirtió posteriormente (número 47) en un comité de colaboración, al cual se fueron uniendo nuevas figuras, como Max Figueroa, Mirtha Yáñez, Frank

Fernández, a la vez que otras dejaron de pertenecer al mismo. Un nuevo cambio en la dirección se produjo a partir del número 50: ahora Roberto Díaz ocupa el cargo de director, con Excilia Saldaña, Nilda Miranda y Enrique Cirules en la redacción, a la que se incorporarán posteriormente Francisco Garzón Céspedes y Armando Oleaga (número 51). Desde el número 61 se ocupan de la redacción Cirules y Garzón Céspedes, a los que se unen después Zayda Inerárity (número 65), Omar González Jiménez (número 67). A partir del número 68 dejó de funcionar el comité de colaboración y quedaron como integrantes de la redacción los dos últimos mencionados, más Osvaldo Navarro. Desde el número 71 es su director Francisco Noa, y Víctor Martín se ha sumado a la redacción. A partir del número 83 integra también la redacción Adolfo Suárez. Desde el número 86 Osvaldo Navarro pasa a ocupar la jefatura de redacción; desde el 93, Zayda Inerárity cesa en la redacción. En esta segunda época ha presentado interesantes números dedicados a la poesía nueva en Latinoamérica (26), a la literatura de ciencia ficción (28), al cine cubano (30), a la historia del libro en Cuba (33), a Matanzas (34), al «boom» de la novela hispanoamericana (suplemento al número 38), a la poesía joven (44) y otros. El Caimán Barbudo no ha centrado su atención solamente en lo literario, sino que -como señalaba su subtítulo- ha abarcado todos los campos del quehacer cultural en nuestro país y en Latinoamérica: política, sociología, música, artes plásticas, arquitectura, teatro, cine. Sus páginas han difundido las nuevas ideas que en esos diversos campos de la cultura han surgido al calor de la época convulsa que vive el continente. Han sido sus colaboradores los nuevos escritores y críticos cubanos surgidos al calor de la Revolución, entre los que se destacan, además de los antes citados como redactores y como pertenecientes al comité de colaboración, Félix Contreras, Salvador Arias, Belkis Cuza Malé, Helio Orovio, Froilán Escobar, Efraín Nadereau, Jesús Cos Cause, David Fernández, Sigifredo Álvarez Conesa, Pedro Pérez Sarduy, Rigoberto Cruz Díaz, Rolando López del Amo, Manuel López Oliva, Raúl Rivero, Julio Travieso, Antonio Conte, Mercedes Santos Moray, Hugo China, Leonardo Acosta, Virgilio Perera, Bladimir Zamora, Arturo Arango, Pedro de la Hoz, Nilda Miranda, José Rivero García, Luis Beiro Álvarez, Alex Fleites, Freddy Artiles, Carlos Suárez, Enrique de la Uz, Alexei Dumpierre, Ariel Hidalgo, Carlos Álvarez Sana-bria, Alberto Palenque, Eduardo López Morales y otros. También han prestado su colaboración, ocasionalmente, reconocidas figuras

de la literatura cubana y latinoamericana, como Fina García Marruz, Raúl Roa, José Antonio Portuondo, Raúl Aparicio, Nicolás Guillén, Eliseo Diego, Julio Le Riverend, Félix Pita Rodríguez, Fayad Jamís, entre los primeros, y Mario Benedetti, René Depes- tre y Roque Dalton, entre los segundos.⁵

⁵ Tomado de: <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ill/>

Anexo documental 5

Palabras a los intelectuales.

Introducción a su contexto

socio - histórico y cultural

Palabras a los Intelectuales

El documento que a continuación presentamos, es para esta investigación, así como para cualquier trabajo que aborde el arte y la cultura del periodo revolucionario cubano, un importantísimo texto que ejemplifica de manera inapelable la política cultural llevada a cabo por el gobierno de Fidel Castro. Son sus palabras textuales habladas ante un numeroso grupo de artistas, escritores, e intelectuales de todos los órdenes, con la finalidad de dejar claro y fijado la política cultural cubana que se seguiría de forma tajante a partir de ese momento.

Esta supuesta reunión para intercambiar criterios, al final terminó con un monólogo que perduraría por mucho tiempo como manual de medición del trabajo cultural. Tuvo lugar en la Biblioteca Nacional en junio 1961 y se desarrolló en una serie de sesiones. Según la literatura oficial, los artistas e intelectuales tuvieron la oportunidad de exponer sus puntos de vista sobre diferentes apartados, pero la realidad materializada después de estas reuniones fue que las Palabras a los Intelectuales se convirtieron en la única y exclusiva proposición para realizar cualquier labor artística o cultural e incluso docente dentro de la isla revolucionaria. Muchos años después, testigos participes de las reuniones confesaron que todo se desarrolló en medio del terror y que muchos casi no se atrevieron ni siquiera a hacerse notar.

Las propuestas o iniciativas fueron desoídas, porque realmente estas sesiones no se hacían con la finalidad de dar cabida a los representantes de la cultura en el proceso de construcción de la nueva realidad socio histórico cultural, sino como una especie de trampa, que funcionó como interrogatorios velados y públicos, para saber cuáles eran las ideas que portaban los miembros de las diferentes elites culturales. El gobierno sabía que la mayoría de los allí presentes eran desde hace mucho representantes de las facciones más contundentes de la ideología de la nación y de la cultura y que se volcaban ahora hacia el pueblo que empezaba a culturizarse medianamente. Una opción de que la intelectualidad convocara paulatinamente al pueblo y mostrara también el lado más sombrío de la revolución, aunque fuera con la finalidad de corregir errores, era una posibilidad que el absolutismo castrista no se podía permitir, si quería seguir en el poder.

Por eso su principal manipulación fue la acusación general a los artistas e intelectuales de pequeños burgueses y de no participar de la lucha política, con lo cual no estaban preparados para llevar adelante una cultura revolucionaria. La otra manera de neutralizar

fue desacreditar la obra de muchos de los allí presentes, sin nombrar, pero acusándolos de torre marfilistas o de desideologizados. Por último la intimidación que de forma subliminales se extendió a todos los presentes, dejó muy claro que o pactaban con el gobierno y se atenían a las reglas, normas, temas y técnicas que ellos eligieran como parte de la cultura de la Revolución o sencillamente podían renunciar a su obra y sumergirse en un proceso de reeducación en trabajos nada afines a su perfil profesional, para aprender cómo se llevaba adelante la construcción de un régimen socialista y yo agregó totalitario.

Muchos escritores y pintores a partir de ese momento pasaron a ser parias invisibles yapestados del régimen. Públicamente se desacreditó su obra, se les acusó de amorales por homosexuales, de contrarrevolucionarios por católicos o de subversivos por escuchar a los Beatles. Se impuso la parametración, un proceso mezquino y verdaderamente indigno y humillante. Según este proceso, había que cumplir una serie de parámetros físicos y psíquicos para participar del proceso artístico. De este proceso se excluían la homosexualidad, la religión, el pensamiento teórico que no fuera marxista, la forma de vestir a la usanza de la moda. Hasta era delictivo llevar melenas o pantalones ajustados. Todo esto era regido por un sin número de otros intelectuales, que por cobardía o filiación se subieron al carro represor y humillaron y exiliaron interiormente a muchos compañeros. Obviamente, razones de carácter subjetivo como envidias o rencillas de corte artístico, influyeron en mucho de estos ejecutores. Se convirtieron en férreos comisarios políticos del sistema y en testafierros de estas palabras que flotaron, como espada de Damocles sobre la cultura cubana desde 1961 hasta entrados los años ochenta.

Muchos de los acusados murieron sin ver su obra restituida a su lugar dentro del panorama del arte cubano; otros tuvieron que trabajar en fabricas o cortes de caña para purgar la culpa de ser artistas; muchos estuvieron en campos de concentración, UMAP, siglas que significaban Unidades Militares de Ayuda a la Producción, pero que eran reformatorios ideológicos para desviaciones sexuales, diversio-nismo ideológico o creencias en falsos ídolos. Muchos desgraciadamente, no sobrevivieron a estos lugares: se suicidaron, se afectaron psíquicamente y los que salieron, supuestamente reformados, estaban vencidos. Tardaron mucho tiempo en olvidar y en volver a crear.

Otros, quizá más suspicaces continuaron trabajando en paralelo. Ofrecían una obra edulcorada al gobierno y hacían otra obra que guardaban celosamente hasta que pudiera ver la luz.

Los que abandonaron la isla fueron borrados del mapa cultural: Lidia Cabrera, la gran etnóloga; el escritor Reinaldo Arenas, que primero padeció vejaciones de todo tipo; María Luisa Gómez Mena; el escritor Guillermo Cabrera Infante; el cineasta Orlando Jiménez; el periodista y escritor Carlos Franqui; el dramaturgo José Triana; el escritor Severo Sarduy; el poeta Heberto Padilla, que fue tomado de escarmiento público en el famoso “Caso Padilla”, obligándolo a asumir ideas contrarrevolucionarias y a confesar públicamente su disidencia y su afán de reformarse gracias a la oportunidad que le brindaba el gobierno cubano en su infinita generosidad y comprensión. Y otros muchos que quedaron en un limbo hasta que fueron restituidos por las jóvenes generaciones o tomados por el propio gobierno para realizar en momentos críticos, pequeñas mea culpas de distracción, como manifestación de su capacidad de reconocer errores, eso sí siempre lógicos y oportunos en los momentos cometidos.

