

# **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CRISTÓBAL COLÓN**

Publicación semestral multidisciplinaria



---

Universidad Cristóbal Colón





## CONSEJO INTERNO

Francisco José Aísa Gamero

Emilio García Montiel  
*Coordinador Editorial*

Arturo García Santillán

Marco Antonio Muñoz Guzmán

Rodolfo Uscanga Hermida

Terina Palacios Cruz

Daniel Vázquez Cotera

Elena Moreno García

## CORRECCIÓN DE ESTILO

Enna Ladrón de Guevara Bazarte

Luis Pablo Barragán Morales

## CORRECCIÓN DE IDIOMA INGLÉS

Juan Diego Hernández Alarcón

Juan Antonio Vela Aguilar

## DISEÑO DE REVISTA IMPRESA

*Abracadabra*

## DISEÑO DE REVISTA ELECTRÓNICA

Emilio García Montiel

Juan Antonio Vela Aguilar

## CONSEJO EDITORIAL

Alfonso González Damián.  
*Universidad de Quintana Roo*

Laurence Le Bouhellec Guyomar.  
*Universidad de las Américas*

Juan Carlos Martínez Coll.  
*Universidad de Málaga*

Ruben Edel Navarro.  
*Universidad Veracruzana*

Eufasio Pérez Navío.  
*Universidad de Jaén*

María Román Navarro.  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Osmar Sánchez Aguilera.  
*Instituto Tecnológico de Monterrey  
Ciudad de México*

Abilio Vergara Figueroa.  
*Escuela Nacional de Antropología  
e Historia*

## COORDINADOR ESPECIAL DEL NO. 27

Osmar Sánchez Aguilera.  
*Instituto Tecnológico de Monterrey  
Ciudad de México.*

## COLABORARON TAMBIÉN EN EL ARBITRAJE DEL NO. 27:

Marlene Vázquez Pérez.  
*Centro de Estudios Martianos*

Madeline Izquierdo González.  
*Universidad Iberoamericana,  
Panamericana y Centro de Arte Mexicano*

ESTE NÚMERO HA SIDO IMPRESO EN SEPTIEMBRE DE 2011

La *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* es una publicación multidisciplinaria de divulgación científica, editada por la Universidad Cristóbal Colón. Los artículos contenidos en este número son responsabilidad exclusiva de los autores. Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo No. 04-2000-051113122400. ISSN 1405-8731. Publicación semestral multidisciplinaria. Número 27, Cuarta época. Año IV. Julio - diciembre 2011. Este número se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2011 en los Talleres de Enlace Gráfico, Cerrada de los Arcos 21 Querétaro, Qro., México, C.P. 76020. Tiraje: 1000 ejemplares.

Revista de la Universidad Cristóbal Colón. Campus Torreón Viver. Departamento de Investigación. Carretera La Botica  
Km 1.5 s/n. Colonia Militar, Veracruz, Ver. C. P. 91930 Tel: (229) 923 08 85 / (229) 923 29 50 al 53 Ext. 1142, 1146 Fax: (229) 92217 57

Correo electrónico: revista@aix.ver.ucc.mx

[http://www.ver.ucc.mx/inve/Revista\\_UCC/Inicio.html](http://www.ver.ucc.mx/inve/Revista_UCC/Inicio.html)

**IN MEMORIAM**

**MAX FIGUEROA ESTEVA**

**(1942-2009)**

# ÍNDICE

## NOTAS

- 10 Max Figueroa Esteva  
*Luis Roberto Choy*

## ARTÍCULOS

- 15 La “memoria de un guerrero”: José Martí, su escritura, su poesía (apuntes de trabajo).  
*Osmar Sánchez Aguilera*
- 31 La fundación de órganos de prensa: una pasión martiana.  
*Marlene Vázquez Pérez*
- 55 La identidad como canon en la cultura cubana de la Revolución: el ámbito de lo visual y sus deslizamientos:  
*Olga María Rodríguez Bolufé*
- 92 José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en *Qué te han hecho Mamá Kalunga*. (1989). Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.  
*Madeline Izquierdo González*