Muchos quedaron en Cuba, resistiendo vejaciones: José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Antón Arrufat, **Dulce María Loynaz** todos escritores de primera línea. Las pintoras **Antonia Eiriz**, que quedó sin pintar durante años y **Amelia Peláez**, que queda evidenciado en muchas de sus palabras, en las cartas que conforman un breve en el epistolario y se adjuntan como anexo de este trabajo, cartas que durante un tiempo largo intercambiaron la pintora y su amiga la etnóloga exiliada **Lidia Cabrera**

Por estas razones y otras que pueden consultar en muchos libros de testimonios de protagonistas de la época, como son **Mea Cuba**, de Cabrera Infante; **Antes que Anochezca** de Reinaldo Arenas; **Las palabras perdidas**, de Jesús Días; **Informe contra mí mismo**, de Eliseo Alberto, y otros, cuyas referencias aparecen en la bibliografía de esta investigación y todos publicados por diversas editoriales españolas, creo que la inclusión de este texto, tal y como está publicado en Cuba, es un importante testimonio de cómo puede manipularse la verdad y como pueden las dictaduras arrasar sin clemencia cualquier atisbo que ponga en peligro sus intereses megalómanos y reduccionistas.

Por esto la lectura de este manifiesto de acción del gobierno cubano evidenciará por qué determinados años revolucionarios son endebles, oscuros o silenciados dentro del panorama plástico, crítico y artístico en general. Sirva pues, la lectura de este texto para valorar desde una perspectiva más justa y objetiva el alcance que pudo tener el mismo en una sociedad dominada por la más feroz represión y por la ausencia absoluta de derechos individuales.

UMAP:



En una medida muy grande, este SMO de ayuda a la producción, se debe al comandante Ernesto Casillas, jefe militar de la provincia de Camagüey y miembro del CC del PCC, al que vemos departiendo con un recluta.

Fidel Castro, La Habana

En los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 se efectuaron, en la Ciudad de La Habana, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional, reuniones en las que participaron las figuras más representativas de la intelectualidad cubana. Artistas y escritores discutieron y expusieron ampliamente sus puntos de vista sobre distintos aspectos de la actividad cultural y sobre los problemas relacionados con sus posibilidades de creación, ante el Presidente de la República, Dr. Osvaldo Dorticós Torrado, el Primer Ministro, Dr. Fidel Castro, el Ministro de Educación, Dr. Armando Hart, los miembros del Consejo Nacional de Cultura y otras figuras representativas del Gobierno.

Compañeros y Compañeras:

Después de tres sesiones en las que se discutieron distintos problemas relacionados con la cultura y el trabajo creador; en las que se plantearon muchas cuestiones interesantes y se expresaron los diferentes criterios representados, nos toca a nosotros cubrir nuestro turno. No lo haremos como la persona más autorizada para hablar sobre la materia, pero sí, tratándose de una reunión de ustedes y nosotros, por la necesidad de que expresemos aquí algunos puntos de vista.

Teníamos mucho interés en estas discusiones, y creo que lo hemos demostrado con eso que podría llamarse «una gran paciencia». Pero en realidad no ha sido necesario realizar un esfuerzo heroico porque, para nosotros, ha sido una discusión instructiva y diría sinceramente que también ha resultado amena. Desde luego que en este tipo de discusión no somos nosotros, los hombres de Gobierno, los más aventajados para opinar sobre cuestiones en las cuales ustedes se han especializado. Por lo menos... este es mi caso.

El hecho de ser hombres de Gobierno y agentes de esta Revolución no quiere decir que estamos obligados (aunque acaso lo este-mos) a ser peritos en todas las materias. Es posible que si hubiésemos llevado a muchos de los compañeros que han hablado aquí a alguna reunión del Consejo de Ministros a discutir los problemas con los cuales estamos más familiarizados, se habrían visto en una situación similar a la nuestra.

Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro País.

Por nuestra parte hemos tratado de hacer algo (quizás en los primeros instantes de la Revolución había otros problemas más urgentes que atender). Podríamos hacernos también una autocrítica al afirmar que habíamos dejado un poco de lado la discusión de una cuestión tan importante como esta. No quiere decir que la habíamos olvidado del todo; esta discusión —que quizás el incidente a que se ha hecho referencia aquí reiteradamente contribuyó a acelerar—, ya estaba en la mente del Gobierno. Desde hacía meses teníamos el propósito de convocar a una reunión como esta para analizar el problema cultural. Los acontecimientos se han ido sucediendo y sobre todo los últimos fueron la causa de que no se hubiese efectuado con anterioridad. Sin embargo, el Gobierno Revolucionario había ido tomando algunas medidas que expresaban nuestra preocupación por ese problema. Algo se ha hecho y varios compañeros del Gobierno en más de una ocasión han insistido en la cuestión. Por lo pronto puede decirse que la Revolución en sí misma trajo ya algunos cambios en el ambiente cultural; las condiciones de trabajo de los artistas han variado.

Yo creo que aquí se ha insistido un poco en algunos aspectos pesimistas; creo que aquí ha habido una preocupación que se va más allá de cualquier justificación real sobre este problema. Casi no se ha insistido en la realidad de los cambios que han ocurrido con relación al ambiente y a las condiciones actuales de los artistas y de los escritores. Comparándolo con el pasado es incuestionable que los artistas y escritores cubanos no se pueden sentir como en el pasado y que las condiciones del pasado eran verdaderamente deprimidas en nuestro País para los artistas y escritores. Si la Revolución comenzó trayendo en sí misma un cambio profundo en el ambiente y en las condiciones, ¿por qué recelar de que la Revolución que nos trajo esas nuevas condiciones para trabajar pueda ahogar esas condiciones? ¿Por qué recelar de que la Revolución vaya precisamente a liquidar esas condiciones que ha traído consigo?

Es cierto que aquí se está discutiendo un problema que no es un problema sencillo. Es cierto que todos nosotros tenemos el deber de analizarlo cuidadosamente. Esto es una obligación tanto de ustedes como de nosotros. No es un problema sencillo puesto que es

un problema que se ha planteado muchas veces y se ha planteado en todas las revoluciones. Es una madeja, pudiéramos decir, bastante enredada y nada fácil de desenredar. Es un problema que tampoco nosotros vamos fácilmente a resolver.

Los distintos compañeros que han hablado expresaron aquí un sinnúmero de puntos de vista y los expresaron con sus argumentos. El primer día había un poco de temor a entrar en el tema y por eso fue necesario que nosotros les pidiéramos a los compañeros que abordaran el tema; que aquí cada cual dijera lo que le inquietaba.

En el fondo, si no nos hemos equivocado, el problema fundamental que flotaba aquí en el ambiente era el problema de la libertad para la creación artística. También cuando han visitado a nuestro País distintos escritores, sobre todo escritores políticos abordaron esta cuestión más de una vez. Es indudable que ha sido un tema discutido en todos los países donde han tenido lugar evoluciones profundas como la nuestra.

Casualmente, un rato antes de volver a este salón, un compañero nos traía un folleto donde en la portada o al final aparece un pequeño diálogo sostenido por nosotros con Sartre y que el compañero Lisandro Otero recogió, en el libro que lleva por título Conversaciones en la Laguna (Revolución, martes 8 de marzo de 1960).

Una cuestión similar nos planteó en otra ocasión Wright Mills, el escritor norteamericano.

Debo confesar que en cierto sentido estas cuestiones nos agarraron un poco desprevenidos. Nosotros no tuvimos nuestra conferencia de Yenan con los artistas y escritores cubanos durante la Revolución. En realidad esta es una revolución que se gestó y llegó al Poder en un tiempo, puede decirse «record». Al revés de otras revoluciones, no tenía todos los principales problemas resueltos.

Una de las características de la Revolución ha sido, por eso, la necesidad de enfrentarse a muchos problemas apresuradamente. Y nosotros somos como la Revolución, es decir, que nos hemos improvisado bastante. Por eso no puede decirse que esta Revolución haya tenido ni la etapa de gestación que han tenido otras revoluciones, ni los dirigentes de la Revolución la madurez intelectual que han tenido los dirigentes de otras revoluciones. Nosotros creemos que hemos contribuido en la medida de nuestras fuerzas a los acontecimientos actuales de nuestro País. Nosotros creemos que con el esfuerzo de todos, estamos llevando adelante una verdadera

Revolución y que esa Revolución se desarrolla y parece llamada a convertirse en uno de los acontecimientos importantes de este siglo. Sin embargo, a pesar de esa realidad, nosotros que hemos tenido una participación importante en esos acontecimientos, no nos creemos teóricos de las revoluciones ni intelectuales de las revoluciones. Si los hombres se juzgan por sus obras tal vez nosotros tendríamos derecho a considerarnos con el mérito de la obra que la Revolución en sí misma significa. Y sin embargo no pensamos así y creo que todos debiéramos tener una actitud similar, cualesquiera que hubiesen sido nuestras obras. Por meritorias que puedan parecer debemos empezar por situarnos en la posición honrada de no presumir que sabemos más que los demás, de no presumir que hemos alcanzado todo lo que se pueda aprender, de no presumir que nuestros puntos de vista son infalibles y que todos los que no piensen exactamente igual están equivocados. Es decir, que nosotros debemos situarnos en esa posición honrada; no de falsa modestia, sino de verdadera valoración de lo que nosotros conocemos porque si nos situamos en ese punto, creo que será más fácil marchar acertadamente hacia delante, y que si todos adoptamos esa actitud tanto ustedes como nosotros, desaparecerán actitudes personales y desaparecerá esa cierta dosis de personalismo que ponemos en el análisis de los problemas. En realidad, ¿qué sabemos nosotros? Nosotros todos estamos aprendiendo.

En realidad, todos tenemos mucho que aprender y no hemos venido aquí a enseñar; nosotros hemos venido también a aprender.

Había ciertos miedos en el ambiente y algunos compañeros han expresado esos temores.

Al escucharlos teníamos a veces la impresión de que estábamos soñando un poco. Teníamos la impresión de que nosotros no habíamos acabado de poner bien los pies sobre la tierra. Porque si alguna preocupación, si algún temor, nos embargan hoy, es con respecto a la Revolución misma. La gran preocupación que todos nosotros debemos tener es la Revolución en sí misma. ¿O es que nosotros creemos que hemos ganado ya todas las batallas revolucionarias? ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene peligros? ¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución

misma? ¿Los peligros reales o imaginarios que puedan amenazar el espíritu creador o los peligros que puedan amenazar a la Revolución misma?... No se trata de que nosotros vayamos a invocar este peligro como un simple argumento; nosotros señalamos que el estado de ánimo de todos los ciudadanos del País y que el estado de ánimo de todos los escritores y artistas revolucionarios, o de todos los escritores y artistas que comprenden y justifican a la Revolución, debe ser: ¿qué peligros pueden amenazar a la Revolución y qué podemos hacer por ayudar a la Revolución? Nosotros creemos que la Revolución tiene todavía muchas batallas que librar, y nosotros creemos que nuestro primer pensamiento y nuestra primera preocupación deben ser: ¿qué hacemos para que la Revolución salga victoriosa? Porque lo primero es eso: lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones. Esto no quiere decir que las demás cuestiones no deban preocuparnos, pero que en el ánimo nuestro, tal como es al menos el nuestro, nuestra preocupación fundamental ha de ser la Revolución.

El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse.

El temor que aquí ha inquietado es si la Revolución va a ahogar esa libertad; es si la Revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas.

Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema.

La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones. El punto más polémico de esta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás por temor a eso que estimaron prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades, para decidir sobre la cuestión.

Permítanme decirles en primer lugar que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído al País una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia

enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por este problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución, puede plantearse este problema; es decir, el si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios. Yo considero que no; que el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sienten tampoco revolucionarios. (APLAUSOS).

Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema; es decir, que un escritor y artista honesto, que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la Revolución sin incorporarse a ella se plantee este problema. Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador: pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución. (APLAUSOS).

Nadie ha supuesto nunca que todos los hombres, o todos los escritores, o todos los artistas tengan que ser revolucionarios, como nadie puede suponer que todos los hombres o todos los revolucionarios tengan que ser artistas, ni tampoco que todo hombre honesto, por el hecho de ser honesto, tenga que ser revolucionario. Ser revolucionario es también una actitud ante la vida, ser revolucionario es también una actitud ante la realidad existente, y hay hombres que se resignan a esa realidad, hay hombres que se adaptan a esa realidad y hay hombres que no se pueden resignar ni adaptar a esa realidad y tratan de cambiarla, por eso son revolucionarios. Pero puede haber hombres que se adapten a esa realidad y ser hombres honestos, sólo que su espíritu no es un espíritu revolucionario; sólo que su actitud ante la realidad no es una actitud revolucionaria. Y puede haber, por supuesto, artistas y buenos

artistas, que no tengan ante la vida una actitud revolucionaria y es precisamente para ese grupo de artistas e intelectuales para quienes la Revolución en sí constituye un hecho imprevisto, un hecho nuevo, un hecho que incluso puede afectar su ánimo profundamente. Es precisamente para ese grupo de artistas y de intelectuales que la Revolución puede constituir un problema.

Para un artista o intelectual mercenario, para un artista o intelectual deshonesto, no sería nunca un problema; ese sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marchar. El problema existe verdaderamente para el artista o el intelectual que no tiene una actitud revolucionaria ante la vida y que, sin embargo, es una persona honesta. Claro está que quien tiene esa actitud ante la vida, sea o no sea revolucionario, sea o no sea artista, tiene sus fines, tiene sus objetivos y todos nosotros podemos preguntarnos sobre esos fines y esos objetivos. Para el revolucionario esos fines y objetivos se dirigen hacia el cambio de la realidad; esos fines y objetivos se dirigen hacia la redención del hombre. Es precisamente el hombre, el semejante, la redención de sus semejantes, lo que constituye el objetivo de los revolucionarios. Si a los revolucionarios nos preguntan qué es lo que más nos importa, nosotros diremos: el pueblo y siempre diremos el pueblo. El pueblo en su sentido real, es decir, esa mayoría del pueblo que ha tenido que vivir en la explotación y en el olvido más cruel. Nuestra preocupación fundamental siempre serán las grandes mayorías del pueblo, es decir, las clases oprimidas y explotadas del pueblo. El prisma a través del cual nosotros lo miramos todo, es éste: para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellas; para nosotros será noble, será bello y será útil, todo lo que sea noble, sea útil y sea bello para ellas. Si no se piensa así, si no se piensa por el pueblo y para el pueblo, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces, sencillamente, no se tiene una actitud revolucionaria.

Al menos éste es el cristal a través del cual nosotros analizamos lo bueno, lo útil y lo bello de cada acción.

Comprendemos que debe ser una tragedia cuando alguien entienda esto y sin embargo tenga que reconocerse incapaz de luchar por ello.

Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios. Quien sea más artista que revolucionario, no puede pensar exactamente

igual que nosotros. Nosotros luchamos por el pueblo y no padecemos ningún conflicto porque luchamos por el pueblo y sabemos que podemos lograr los propósitos de nuestras luchas. El pueblo es la meta principal. En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos y esa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria. Y para aquellos que no puedan tener o no tengan esa actitud, pero que son personas honradas, es para quienes existe el problema a que hacíamos referencia, y de la misma manera que para ellos la Revolución constituye un problema, ellos constituyen también para la Revolución un problema del cual la Revolución debe preocuparse.

Aquí se señaló, con acierto, el caso de muchos escritores y artistas que no eran revolucionarios, pero que sin embargo eran escritores y artistas honestos, que además querían ayudar a la Revolución, que además a la Revolución le interesaba su ayuda; que querían trabajar para la Revolución y que a su vez a la Revolución le interesaba que ellos aportaran sus conocimientos y su esfuerzo en beneficio de la misma.

Es más fácil apreciar esto cuando se analizan los casos peculiares y entre esos casos peculiares hay muchos que no es fácil analizar. Pero aquí habló un escritor católico. Planteó lo que a él le preocupaba y lo dijo con toda claridad. Él preguntó si podía hacer una interpretación desde su punto de vista idealista de un problema determinado o si él podía escribir una obra defendiendo esos puntos de vista. Él preguntó con toda franqueza si dentro de un régimen revolucionario él podía expresarse de acuerdo con esos sentimientos. Planteó el problema en una forma que puede verse como simbólica.

A él lo que le preocupaba era saber si podía escribir de acuerdo con esos sentimientos o de acuerdo con esa ideología que no era precisamente la ideología de la Revolución. Que él estaba de acuerdo con la Revolución en las cuestiones económicas o sociales, pero que tenía una posición filosófica distinta de la filosofía de la Revolución. Y ese es un caso digno de tenerse muy en cuenta, porque es precisamente un caso representativo del género de escritores y de artistas que muestran una disposición favorable hacia la Revolución y desean saber qué grado de libertad tienen dentro de las condiciones revolucionarias, para expresarse de acuerdo con sus sentimientos. Ese es el sector que constituye para la Revolución un problema, de la misma manera que la Revolución constituye

para ellos un problema y es deber de la Revolución preocuparse por esos casos; es deber de la Revolución preocuparse por la situación de esos artistas y de esos escritores, porque la Revolución debe tener la aspiración de que no sólo marchen junto a ella todos los revolucionarios, todos los artistas e intelectuales revolucionarios. Es posible que los hombres y las mujeres que tengan una actitud realmente revolucionaria ante la realidad no constituyan el sector mayoritario de la población; los revolucionarios son la vanguardia del pueblo, pero los revolucionarios deben aspirar a que marche junto a ellos todo el pueblo; la Revolución no puede renunciar a que todos los hombres y mujeres honestos, sean o no escritores o artistas, marchen junto a ella; la Revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario. La Revolución debe tratar de ganar para sus ideas la mayor parte del pueblo; la Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo; a contar, no sólo con los revolucionarios, sino con todos los ciudadanos honestos que aunque no sean revolucionarios, es decir, que aunque no tengan una actitud revolucionaria ante la vida, estén con ella. La Revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios. Y la Revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo; la Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho. (APLAUSOS).

Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Este es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la Revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la Revolución, no tienen ningún derecho contra la Revolución, porque la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer y ¿quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho: PATRIA O MUERTE, es decir, la Revolución o la muerte?

La existencia de la Revolución o nada; de una Revolución que ha dicho: VENCEREMOS, es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la Revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una Revolución tanto más cuanto una Revolución es un proceso histórico, cuanto una Revolución no es ni puede ser obra del capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto una Revolución sólo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo, y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan.

Cuando hablábamos de los casos extremos, nosotros lo hacíamos sencillamente para expresar con más claridad nuestras ideas. Ya dije que entre esos casos extremos hay una gran variedad de actitudes mentales y hay también una gran variedad de preocupaciones. No significa necesariamente que albergar alguna preocupación signifique no ser revolucionario. Nosotros hemos tratado de definir actitudes esenciales.

La Revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo. Y al igual que nosotros hemos querido para el pueblo una vida mejor en el orden material, queremos para el pueblo una vida mejor también en todos los órdenes espirituales; queremos para el pueblo una vida mejor en el orden cultural. Y lo mismo que la Revolución se preocupa por el desarrollo de las condiciones y de las fuerzas que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades materiales, nosotros queremos desarrollar también las condiciones que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades culturales. ¿Que el pueblo tiene un nivel

bajo de cultura? ¿Que un alto porcentaje del pueblo no sabe leer ni escribir? También un porcentaje alto del pueblo pasa hambre o al menos vive o vivía en condiciones duras. Vivía en condiciones de miseria. Una parte del pueblo carece de un gran número de bienes materiales que le son indispensables y nosotros tratamos de propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes materiales lleguen al pueblo.

De la misma manera debemos propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tenga que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores. No se puede señalar una regla de carácter general; todas las manifestaciones artísticas no son exactamente de la misma naturaleza, y a veces hemos planteado aquí las cosas como si todas las manifestaciones artísticas fuesen exactamente de la misma naturaleza. Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador. Por eso no se puede señalar una regla general, porque ¿en qué expresión artística es que el artista tiene que ir al pueblo y en cuál el pueblo tiene que ir al artista?, ¿se puede hacer una afirmación de carácter general en ese sentido? No. Sería una regla demasiado simple. Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor. Creo que ese principio no contradice las aspiraciones de ningún artista; y mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres deben crear para sus contemporáneos.

No se diga que hay artistas que viven pensando en la posteridad, porque, desde luego, sin el propósito de considerar nuestro juicio infalible ni mucho menos, creo que quien así proceda se está autosugestionando. (APLAUSOS).

Y eso no quiere decir que quien trabaje para sus contemporáneos tenga que renunciar a la posteridad de su obra porque, precisamente creando para sus contemporáneos, independientemente incluso de que sus contemporáneos lo hayan comprendido o no, es como las obras han adquirido un valor histórico y un valor universal. Nosotros no estamos haciendo una Revolución para las generaciones

venideras, nosotros estamos haciendo una Revolución con esta generación y por esta generación, independientemente de que los beneficios de esta obra beneficien a las generaciones venideras y se convierta en un acontecimiento histórico. Nosotros no estamos haciendo una Revolución para la posteridad; esta Revolución pasará a la posteridad porque es una Revolución para ahora y para los hombres y las mujeres de ahora. (APLAUSOS).

¿Quién nos seguiría a nosotros si estuviésemos haciendo una Revolución para las generaciones venideras?

Trabajamos y creamos para nuestros contemporáneos sin que eso le quite a ninguna creación artística el mérito de aspirar a la eternidad.

Estas son verdades que todos debemos analizar con honradez. Y creo que hay que partir de ciertas verdades fundamentales para no sacar conclusiones erróneas. Y no vemos nosotros que haya motivo de preocupaciones para ningún artista o escritor honrado. Nosotros no somos enemigos de la libertad. Nadie aquí es enemigo de la libertad. ¿A quién tememos?, ¿qué autoridad es la que tememos que vaya a asfixiar nuestro espíritu creador? ¿O es que tememos a los compañeros del Consejo Nacional de Cultura? En las conversaciones tenidas con los compañeros del Consejo Nacional de Cultura, hemos observado puntos de vistas y sentimientos que son muy ajenos a las preocupaciones que aquí se plantearon acerca de limitaciones, dogales, y cosas por el estilo, impuestos al espíritu creador.

Nuestra conclusión es que los compañeros del Consejo Nacional están tan preocupados como todos ustedes por que se logren las mejores condiciones para que el espíritu creador de los artistas y de los intelectuales se desarrolle. Es un deber de la Revolución y del Gobierno Revolucionario contar con un órgano altamente calificado que estimule, fomente, desarrolle y oriente, sí, oriente ese espíritu creador; lo consideramos un deber y esto ¿acaso puede constituir un atentado al derecho de los escritores y de los artistas? ¿Esto puede constituir una amenaza al derecho de los escritores y de los artistas por el temor de que se cometa una arbitrariedad o un exceso de autoridad? De la misma manera podemos albergar el temor que al pasar por un semáforo el policía nos agreda. De la misma manera podemos albergar el temor a que el juez nos condene. De la misma manera podemos albergar el temor de que la fuerza existente en el Poder Revolucionario cometa un acto de violencia contra nosotros.

Es decir, que tendríamos entonces que preocuparnos de todas esas cosas y sin embargo, la actitud del ciudadano no es la de creer que el miliciano va a disparar contra él, de que el juez lo va a sancionar, de que el Poder va a ejercer la violencia contra su persona.

La existencia de una autoridad en el orden cultural no significa que haya una razón para preocuparse del abuso de esa autoridad, porque ¿quién es el que quiere o el que desea que esa autoridad cultural no exista? Por el mismo camino podría aspirar a que no existiera la Milicia, que no existiera la Policía, que no existiera el Poder del Estado y que incluso no existiera el Estado, y si a alguien le preocupa tanto que no exista la menor autoridad estatal, entonces, que no se preocupe, que tenga paciencia, que ya llegará el día en que el Estado tampoco exista. (APLAUSOS).

Tiene que existir un Consejo que oriente, que estimule, que desarrolle, que trabaje para crear las mejores condiciones para el trabajo de los artistas y de los intelectuales y ¿quién es el primer defensor de los intereses de los artistas y de los intelectuales si no ese mismo Consejo? ¿Quién es el que propone leyes y sugiere medidas de diferente carácter para elevar esas condiciones, sino el Consejo Nacional de Cultura? ¿Quién propone una Ley de Imprenta Nacional para subsanar esas deficiencias que se han señalado aquí? ¿Quién propone la creación del Instituto de Etnología y Folklore, sino precisamente el Consejo Nacional? ¿Quién aboga porque se dispongan de los presupuestos y de las divisas necesarias para traer libros que hace muchos meses que no entran en el país; para adquirir material para que los pintores y los artistas plásticos puedan trabajar? ¿Quién se preocupa por los problemas económicos, es decir, por las condiciones materiales de los artistas? ¿Qué organismo es el que se preocupa por toda una serie de necesidades actuales de los escritores y de los artistas? ¿Quién defiende en el seno del Gobierno los presupuestos, las edificaciones y los proyectos, precisamente encaminados a elevar el nivel de las condiciones en que ustedes vayan a trabajar? Es precisamente el Consejo Nacional de Cultura.

¿Por qué mirar a ese Consejo con reservas? ¿Por qué mirar a esa autoridad como una supuesta autoridad que va precisamente a hacer lo contrario, a limitar nuestras condiciones, a asfixiar nuestro espíritu creador?

Se concibe que se preocuparan de esa autoridad aquellos que no tuvieran problemas de ninguna clase; pero en realidad quienes puedan

apreciar la necesidad de toda la gestión y de todo el trabajo que tiene que hacer el Consejo, no lo mirarían jamás con reserva, porque el Consejo tiene también una obligación con el pueblo y tiene una obligación con la Revolución y con el Gobierno Revolucionario, que es cumplir los objetivos para los cuales fue creado, y tiene tanto interés en el éxito de su trabajo como cada artista lo tiene en el éxito del suyo.

No sé si se me quedarán algunos de los problemas fundamentales que aquí se señalaron. Se discutió mucho el problema de la película. Yo no he visto la película, aunque tengo deseos de ver la película, tengo curiosidad por ver la película. ¿Que fue maltratada la película? En realidad creo que ninguna película ha recibido tantos honores y que ninguna película se ha discutido tanto.