- 135 La obscena escritura de Pedro Juan Gutiérrez o el arte de erotizar la política.  
*Laura Adriana Hernández Martínez*

### **ENSAYOS**

- 151 Vanguardia artística y decadencia en la enseñanza de las artes plásticas en Cuba.  
*José Pérez Olivares*
- 176 Inmanencia de lo cubano. Algo pasa en mis frijoles negros (o la extraña vida sexual de Flavio Garcíandía).  
*Juan Antonio Molina Cuesta*

# PRESENTACIÓN

Durante la preparación de la presente edición de la *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, falleció el destacado lingüista cubano Max Figueroa Esteva. A él dedicamos este número, el cual, a raíz de cumplirse cincuenta años de gobierno revolucionario en Cuba, ya había sido concebido para abordar temas culturales cubanos.

Preparado bajo la coordinación del Dr. Osmar Sánchez Aguilera, del Instituto Tecnológico de Monterrey en Ciudad de México y especialista en Literatura Hispanoamericana, esta edición — que abre con la muy familiar semblanza que de Max Figueroa Esteva nos regala el Dr. Luis Roberto Choy — cuenta con dos artículos que analizan ángulos muy particulares de la labor literaria y periodística de José Martí: el primero, del propio Osmar, “La ‘memoria de un guerrero’: José Martí, su escritura, su poesía (apuntes de trabajo)”, analiza cuidadosamente la “conflictiva relación de Martí con su propia escritura”, desde el concepto de “política de la escritura”; mientras que el segundo, “La fundación de órganos de prensa: una pasión martiana”, de Marlene Vázquez Pérez — especialista en filología del Equipo de Edición Crítica de las Obras Completas de José Martí — analiza, justamente, los proyectos martianos en ese sentido dentro del contexto de la labor literaria y periodística del escritor cubano atendiendo, expresa, aunque no exclusivamente, a la *Revista Venezolana*. Un tercer artículo en el terreno de la literatura es “La obscena

escritura de Pedro Juan Gutiérrez o el arte de erotizar la política”, de Laura Adriana Hernández Martínez, quien ve la obra del autor cubano a través del prisma de la “crítica a la cultura occidental y a su discurso patriarcal”.

Los cuatro trabajos restantes se dedican a las artes plásticas. En primer lugar, la historiadora del arte Olga María Rodríguez Bolufé nos brinda un ambicioso panorama — desde 1959 a la actualidad, y considerando también sus antecedentes — de “La identidad como canon en la cultura cubana de la Revolución: el ámbito de lo visual y sus deslizamientos”. También, asumiendo un análisis crítico de muchas de esas circunstancias en el ámbito cultural de la isla durante la discutida década de los ochenta, la especialista en estudios estéticos Madeline Izquierdo nos ofrece un detallado análisis de la obra del afamado Jose Bedia en “José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en *Qué te han hecho Mamá Kalunga* (1989). Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja “. Ya fuera del ámbito de los artículos académicos, el número cuenta con un importante texto del crítico de arte y curador Juan Antonio Molina sobre la situación del arte cubano contemporáneo visto a partir del análisis de la obra de Flavio Garcíandía, “Inmanencia de lo cubano. Algo pasa en mis frijoles negros (o la extraña vida sexual de Flavio Garcíandía)”, y con un valioso testimonio de escritor y profesor de artes plásticas José Pérez Olivares sobre la enseñanza del arte en [Cuba](#)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> NOTA: Por razones de legibilidad en algunos casos se ha preferido, excepcionalmente, mantener la muy particular y, por demás, habitual forma de referenciar de los análisis detallados de poesía u otros textos literarios, antes que reformularla según el sistema habitual de la revista.

# MAX FIGUEROA ESTEVA

Max Enrique Figueroa Esteva murió el pasado 2 de octubre en Michoacán, México, lejos de su patria y de sus seres más preciados. Con su muerte se cierra uno de los capítulos más fructíferos y lúcidos de la cultura y la lingüística cubanas.