Aunque nosotros no hemos visto esa película nos hemos remitido al criterio de compañeros que la han visto, entre ellos el criterio del compañero Presidente, el criterio de distintos compañeros del Consejo Nacional de Cultura. De más está decir que es un criterio y es una opinión que merece para nosotros todo el respeto; pero hay algo que creo que no se puede discutir y es el derecho establecido por la Ley a ejercer la función que en este caso desempeñó el Instituto del Cine o la Comisión Revisora. ¿Se discute acaso ese derecho del Gobierno? ¿Tiene o no tiene derecho el Gobierno a ejercer esa función? Para nosotros, en este caso, lo fundamental es, ante todo, precisar si existía o no existía ese derecho por parte del Gobierno, se podrá discutir la cuestión del procedimiento, como se hizo; determinando si no fue amigable, si pudo haber sido mejor un procedimiento de tipo amistoso; se puede discutir hasta si fue justa o no justa la decisión. Pero hay algo que yo no creo que discuta nadie y es el derecho del Gobierno a ejercer esa función, porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el Gobierno no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo.

Y creo que ese es un derecho que no se discute. Hay además algo que todos comprendemos perfectamente: que entre las manifestaciones de tipo intelectual o artístico hay algunas que tienen una importancia en cuanto a la educación del pueblo o a la formación ideológica del pueblo, superior a otros tipos de manifestaciones artísticas. Y no creo que nadie pueda discutir que uno de esos medios fundamentales e importantísimos es el cine como lo es la televisión. Y, en realidad, ¿podiera discutirse en medio de la Revolución

el derecho que tiene el Gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas que se exhiban al pueblo? ¿Es acaso eso lo que se está discutiendo?

Y ¿se puede considerar como una limitación o una fórmula prohibitiva el derecho del Gobierno Revolucionario a fiscalizar esos medios de divulgación que tanta influencia tienen en el pueblo?

Si nosotros impugnáramos ese derecho del Gobierno Revolucionario estaríamos incurriendo en un problema de principios porque negar esa facultad al Gobierno Revolucionario sería negarle al Gobierno su función y su responsabilidad, sobre todo en medio de una lucha revolucionaria, de dirigir al pueblo y de dirigir a la Revolución; y a veces ha parecido que se impugnaba ese derecho del Gobierno y en realidad si se impugna ese derecho del Gobierno nosotros opinamos que el Gobierno tiene ese derecho. Y si tiene ese derecho puede hacer uso de ese derecho. Lo puede hacer equivocadamente, no pretendemos que el Gobierno sea infalible. El Gobierno actuando en ejercicio de un derecho o de una función que le corresponda no tiene que ser necesariamente infalible. Pero ¿quién es el que tiene tantas reservas con respecto al Gobierno, quién es el que tiene tantas dudas, quién es el que tiene tantas sospechas, con respecto al Gobierno Revolucionario y quién es el que desconfía tanto del Gobierno Revolucionario que aun cuando estime que está equivocada una decisión suya, encuentra un verdadero motivo de terror en pensar que el Gobierno pueda siempre equivocarse? No estoy afirmando ni mucho menos que el Gobierno se haya equivocado en esa decisión; lo que estoy afirmando es que el Gobierno actuaba en uso de un derecho. Trato de situarme en el lugar de los que trabajaron en esa película; trato de situarme en el ánimo de los que hicieron la película y trato de comprender incluso su pena, su disgusto, su dolor, de que la película no se hubiese exhibido. Cualquiera puede comprender eso perfectamente, pero hay que comprender que se actuó en uso de un derecho. Y que fue criterio que contó con el respaldo de compañeros competentes y compañeros responsables del Gobierno y que en realidad no hay razón fundada para desconfiar del espíritu de justicia y de equidad de los hombres del Gobierno Revolucionario porque el Gobierno Revolucionario no ha dado razones para que alguien pueda poner en duda su espíritu de justicia y de equidad.

No podemos pensar que seamos perfectos, incluso no podemos pensar que seamos ajenos a pasiones. Pudieran algunos señalar que

determinados compañeros del Gobierno sean apasionados o no sean ajenos a pasiones; y los que tal cosa crean ¿pueden verdaderamente asegurar que ellos tampoco sean ajenos a pasiones?

Y ¿se le pueden impugnar actitudes de tipo personal a algunos compañeros sin aceptar que las opiniones propias puedan estar inspiradas también en actitudes de tipo personal? Aquí podríamos decir aquello de que quien se sienta perfecto o se sienta ajeno a las pasiones tire la primera piedra.

Creo que ha habido personalismo y pasión en la discusión. ¿En estas discusiones no ha habido personalismo y no ha habido pasión? ¿Es que todos vinieron acá absolutamente despojados de pasiones y de personalismos? ¿Es que todos, absolutamente, hemos venido despojados de espíritu de grupo? ¿Es que no ha habido corrientes y tendencias dentro de esta discusión? Eso no se puede negar. Si un niño de seis años hubiese estado sentado aquí, se habría dado cuenta también de las distintas corrientes y de los distintos puntos de vista y de las distintas pasiones que se estaban confrontando.

Los compañeros han dicho muchas cosas. Han dicho cosas interesantes. Algunos han dicho cosas brillantes. Todos han sido muy «eruditos». Pero por encima de todo ha habido una realidad, la realidad misma de la discusión y la libertad con que todos han podido expresarse y defender sus puntos de vista. La libertad con que todos han podido hablar y exponer aquí sus criterios en el seno de una reunión amplia y que ha sido más amplia cada día; de una reunión que nosotros consideramos como una reunión positiva; una reunión donde pudimos disipar toda una serie de dudas y de preocupaciones. ¿Y que ha habido querellas? ¿Quién lo duda? ¿Y que ha habido guerras y guerritas aquí entre los escritores y artistas? ¿Quién lo duda? ¿Y que ha habido críticas y supercríticas? ¿Quién lo duda? ¿Y que algunos compañeros han ensayado sus armas y han probado sus armas a costa de otros compañeros? ¿Quién lo duda?

Aquí han hablado los heridos, expresando su sentida queja contra lo que consideraron como ataques injustos. Afortunadamente no han pasado los cadáveres, sino los heridos. Incluso compañeros todavía convalecientes de las heridas recibidas. Y algunos de ellos presentaban como una evidente injusticia el que se les hubiese atacado con cañones de grueso calibre sin poder siquiera ripostar el fuego. ¿Que se han producido críticas duras? ¿Quién lo duda! Y en cierto sentido aquí se planteó un problema que no vamos a tener la pretensión de dilucidar en dos palabras. Pero creo que de las cosas

que se plantearon aquí, una de las más correctas es que el espíritu de la crítica debía ser constructivo, debía ser positivo y no destructor. Eso, hasta lo que nosotros entendemos. Pero esto, por lo general, no se tiene en cuenta. Por algo la palabra crítica ha venido a hacerse sinónimo de ataque, cuando realmente no significa semejante cosa. Cuando a alguien dicen: «Fulano te criticó», ese alguien se enoja antes de preguntar qué es lo que realmente se dijo de él. Es decir: piensa que se le destruyó. Si, en realidad, a cualquiera de nosotros que hemos estado un poco ajenos a esos problemas o a esas luchas —a esos ensayos y pruebas de armas— nos explican el caso de algunos compañeros que casi han estado al borde de una depresión insalvable a causa de críticas demoleadoras contra ellos dirigidas, es posible que simpaticemos con las víctimas porque tenemos tendencia a simpatizar con las víctimas. Nosotros que, sinceramente, sólo deseamos contribuir a la comprensión y a la unión de todos, hemos tratado de evitar palabras que pudieran herir o desalentar a nadie; pero es incuestionable un hecho: que pueden darse casos de esas luchas o controversias en que no existan igualdad de condiciones para todos. Eso, desde el punto de vista de la Revolución, no puede ser justo. La Revolución no le puede dar armas a unos contra otros. La Revolución no le debe dar armas a unos contra otros y nosotros creemos que los escritores y artistas deben tener todos oportunidad de manifestarse. Nosotros creemos que los escritores y artistas a través de su Asociación deben tener un magazine cultural, amplio, al que todos tengan acceso. ¿No les parece que eso sería una solución justa? Pero la Revolución no puede poner esos recursos en manos de un grupo; la Revolución puede y debe movilizar esos recursos de manera que puedan ser ampliamente utilizados por todos los escritores y artistas. Ustedes van a constituir pronto la Asociación de Artistas, van a concurrir a un Congreso. Ese Congreso debe celebrarse con espíritu verdaderamente constructivo y tenemos confianza en que ustedes son capaces de realizarlo con ese espíritu. De él surgirá una fuerte Asociación de Artistas y Escritores a donde deben acudir todos con espíritu verdaderamente constructivo; porque si alguien piensa que se le quiere eliminar; si alguien piensa que se le quiere ahogar, nosotros podremos asegurarle que está absolutamente equivocado.

Ya es hora de que ustedes, organizadamente contribuyan con todo su entusiasmo a las tareas que les corresponden en la Revolución y constituyan un organismo amplio, de todos los escritores y artistas.

No sé si en el congreso se discutirán las cuestiones aquí planteadas; pero sabemos que el congreso se va a reunir, y que sus trabajos, así como los que haya de realizar la Asociación de Escritores y Artistas, serán buen tema de conversación para nuestras próximas reuniones. Creemos que debemos volvernos a reunir; por lo menos nosotros no quisiéramos privarnos del placer y de la utilidad de estas reuniones, que para nosotros han constituido también un motivo de atención sobre todos estos problemas. Tenemos que volvernos a reunir. ¿Qué significa eso? Que tenemos que seguir discutiendo estos problemas. Es decir que va a haber algo que debe ser motivo de tranquilidad para todos y es conocer el interés que tiene el Gobierno por los problemas y al mismo tiempo la oportunidad que va a haber en el futuro, de discutir en asambleas amplias todas las cuestiones. Nos parece que esto debe ser un motivo de satisfacción para los escritores y para los artistas y con ello nosotros también seguiremos tomando información y adquiriendo mejores conocimientos.

El Consejo Nacional de Cultura debe tener también otro órgano de divulgación. Creo que eso va situando las cosas en su lugar. Y eso no se puede llamar cultura dirigida, ni asfixia al espíritu creador artístico. ¿Quién que tenga los cinco sentidos y además sea artista de verdad puede pensar que esto constituya asfixia del espíritu creador? La Revolución quiere que los artistas pongan el máximo esfuerzo en favor del pueblo. Quiere que pongan el máximo de interés y de esfuerzo en la obra revolucionaria. Y creemos que es una aspiración justa de la Revolución.

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar.

Hay una serie de medidas que se están tomando, algunas de las cuales hemos señalado. Para los que se preocupaban por el problema de la Imprenta Nacional, les informamos que se está considerando una ley que regula su funcionamiento, creando

diferentes editoriales que atenderán las diversas necesidades de ediciones, subsanando las deficiencias existentes en la actualidad. Efectivamente, la Imprenta Nacional, organismo recién creado, que tuvo que surgir en condiciones de trabajo difíciles, porque tuvo que empezar a trabajar en un periódico que de repente se cerraba (y nosotros estuvimos presentes el día en que ese periódico se convirtió en el primer taller de impresión del país, con todos sus obreros y redactores) y que además ha tenido que atender a la publicación de obras de urgencia, como fueron numerosas de tipo militar, tiene deficiencias que serán subsanadas. No habrá ya que formular las quejas que se han expuesto, en esta reunión, acerca de la Imprenta Nacional. También se están tomando los acuerdos pertinentes a los efectos de adquirir libros, de adquirir material para el trabajo, es decir, resolver todos los problemas que han preocupado a los escritores y a los artistas y en lo cual el Consejo Nacional de Cultura ha insistido mucho; porque ustedes saben que en el Estado hay distintos departamentos y distintas instituciones y que dentro del Estado cada cual reclama y aspira a poder contar con los recursos necesarios para satisfacer sus aspiraciones y cumplir sus funciones cabalmente. Nosotros queremos señalar algunos aspectos en los cuales se ha avanzado ya y que debe ser motivo de aliento para todos nosotros, como ha sido el éxito alcanzado, por ejemplo, con la Orquesta Sinfónica, que ha sido reconstruida, reintegrada totalmente y que no solamente ha alcanzado niveles elevados en el orden artístico, sino también en el orden revolucionario, porque hay ya 50 miembros de la Orquesta Sinfónica que son milicianos.

El Ballet de Cuba también se ha reconstruido y acaba de hacer una jira por el extranjero donde cosechó la admiración y el reconocimiento de todos los países visitados.

Está teniendo éxito el Conjunto de Danza Moderna y ha recibido también elogios valiosísimos en Europa.

La Biblioteca Nacional por su parte está desarrollando una política en favor de la cultura, empeñada en despertar el interés del pueblo por la música, por la pintura. Ha constituido un departamento de pintura con el objeto de dar a conocer las obras al pueblo. Un departamento de música, un departamento juvenil; una sección, también, para niños.

Nosotros, poco antes de pasar a este Salón, estuvimos visitando el departamento de la Biblioteca Nacional, para niños: vimos el

número de niños que ya están asociados, el trabajo que se está allí desarrollando y los adelantos que ha logrado la Biblioteca Nacional constituye un motivo para que el Gobierno le facilite los recursos que necesite para seguir desarrollando esa labor. La Imprenta Nacional es ya una realidad y con las nuevas formas de organización que se le van a dar es también una conquista de la Revolución que contribuirá extraordinariamente a la preparación del pueblo.

El Instituto del Cine es también una realidad. Durante toda esta primera etapa fundamentalmente se han hecho las inversiones necesarias para dotarlo de los equipos y materiales que necesita para trabajar. Al menos la Revolución ha establecido las bases de la Industria del Cine, lo cual constituye un gran esfuerzo, si se tiene en cuenta que no se trata de un país industrializado el nuestro y ha significado sacrificios la adquisición de todos esos equipos. Además si en cuanto al cine no hay más facilidades, esto no obedece a una política restrictiva del Gobierno sino sencillamente a la escasez de los recursos económicos actuales para crear un movimiento de aficionados que permita el desarrollo de todos los talentos en el cine y que será puesto en práctica cuando se pueda contar con esos recursos. La política en el Instituto del Cine por su parte será objeto de discusión y además de emulación entre los distintos equipos de trabajo. No se puede juzgar todavía en sí la labor del ICAIC. El Instituto del Cine no ha podido todavía disponer de tiempo para realizar una obra que pueda ser juzgada, pero ha trabajado y nosotros sabemos que una serie de sus documentales ha contribuido grandemente a divulgar en el extranjero la obra de la Revolución. Pero lo que interesa destacar es que las bases para la industria del cine ya están establecidas.

Se ha realizado también una labor de publicidad, conferencias, etc., de extensión cultural a través de los distintos organismos; pero, en fin, esto no es nada comparado con lo que puede hacerse y con lo que la Revolución aspira a desarrollar.

Hay todavía una serie de cuestiones por resolver que interesan a los escritores y artistas. Hay problemas de orden material, es decir, hay problemas de orden económico. No existen actualmente las condiciones de antes. Hoy no existe aquel pequeño sector privilegiado que adquiriría las obras de los artistas, aunque a precios de miseria, por cierto, ya que más de un artista terminó en la indigencia y en el olvido. Quedan por encarar y resolver esos problemas, que debe resolver el Gobierno Revolucionario y que deben ser preocupación del Consejo Nacional de Cultura, así como también

el problema de los artistas que ya no producen y están completamente desamparados, garantizándole al artista no sólo las condiciones materiales adecuadas, al presente, sino también la seguridad para el futuro. En cierto sentido ya con la reorganización que se le dio al Instituto de los Derechos Autorales se ha logrado mejorar considerablemente las condiciones de vida de una serie de autores que eran miserablemente explotados y cuyos derechos eran burlados. Estos cuentan hoy con ingresos que ha permitido a muchos salir de la situación de pobreza extrema en que se encontraban.

Son pasos que ha dado la Revolución; pero que no significan sino algunos pasos que deben preceder a otros pasos que habrán de crear mejores condiciones aún.

Hay la idea también de organizar algún sitio de descanso y de trabajo para los artistas y los escritores. En cierta ocasión, cuando andábamos peregrinando por todo el territorio nacional, se nos ocurrió la idea en un lugar muy hermoso, de Isla de Pinos, de construir un barrio, una aldea en medio de los pinares para premiar (en ese tiempo estábamos pensando establecer algún tipo de premio para los mejores escritores y artistas progresistas del mundo) y homenajear a los escritores y artistas. Ese proyecto no tomó cuerpo, pero puede ser revivido para hacer un reparto o una aldea en un remanso de paz que invite a descansar, que invite a escribir, y yo creo que bien vale la pena que los artistas, entre ellos los arquitectos, comiencen a dibujar y a concebir el lugar de descanso ideal para un escritor o un artista y a ver si se ponen de acuerdo en eso. El Gobierno Revolucionario está dispuesto a poner de su parte los recursos en alguna parte del presupuesto, ahora que todo se está planificando. Y ¿será la planificación una limitación impuesta al espíritu creador, por nosotros los revolucionarios? Porque, en cierto sentido, no se olviden que nosotros, los revolucionarios, un poco por la libre, nos vemos ahora ante la realidad de la planificación; y eso también nos plantea, a nosotros, un problema, porque hasta ahora hemos sido espíritus creadores de iniciativas revolucionarias y de inversiones también revolucionarias que ahora hay que planificar. Así que no vayan a creer que estamos exentos de los problemas y que desde nuestro punto de vista pudiéramos también protestar contra eso. Es decir, que ya se sabe lo que se va a hacer el año que viene, el otro año y el otro año. ¿Quién va a discutir que hay que planificar la economía? Pero dentro de esa planificación cabe el construir un sitio de descanso para los escritores y artistas,

y verdaderamente sería una satisfacción que la Revolución pudiera contar esa realización entre sus obras.

Nosotros hemos estado aquí preocupados por la situación actual de los escritores y artistas. Nos hemos olvidado un poco de las perspectivas del futuro. Y nosotros, que no tenemos por qué quejarnos de ustedes, también hemos dedicado un instante a pensar en los artistas y en los escritores del futuro y pensamos lo que será si se vuelven a reunir, como deben volverse a reunir los hombres del Gobierno en el futuro, dentro de cinco, dentro de diez años —no quiere decir esto que tengamos que ser nosotros exactamente—, con los escritores y los artistas, cuando haya adquirido la cultura el extraordinario desarrollo que aspiramos a que alcance cuando salgan los primeros frutos del plan de academias y de escuelas que hay actualmente.