Nacido en el seno de una familia de pedagogos cubanos, su formación fue excelente. Su avidez de conocimiento, su sentido crítico y su inteligencia poco común encontraron en sus familiares más allegados terreno propicio para desarrollar sus potencialidades. Su abuela Cayita, sus padres Max y Tina, y su tía María Antonia, acunaron a aquel niño destinado a figurar como un intelectual excepcional en el panorama cultural cubano. Por supuesto, también heredó el buen humor, la agudeza, la ironía, la cubanía y la bondad de aquella familia, procedente de Santiago de Cuba.

Herederero de aquel entrañable entorno familiar, fue hijo único, nieto único, sobrino único, pero también un ser profesional y humanamente único. A sus amigos, seguidores y discípulos, tanto cubanos como de otros rincones del mundo, nos ha dejado huérfanos; a su tía María Antonia (Mitia), que lo ha sobrevivido, desconsolada.

Hombre de cultura universal, dotado como pocos para las lenguas, las letras y las ciencias sociales, se destacó, de manera particularmente lúcida y brillante, en el campo de la lingüística, con una obra sólo comparable con la de otro puntal incuestionable de nuestra cultura hispana, el amigo Humberto López Morales<sup>1</sup>.

Si bien Max se distinguió en diferentes ramas de la literatura y la cultura, su legado mayor pertenece al campo de la lingüística, donde era capaz de adentrarse tanto en los ámbitos de la lingüística teórica, general o histórica como en los dominios de las hablas regionales. Desde su tesis de licenciatura, "El realismo mágico en *Cien años de soledad*", su trayectoria investigadora no se detuvo sino hasta los últimos días de su vida. Su entrega a cada vez más ambiciosos proyectos parecía ser la mayor satisfacción de su existencia.

<sup>1</sup> En 2010, Humberto López Morales ganó el Premio de Ensayo Isabel de Polanco (en su segunda edición) por su ensayo *La andadura del español por el mundo*.

Max era, por encima de todo, un verdadero lingüista (*linguist*) en la acepción más común que esta palabra tiene en inglés; es decir, un hombre deslumbrado por las lenguas, estudioso y conocedor de ellas. Nunca dejó de estudiarlas y su dominio causaba asombro entre hablantes nativos de algunas de éstas. Muchos de nuestros amigos comunes, que lo conocieron en su época de estudios en su amada Praga, me comentaban que jamás habían escuchado a un extranjero que se expresara en checo con tanta propiedad y dominio de los estilos. Era asimismo un traductor excelente y riguroso. Algunas de sus traducciones del checo, del francés y del inglés aparecieron publicadas en Cuba entre los años sesenta y noventa.

Desde su época de estudiante, Max demostró una innata vocación pedagógica. Si bien sobresalía en cualquier aula por su agudeza e inteligencia, siempre conservó su sencillez y modestia. Era un joven afable, comprensivo y solidario con sus compañeros, que no vacilaba en compartir sus conocimientos con ellos. Tenía el raro don de destacar las virtudes y los valores de sus colegas y los hacía sentir cómodos y seguros en su presencia. Jamás despreciaba a los menos dotados; por el contrario, los estimulaba a seguir adelante y a sacar provecho de sus habilidades.

Ya desde entonces Max mostraba todas las cualidades que lo convertirían en el gran profesor que todos recordamos, capaz de motivarnos e inspirarnos con sus teorías atrevidas, cuya complejidad sabía explicar con la claridad y precisión de un gran pedagogo.

Max tenía la gracia de convocar, de unir, de hacer nuestras sus ideas, sus teorías, sus descubrimientos. Muchos de sus alumnos determinaban seguir el camino de la investigación lingüística o decidían estudiar esta especialidad sólo por el hecho de tenerlo como profesor o guía, como me ha confesado recientemente uno de sus alumnos de la Universidad Michoacana. Los que tuvimos el privilegio de ser sus alumnos atesoramos una carga de orgullo y de satisfacción indescriptibles.