Mucho antes de que se plantearan estas cuestiones, ya venía el Gobierno Revolucionario preocupándose por la extensión de la cultura al pueblo. Nosotros hemos sido siempre muy optimistas. Creo que sin ser optimistas no se puede ser revolucionario, porque las dificultades que una Revolución tiene que vencer son muy serias y hay que ser optimista. Un pesimista nunca podría ser revolucionario.

La Revolución ha tenido sus etapas. La Revolución tuvo una etapa en que una serie de iniciativas dimanaban de distintos organismos. Hasta el INRA estaba realizando actividades de extensión cultural. No dejamos de chocar con el Teatro Nacional incluso, porque allí se estaba haciendo un trabajo y nosotros de repente estábamos haciendo otro por nuestra cuenta. Ya todo eso va encuadrándose dentro de una organización, y así, en nuestros planes con respecto a los campesinos de las cooperativas y de las granjas, surgió la idea de llevar la cultura al campo, a las granjas y a las cooperativas.

¿Cómo? Pues trayendo compañeros para convertirlos en instructores de música, de baile, de teatro. Los optimistas solamente podemos lanzar iniciativas de ese tipo. Pues ¿cómo despertar en el campesino la afición por el teatro, por ejemplo? ¿Dónde estaban los instructores? ¿De dónde los sacábamos, para enviarlos más tarde por ejemplo a 3 000 granjas del pueblo y a 600 cooperativas? Todo esto ofrece dificultades pero estoy seguro que todos ustedes estarán de acuerdo en que si se logra es positivo, sobre todo para comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir al pueblo actor en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran

creador. No debemos olvidar esto y no debemos olvidarnos tampoco de los miles y miles de talentos que se habrán perdido en nuestros campos y en nuestras ciudades por falta de condiciones y de oportunidades para desarrollarse. En nuestros campos, de eso estamos todos seguros, a menos que nosotros presumamos de ser los más inteligentes que hayan nacido en este país y empiezo por decir que no presumo de tal cosa, se han perdido muchos talentos. Muchas veces he puesto como ejemplo el hecho de que en el lugar donde yo nací entre unos mil niños fui el único que pudo estudiar una carrera universitaria, mal estudiada por cierto, sin librarme de atravesar por una serie de colegios de curas, etc., etc. Yo no quiero lanzar ningún anatema contra nadie, aunque sí digo que tengo el mismo derecho que tuvo alguien aquí a decir lo que quería. A quejarse. Yo tengo derecho a quejarme; alguien habló de que fue formado por la sociedad burguesa y yo puedo decir que fui formado por algo peor todavía; que fui formado por lo peor de la reacción, y que una buena parte de los años de mi vida se perdieron en el obscurantismo, en la superstición, y en la mentira.

Era la época aquella en que no lo enseñaban a uno a pensar sino que lo obligaban a creer. Creo que cuando al hombre se le pretende truncar la capacidad de pensar y razonar se le convierte de un ser humano en un animal domesticado... No me sublevo contra los sentimientos religiosos del hombre: respetamos esos sentimientos, respetamos el derecho del hombre a la libertad de creencia y de culto. Pero eso no quiere decir que el mío me lo hayan respetado. Yo no tuve ninguna libertad de creencia ni de culto sino que me impusieron una creencia y culto y me estuvieron domesticando durante doce años.

Naturalmente que tengo que hablar con un poco de queja de los años que yo pude haber empleado, en esa época en que en los jóvenes existe la mayor dosis de interés y de curiosidad por las cosas, en el estudio sistemático que me hubiera permitido adquirir esa cultura que los niños, hoy, de Cuba, van a tener ampliamente la oportunidad de adquirir.

Es decir, que a pesar de todo eso el único que pudo entre mil, sacar un título universitario tuvo que pasar por ese molino de piedra donde de milagro no lo trituraron a uno mentalmente para siempre. Así que el único entre mil tuvo que pasar por todo eso.

¿Por qué? Ah, porque era el único entre mil a quien le podían pagar el colegio privado para que estudiara. Ahora ¿por eso me

voy a creer que yo era el más apto y el más inteligente entre los mil? Yo creo que somos un producto de selección, pero no tanto natural como social. Socialmente fui seleccionado para ir a la Universidad y socialmente estoy hablando aquí ahora por un proceso de selección social, no natural. La selección natural dejó en la ignorancia a quién sabe cuántas decenas de miles de jóvenes superiores a todos nosotros. Esa es una verdad. Y el que se crea artista tiene que pensar que por ahí se pueden haber quedado sin ser artistas muchos mejores que él. Si no admitimos esto estaremos fuera de la realidad. Nosotros somos privilegiados entre otras cosas porque no nacimos hijos del carretero. Lo antes expuesto demuestra la cantidad enorme de inteligencias que se han perdido sencillamente por falta de oportunidad. Vamos a llevar la oportunidad a todas esas inteligencias; vamos a crear las condiciones que permitan que todo talento artístico o literario o científico o de cualquier orden, pueda desarrollarse. Y piensen lo que significa la Revolución que tal cosa permita y que ya desde ahora mismo, desde el próximo curso, habrá alfabetizado a todo el pueblo, y con escuelas en todos los lugares de Cuba, con campañas de superación y con la formación de los instructores podrá conocer y descubrir todos los talentos y esto nada más que para empezar. Es que todos esos instructores, en el campo, sabrán qué niño tiene vocación e indicarán a qué niño hay que becar para llevarlo a la Academia Nacional de Arte, pero al mismo tiempo van a despertar el gusto artístico y la afición cultural en los adultos, y algunos ensayos que se han hecho demuestran la capacidad que tiene el campesino y el hombre del pueblo para asimilar las cuestiones artísticas, asimilar la cultura y ponerse inmediatamente a producir. Hay compañeros que han estado en algunas cooperativas que han logrado ya que las cooperativas tengan su grupo teatral. Además ha quedado demostrado recientemente con las representaciones dadas en distintos lugares de la República y los trabajos artísticos que realizaron los hombres y las mujeres del pueblo el interés del campesino por todas estas cosas. Calculen, pues, lo que significará cuando tengamos instructores, de teatro, de música, de danza en cada cooperativa y en cada granja del pueblo.

En el curso sólo de dos años podremos enviar mil instructores, de cada uno de esos; más de mil, para teatro, para danza y para música.

Se han organizado las Escuelas. Ya están funcionando e imaginense cuando hayan mil grupos de baile, de música y de teatro en

toda la Isla, en el campo —no estamos hablando de la ciudad, en la ciudad resulta un poco más fácil— lo que eso significará en extensión cultural, porque han hablado aquí algunos de que es necesario elevar el nivel del pueblo, pero ¿cómo? El Gobierno Revolucionario se ha preocupado de eso y el Gobierno Revolucionario está creando esas condiciones para que dentro de algunos años la cultura, el nivel de preparación cultural del pueblo, se haya elevado extraordinariamente.

Hemos escogido esas tres ramas, pero se pueden seguir escogiendo otras ramas y se puede seguir trabajando para desarrollar la cultura en todos sus aspectos.

Ya esa Escuela está funcionando y los compañeros que trabajan en la Escuela están satisfechos del adelanto de ese grupo de futuros instructores, pero además, ya se empezó a construir la Academia Nacional de Arte, aparte de la Academia Nacional de Artes Manuales. Por cierto, Cuba va a poder contar con la más hermosa Academia de Artes de todo el mundo. ¿Por qué? Porque esa Academia va situada en uno de los repartos residenciales más hermosos del mundo, donde vivía la burguesía más lujosa de Cuba: en el mejor reparto de la burguesía más ostentosa y más lujosa y más inculta, dicho sea de paso, porque si en ninguna de esas casas faltaba un bar, sus habitantes no se preocupaban, salvo excepciones, de los problemas culturales. Vivían de una manera increíblemente lujosa y vale la pena darse una vuelta por allí para que vean cómo vivía esa gente; pero lo que no sabían es qué extraordinaria Academia de Arte estaban construyendo y eso es lo que quedará de lo que hicieron, porque los alumnos van a vivir en las casas que eran residencias de millonarios. No vivirán enclaustrados, vivirán como en un hogar y asistirán a las clases en la Academia; la Academia va a estar situada en el medio del Country Club, donde un grupo de arquitectos-artistas han diseñado las construcciones que se van a realizar. Ya empezaron, y tienen el compromiso de terminarlas para el mes de diciembre. Ya tenemos 300 mil pies de caoba. Las escuelas de música, danza, ballet, teatro y artes plásticas estarán en el medio del campo de golf, en una naturaleza que es un sueño. Ahí va a estar situada la Academia de Arte, con 60 residencias, situadas alrededor, con el Círculo Social al lado, que a su vez tiene comedores, salones, piscinas y también una planta para visitantes, donde los profesores extranjeros que vengan a ayudarnos podrán albergarse. Esta Academia tendrá capacidad hasta para tres mil

niños, es decir, tres mil becados y con la aspiración de que comience a funcionar en el próximo curso.