Desde sus clases en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, aproximadamente entre 1970 y 1977, y luego como Profesor Titular Adjunto, de 1977 a 1992; más tarde, de 1995 a 2000, como Profesor Titular Adjunto del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora; hasta, finalmente, de 2000 hasta sus últimos días, como Profesor Investigador de la Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, su reconocimiento y devoción por parte de diferentes generaciones de estudiantes y profesores son la muestra más fehaciente de su genio. Estas cualidades se hacían evidentes en cualquier curso, seminario, conferencia magistral, en una clase ruti-

naría o en una conversación entre amigos. Sus clases, además de su excelencia y lucidez intelectual, mostraban su gracia, su ironía y su sentido del humor.

Al campo de la investigación lingüística, Max entregó gran parte de su vida. Sus análisis, rigurosos y críticos, ponían en solfa muchos de los criterios aceptados tradicionalmente y ampliaban el campo de la teoría y de la historia lingüísticas con conceptos novedosos y atrevidos. Su gran cultura, su dominio de las más diversas ramas de la lingüística lo convirtieron en figura clave y punto de referencia de las instituciones donde dejó su impronta: Universidad de La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Universidad de Hermosillo y Universidad Michoacana. Los lingüistas que nos visitaban en el Instituto de Literatura y Lingüística o que él podía conocer en sus viajes quedaban fascinados con aquel personaje amistoso, caballeroso y preparado para cualquier conversación chispeante, profunda e inteligente sobre lingüística, cultura o política.

Para Max Figueroa la investigación y la docencia formaban parte de un todo, en el cual la búsqueda y el descubrimiento se complementaban con la entrega y la confrontación de sus conocimientos en el aula o la sala de conferencias. Su obra investigadora es un ejemplo de rigor y agudeza.

En calidad de investigador adscrito a diversas instituciones desarrolló investigaciones como: "La lengua como sistema funcional: sus planos y niveles"; "La lingüística precientífica (de la antigüedad a fines del siglo XVIII)"; "El pensamiento lingüofilosófico de la Ilustración a Humboldt"; "Peculiaridades del uso de sustantivos, adjetivos y verbos en el español de Cuba" (investigador jefe cuya tarea específica dentro del tema fue "El sistema temporomodal del verbo español: criterios, enfoques y uso cubano actual"); "Caracterización fónica del habla urbana actual de Cuba" (investigador jefe de un equipo nacional); "Caracterización geolingüística del español de Cuba"; "Caracterización fónica del habla urbana actual de Cuba" (investigador jefe); "La variación lingüística: aspectos teórico-metodológicos y descriptivos" (investigador jefe); "Teorías lingüísticas y filosofía del lenguaje: estudio crítico-historiográfico"; "Teorías lingüísticas contemporáneas" (en una investigación dirigida por la Dra. Zarina Estrada Fernández, de la Universidad de Sonora); "Teoría y filosofía del lenguaje: historia y actualidad".

Desde su creación en 1986, hasta 1994, Max fue miembro del Comité de Expertos del Problema Principal "El Español en Cuba" (dirigido por la Universidad de La Habana y codirigido por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba). Y entre 1993 y 1994 se desempeñó como asesor metodológico de los dos últimos temas mencionados (por su decisión de terminar su labor en el

Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, llamada protesta ante tantas situaciones absurdas). Fue, asimismo, responsable, en el marco del segundo de esos temas, de la tarea investigadora “La variación lingüística: aspectos teórico-metodológicos”.

Su gran capacidad de unir y animar a los amantes de la lingüística lo llevó a figurar, con sobrados méritos, como Presidente de la Asociación de Lingüistas de Cuba (ALC), de la que fue representante en México desde 1995. Fue infatigable promotor de conferencias, talleres, coloquios, mesas redondas, congresos y, asimismo, participó en innumerables eventos en diferentes países de Europa y América. Además de su colaboración clave en la ALC, fue, desde 1993, representante de Cuba en el CIPL (Comité International Permanent des Linguistes) y miembro de IPRA (International Pragmatics Association), ALFAL (Asociación de Lingüística y Filología de América Latina), AMLA (Asociación Mexicana de Lingüística Aplicada).

Inexplicablemente, el más ilustre e influyente representante en los estudios lingüísticos de Cuba en el siglo XX nunca figuró como miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Hace algunos meses, ya enfermo, le comenté esta sinrazón y, evidentemente dolido, rehusó hacer comentarios al respecto, porque, según él, no valía la pena.

Sus investigaciones, unidas a su experiencia y a sus búsquedas personales, fueron el origen de los libros e innumerables artículos que nos legó; entre los que sobresalen: *Principios de organización del lenguaje (estudio liminal)*. Academia, La Habana, 1980; *Problemas de teoría del lenguaje*. Ciencias Sociales, La Habana, 1982; *La dimensión lingüística del hombre. Problemas de historia y actualidad*. Ciencias Sociales, La Habana, 1983 (2ª ed. 1986); *La lingüística europea anterior al siglo XIX*. Ciencias Sociales, La Habana, 1987; *La filosofía del lenguaje: de Francis Bacon a Karl Wilhelm von Humboldt*. UNISON, Hermosillo, Sonora, México, 2001; *La lingüística sistémica: de los precursores decimonónicos al universalismo jakobsoniano*. Vol. I: *De los precursores a la glosemática*. UNISON, Hermosillo, Sonora, México, 2004. Además de los que hizo al alimón con otros autores. Innumerables son sus magníficos artículos.

De todas sus habilidades y virtudes — lingüista, pedagogo, inspirador — no podemos obviar, por supuesto, sus cualidades como ser humano. Max era un hombre entrañable, sensible, fraterno y a la vez paternal. Era de un trato respetuoso y gentil con todos los que lo rodeaban. Para él la amistad transcendía fronteras culturales, nacionales, raciales y socioeconómicas. A sus amigos íntimos nos colmó de un afecto incondicional y siempre quiso, como buen padre, que formáramos una gran familia, la familia extendida, como él solía llamarla. Nunca perdió la

sonrisa y se mantuvo erguido ante injusticias y afrentas. Él estaba por encima de cualquier mezquindad.

Era muy fuerte aquel hombre que se había enfrentado a tantas batallas sin perder sus bríos y su optimismo. Además, era un buen conocedor del mundo, de sus tristezas y de sus alegrías, que disfrutó como un adorable bohemio. Amaba el mundo, la naturaleza, a los hombres, a los animales, la vida. Estaba muy ilusionado con un encuentro que habíamos planeado con otros amigos en La Habana este invierno. Unas horas antes de morir me llamó, pero yo estaba durmiendo. Cuando traté de contestar su llamada, el enfermero que lo atendía me dijo que estaba muy agitado y que no podía ponerse al teléfono. A las pocas horas falleció. Nunca dejaré de preguntarme cómo hubiera sido nuestra última conversación.

Las cenizas de Max Figueroa serán llevadas próximamente a Cuba. A su tierra, añorada y dolida, regresará el maestro, el sabio, el amigo cuya muerte la prensa cubana, no sin indolencia, ha silenciado. Más pronto de lo imaginado, su pueblo le rendirá el homenaje debido, el reconocimiento postergado, a éste su hijo dilecto e ilustre.

*Luis Choy.*

# LA “MEMORIA DE UN GUERRERO”: JOSÉ MARTÍ, SU ESCRITURA, SU POESÍA (APUNTES DE TRABAJO)

“A WARRIOR’S MEMORY”: JOSE MARTI, HIS WRITING, HIS POETRY (WORK NOTES)

► *Osmar Sánchez Aguilera*

Instituto Tecnológico de Monterrey - Ciudad de México

## RESUMEN

Extraído en parte de un libro en marcha sobre el mismo tema, este artículo trata acerca de la conflictiva relación de José Martí con su propia escritura. Hacia ese propósito, se dedica, por una parte, a esbozar las principales fuentes de tensión que se asocian en su caso con el ejercicio de la escritura; y, por otra, a explorar algunas de las principales estrategias observadas por él en aras de superar o sobrellevar tales conflictos. Al conjunto de esas estrategias, y a la conciencia autoral que las sustenta, se le designa aquí “política de la escritura”. Aunque no se han descartado otras zonas de la escritura martiana, la lectura privilegia a la poesía, y, dentro de ella, al poemario inconcluso “Versos libres”.