E inmediatamente también comenzará a funcionar la Academia Nacional de Artes Manuales con otras residencias y con otro campo de golf y con otra construcción similar. Es decir serán las Academias de tipo nacional. No quiere decir que sean las únicas escuelas ni mucho menos, pero a ellas irán becados aquellos jóvenes que demuestren mayor capacidad, sin que cueste a su familia absolutamente nada, jóvenes y niños que van a contar con condiciones ideales para desarrollarse. Cualquiera quisiera ser un muchacho, ahora, para ingresar en una de esas Academias. ¿Es o no cierto? Aquí se habló de pintores que sólo vivían de café con leche. Imagínense qué condiciones tan distintas habrá ahora, y digamos si el espíritu creador encontrará ahora las condiciones ideales para desarrollarse. Instrucción, vivienda, alimentación, cultura general... Habrá niños que comenzarán a estudiar en esas escuelas desde la edad de ocho años, y recibirán, junto con la preparación artística, una cultura general... ¿No podrán desarrollar plenamente, allí, sus talentos y sus personalidades?...

Esas son más que ideas o sueños: son ya realidad de la Revolución. Los instructores que se están preparando, las Escuelas Nacionales que se están preparando, las Escuelas para aficionados que también se fundarán. Esto es lo que significa la Revolución... por eso es importante la Revolución para la cultura. ¿Cómo pudiéramos hacer esto sin Revolución? Vamos a suponer que nosotros tenemos el temor que «se nos marchite nuestro espíritu creador estrujado por las manos despóticas de la Revolución Staliniana» (RISAS)... señores ¿no sería mejor pensar en el futuro? ¿Vamos a pensar en que nuestras flores se marchiten cuando estamos sembrando flores en todas partes? ¿Cuando estamos forjando esos espíritus creadores del futuro? ¿Y quién no cambiaría el presente, quién no cambiaría incluso su propio presente por ese futuro? ¿Quién no cambiaría lo suyo, quién no sacrificaría lo suyo por ese futuro? y ¿quién que tenga sensibilidad artística no tiene la disposición del combatiente que muere en una batalla, sabiendo que él muere, que él deja de existir físicamente para abonar con su sangre el camino del triunfo de sus semejantes, de su pueblo? Piensen en el combatiente que muere peleando, sacrifica todo lo que tiene; sacrifica su vida, sacrifica su familia, sacrifica su esposa, sacrifica sus hijos ¿para qué? Para que podamos hacer todas estas cosas. Y

¿quién que tenga sensibilidad humana, sensibilidad artística, no piensa que por hacer eso vale la pena hacer los sacrificios que sean necesarios? Mas la Revolución no pide sacrificios de genios creadores; al contrario, la Revolución dice: pongan ese espíritu creador al servicio de esta obra, sin temor de que su obra salga trunca. Pero si algún día usted piensa que su obra pueda salir trunca, diga: bien vale la pena que mi obra personal quede trunca para hacer una obra como esta que tenemos delante. (APLAUSOS).

Pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador; queremos crearle al artista y al intelectual las condiciones ideales para su creación porque si estamos creando para el futuro ¿cómo no vamos a querer lo mejor para los actuales artistas e intelectuales? Estamos pidiendo el máximo desarrollo en favor de la cultura y muy precisamente en función de la Revolución, porque la Revolución significa, precisamente, más cultura y más arte.

Pedimos que los intelectuales y artistas pongan su granito de arena en esa obra que al fin y al cabo será una obra de esta generación. La generación venidera será mejor que la nuestra, pero nosotros seremos los que habremos hecho posible esa generación mejor. Nosotros seremos forjadores de esa generación futura. Nosotros, los de esta generación sin edades en la que cabemos todos: tanto los barbudos como los lampiños, los que tienen abundante cabellera o no tienen ninguna o la tienen blanca. Esta es la obra de todos nosotros. Vamos a librar una guerra contra la incultura. Vamos a librar una batalla contra la incultura. Vamos a desatar una irreconciliable querrela contra la incultura y vamos a batirnos contra ella y vamos a ensayar nuestras armas. ¿Que alguno no quiera colaborar? Y ¿qué mayor castigo que privarse de la satisfacción de lo que están haciendo otros? Nosotros hablábamos de que éramos privilegiados. ¡Ah!, porque habíamos aprendido a leer y a escribir en una escuela, a ir a un instituto, a ir a una universidad, o por lo menos a adquirir, los rudimentos de instrucción suficiente para poder hacer algo, y ¿no podemos llamarnos privilegiados por estar viviendo en medio de una Revolución? ¿Es que acaso no nos dedicábamos con extraordinario interés a leer acerca de las revoluciones? Y ¿quién no leyó con verdadera sed las historias de la Revolución Francesa o las historias de la Revolución Rusa? ¿Quién no soñó alguna vez en haber sido testigo presencial de aquellas revoluciones? A mí por ejemplo me pasaba algo: cuando leía algo acerca de la Guerra de Independencia sentía no

haber nacido en aquella época y me sentía apenado de no haber sido un luchador por la independencia y no haber vivido aquella gesta, porque todos nosotros hemos leído las crónicas de nuestra Guerra de Independencia con verdadera pasión. Y envidiábamos a los intelectuales y a los artistas y a los guerreros y a los luchadores y a los jefes de aquella época. Sin embargo nos ha tocado el privilegio de vivir y ser testigos presenciales de una auténtica Revolución, de una Revolución cuya fuerza es ya una fuerza que se desarrolla, fuera de las fronteras de nuestro País, cuya influencia política y moral está haciendo estremecerse y tambalearse el Imperialismo en este continente (APLAUSOS), por lo que la Revolución Cubana se convierte en el acontecimiento más importante de este siglo para la América Latina, en el acontecimiento más importante después de las guerras de Independencia del siglo xix; verdadera era nueva de redención del hombre porque, ¿qué fueron aquellas guerras de Independencia sino la sustitución del dominio colonial por el dominio de las clases dominantes y explotadoras en todos esos países?

Y nos ha tocado vivir un gran acontecimiento histórico. Se puede decir que el segundo gran acontecimiento histórico ocurrido en los últimos tres siglos en la América Latina, del cual los cubanos hemos sido actores sabiendo que mientras más trabajemos más será la Revolución como una llama inapagable y más estará llamada a desempeñar un papel histórico trascendental. Y ustedes, escritores y artistas, han tenido el privilegio de ser testigos presenciales de esta Revolución, cuando una Revolución es un acontecimiento tan importante en la historia humana que bien vale la pena vivir una Revolución aunque sea sólo para ser testigo de ella.

Ese también es un privilegio. Por ello, los que no son capaces de comprender estas cosas, los que se dejan engañar, los que se dejan confundir, los que se dejan atolondrar por la mentira, son quienes renuncian a la Revolución. ¿Qué decir de los que han renunciado a ella y cómo pensar de ellos, sino con pena? ¿Abandonar este país, en plena efervescencia revolucionaria para ir a sumergirse en las entrañas del Monstruo Imperialista donde no puede tener vida ninguna expresión del espíritu? Y han abandonado la Revolución para ir allá. Han preferido ser prófugos y desertores de su Patria a ser aunque no fuera más que espectadores. Y ustedes tienen la oportunidad de ser más que espectadores, de ser actores de esa Revolución, de escribir sobre ella, de expresarse sobre ella. Y las generaciones venideras, ¿qué le pedirán a

ustedes? Podrán realizar magníficas obras artísticas desde el punto de vista técnico, pero si a un hombre de la generación venidera, a un hombre de dentro de 100 años le dicen que un escritor, un intelectual de esta época vivió en la época de la Revolución fuera de ella y no expresó la Revolución y no fue parte de la Revolución, será difícil que lo comprenda, cuando en los años venideros habrá tantos y tantos que quieran pintar la Revolución y quieran escribir sobre la Revolución y quieran expresarse sobre la Revolución, recopilando datos e informaciones para saber cómo fue, qué pasó, cómo vivíamos... En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y escribir y nosotros le propusimos que escribiera un libro. Había sido esclava y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida, de sus amos, de sus compañeros. Creo que esta vieja puede escribir una cosa tan interesante como ninguno de nosotros podríamos escribirla sobre su época y es posible que en un año se alfabetice y además escriba un libro a los 106 años. ¡Esas son las cosas de las revoluciones! ¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo y quién puede escribir mejor que ustedes el presente? Y ¿cuánta gente empezará a escribir en el futuro sin vivir esto, a distancia, recogiendo escritos? Por otra parte no nos apresuramos a juzgar la obra nuestra que ya tendremos jueces de sobra. A lo que hay que temerle no es a ese supuesto juez autoritario, verdugo de la cultura, imaginario, que hemos elaborado aquí. ¡Teman a otros jueces mucho más temibles, teman a los jueces de la posteridad, teman a las generaciones futuras que serán, al fin y al cabo, las encargadas de decir la última palabra!

Fidel Castro Ruz