**Palabras clave:** José Martí, escritura, poesía, conciencia hermenéutica, previsión de efectos, política de la escritura.

## ABSTRACT

*Partially taken from a work in progress on the same subject, this paper studies the conflicted relationship of José Martí with his own writing. Towards this aim, the paper is devoted to an outline of the main sources of strain associated to the exercise of writing in his personal case; furthermore, it also explores some of the principal strategies followed by the author in order to overcome or even endure such conflicts. All of these strategies, including the author’s awareness of them, are here named “a policy of writing”. This article focuses on the poetry, and has in its last horizon, particularly the hard experience of his unfinished book titled “Versos libres”.*

**Keywords:** José Martí, writing, poetry, consciousness, foresight of effects, a policy of writing.

## 1.

Si “todo en Martí [...] es una cuestión política”, como afirmara Juan Marinello<sup>1</sup> y han corroborado (antes y después) tantos otros lectores con sus maneras de proceder ante la obra martiana, no debiera haber inconvenientes entonces para aceptar, como cifra de la manera específica en que se manifestó esa omnipresencia en la relación de Martí con su escritura, la propuesta de una política de la escritura<sup>2</sup>.

Tal política, diseñada y sobre todo practicada por él, le habría servido no sólo para regular los efectos indeseados de la interferencia de esa práctica en la actuación de él en el ámbito político, sino incluso para maximizar cualquier posible beneficio que pudiera obtenerse de la asociación de la imagen de él con la del escritor. Para realizar los planes de la política mayor fue necesaria la observación de otras políticas menores en el conjunto de su actividad, entre las que estaría esa política de la escritura. La usual política mayor se subdivide en esas inusuales políticas menores por las que viabiliza sus objetivos.

En aras de mostrar la pertinencia de esta hipótesis será inevitable transitar por algunas evidencias: la mayor de todas es que para llegar a Martí, con independencia del propósito del viaje, hay que pasar por su escritura. La permanencia, abundancia, calidad e interés de ésta impiden que ella sea, como en otras figuras de su relieve histórico durante el siglo XIX hispanoamericano, un cuerpo transparente o estorboso en ese viaje. Tanto como la política (mayor o gruesa) o la errancia, la escritura es una hebra axial en el tejido de nuestra imagen de Martí. Como no podía dejar de serlo en alguien con una dependencia tan intensa de la escritura: “grafómano”, según Marinello<sup>3</sup>, Martí habría sido un “eterno galeote de la pluma” según Manuel Pedro González<sup>4</sup>.

Si no fuera muestra suficiente su hábito de llevar diarios o cuadernos de apuntes, iniciado con la adolescencia e interrumpido por la muerte, o su tan voluminosa

<sup>1</sup> J. Marinello, “Caminos en la lengua de Martí”, *Ensayos martianos*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1961, p. 135. (Recogido también en Marinello, *18 ensayos martianos*, La Habana, Ediciones UNION-Centro de Estudios Martianos, 1998).

<sup>2</sup> Ahí mismo afirma Marinello que “hay en Martí [...] una política de la lengua” (1961, p. 153). Tal política permite entrever, a su vez, una política de la escritura, con la que estaría muy relacionada.

<sup>3</sup> J. Marinello, “El caso literario de José Martí”, en VV. AA., *Pensamiento y acción de José Martí*, Santiago de Cuba, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales de la Universidad de Oriente, 1953, p. 109 (Puede consultarse también en Marinello, 1961 y 1998).

<sup>4</sup> M. P. González, “Evolución de la estimativa martiana”, introd. *Antología crítica de José Martí*, prólogo y notas M. P. González, México, Cultura, 1960, p. 104. El pequeño cuadro al óleo que Martí encargara al pintor sueco Normann permite suponer que el propio escritor no era ajeno a ese reconocimiento de la fuerte asociación de su imagen propia con la escritura.

como intensa correspondencia epistolar, o las miles de páginas de la más diversa índole que le han sobrevivido tanto en prosa como en verso, me atendería entonces a dos indicios discretos que por provenir de anotaciones tuyas quizá no requieran de más para confirmar esa dependencia:

- 1 ▶ la identificación de la escritura con la respiración de su pensamiento, en la respuesta que él da a quienes cuestionan su dedicación a la escritura desde periódicos mexicanos: “Y tú, extranjero, ¿por qué escribes? — Valdría tanto como preguntarme por qué pienso.” (OC (ec) 2, 291)<sup>5</sup>;
- 2 ▶ el reconocimiento de un “mercado literario” en Nueva York como factor decisivo para establecer allí su residencia junto con su esposa a partir de 1880: “Si de salvarme se trata, nada más puedo hacer que esa tarea querida a que mis trabajos de muchos años, mi pequeño nombre ya bastante extendido, mis modestas pretensiones, la opinión de cuantos me conocen [...] y el éxito de cuanto llevo hecho en ese ramo me preparan.” (E 1, 334). Confiar así a la escritura su salvación y la de su familia lo presenta, como escritor, de cuerpo **entero**<sup>6</sup>.

Por otra parte, la escritura, que ya en su temprana adolescencia y primera juventud se había revelado como medio de expresión/realización de su vocación patriótica, devino cada menos dissociable de ésta en la medida en que él vivió más tiempo lejos del espacio real de las batallas por la independencia patria. Desde España, desde México, desde Venezuela o desde Estados Unidos, no podía sino escribir como modo de favorecer la causa de la independencia de

<sup>5</sup> Para facilitar su rápida identificación, sin abusar de las notas a pie de página, todas las citas de textos martianos se representarán en el cuerpo del artículo mediante las siguientes abreviaturas: OC (*Obras Completas*, 27 ts., La Habana, Ciencias Sociales, 1975); PC (*Poesía Completa*, 2 ts., edición crítica del Centro de Estudios Martianos, La Habana, Editorial Letras Cubanas-Centro de Estudios Martianos, 1985); OC (ec) (*Obras Completas* edición crítica, La Habana, Casa de las Américas, 1983, 1985); E (*Epistolario*, 5 ts., ed. Luis García Pascual y Enrique Moreno Plá, La Habana, Ciencias Sociales, 1993). A seguidas de cada abreviatura, se asienta el número del tomo y luego el de la página.

<sup>6</sup> “Enseñando y escribiendo pudo sufragar los gastos de su vida y de sus estudios universitarios” en España (p. 3), según el testimonio de Blanche Zacharie de Baralt. La asociación de Martí con la escritura es un rasgo recurrente en la imagen que ella ofrece de Martí: “Escribía sin cesar” (p. 6); “Le encantaba escribir” (p. 14); “escritor de raza” (p. 15); en Patria “escribi[ó] personalmente la mayor parte de su contenido” (p. 17); “la facilidad con que escribía” (p. 18); “tuvo que escribir sin tregua a cambio de un triste pan” (p. 22)...; referencias todas que pueden resumirse en una observación que parece comentar el retrato de Martí hecho por Normann: “La pluma en su mano [...] parecía formar parte de su propio ser” (*El Martí que yo conocí*, La Habana, Centro de Estudios Martianos-Editorial Pueblo y Educación, 1990, p. 14).



Cuba; para lo cual tuvo simultáneamente que ir construyendo una imagen de sí que lo autorizara en esa función entre sus compatriotas.

18

## 2.

De enunciar sobre Cuba pasó Martí insensiblemente a enunciar en nombre de Cuba: encarnación él del espíritu de ella, vocero suyo. En un poema de 1877 ese desplazamiento es ya evidente:

Oye el aplauso que en mi voz te envía  
Al hispánico pueblo, el más hermoso  
Que mares ciñen y grandezas cría.  
(PC 2, 111)

El encargo de vocero equivale a una misión. Actuar como tal respecto de esa entidad supraindividual que es la patria, supone instalarse en un lugar de enunciación autorizado con anterioridad a la presentación del sujeto que lo ocupa. El de vocero es un lugar sacro. Ahora bien, el vocero siempre está representando: sus palabras son a la vez las de alguien o algo más que él interpreta o encarna; las suyas son palabras-eco que sin embargo se orientan a crear una imagen de ese alguien o algo, acorde con la dignidad que él le reconoce o desea para esa entidad; todo lo cual supone una carga extra sobre el acto de la enunciación individual.

La de vocero, además, no es función pasiva: actuar así tiene sus exigencias, máxime si la entidad representada o encarnada corresponde a un país (o al espíritu de un país) marcado entonces por sus esfuerzos para independizarse. En semejantes circunstancias, el vocero ha de cubrir requisitos en sintonía con el heroísmo y la capacidad de sufrimiento jerarquizados en la imagen de esa entidad representada.

Desde luego que la escritura resultó cada vez menos dissociable de la actividad e imagen de Martí también porque de ella fue que vivió: como periodista, como editor, como traductor, como profesor, o incluso como empleado de oficinas de comercio. En esas circunstancias se entiende que la escritura terminara por ser concienciada como ligamen, nexos, refugio, patria.

Difícilmente se halle otro escritor con semejante dependencia de esa práctica en la historia literaria cubana. E igualmente difícil, sin embargo, es encontrar otro, en esa misma tradición, que muestre tanta renuencia a ser identificado como escritor, que interponga tantas coartadas a su ubicación en esa escritura

sin la que, por otra parte, resulta ya inconcebible su imagen (su obra), y en la que nunca dejó de buscar refugio ante sus varios exilios. "No me anuncie a nadie como escritor, que tendré que decir que no lo soy" (E 1, 75), previene él a un alto funcionario guatemalteco en abril de 1877, en vísperas de su establecimiento en ese país. Su renuencia a ser identificado como "poeta en versos" antes de haberlo sido como "poeta en actos" (E 1, 246-247) anda en esa misma dirección.

Y la afirmación temprana: "Seré cronista, ya que no puedo ser soldado" (E 1, 84) tiene la virtud, en este recuento, de concentrar la dependencia y la renuencia, simultáneamente, en la relación de él con la escritura, con su escritura. Cualquier mérito intrínseco o intransitivo que pudiera asociarse con la escritura comienza por ser escamoteado: porque no puede ser soldado es que va a dedicarse a la escritura... sobre otros soldados, sobre la guerra, esa fuente de gloria y basamento de historia, en la que él no ha podido participar. La de escritor ("cronista") se asume como una labor, dependiente, subordinada, sustituta: sin méritos o merecimientos por sí misma.

### 3.

Escritor con esa encomienda (o auto-encomienda) política, Martí fue, en particular, poeta. Importa resaltarlo. Un poeta a tal grado que, como se ha observado, "la poesía invade toda su palabra: discursos, crónicas, cartas, diarios, cuadernos de **trabajo**"<sup>7</sup>. Indicio de una vocación individual omnipresente, pero también de una época. Para un sujeto con una encomienda como la suya, la práctica de la poesía, sin embargo, supuso dos grandes desventajas que la tornaron bastante incompatible con la instrumentación de aquel propósito político, según lo entendió él mismo.

Una es la asociación de la escritura, y en particular de la poesía, con el placer; placer que él desea escamotear por considerarlo inapropiado en la imagen de un sujeto que intenta confundir la suya con la de la patria esclavizada:

Yo conozco el placer de la palabra pintada, y del palacio de los pensamientos, y de decir lo q[ue] se ha sentido o visto, de modo q[ue] haga bien al mundo, y lo sienta y lo vea. Pero eso es placer inferior, y deber inferior. C[uan]do todos sean libres, y estén en vías de ser felices,

<sup>7</sup> Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 232.



entonces, si la vida entre el hombre ruin llega a tanto, será grato poner en lengua de bronce, que brille como oro, la verdad simple y fuerte de la vida a la sombra de aquéllas (OC 21, 369).

Asentado en uno de sus cuadernos de apuntes, ese razonamiento lo presenta, otra vez, de cuerpo entero como escritor, con los fantasmas, tensiones y dilemas propios de éste. Es un hecho que, en determinadas circunstancias, la ética del escritor, llevada a sus últimas consecuencias, puede negar al escritor o, cuando menos, condicionar esa práctica definitoria suya de tal modo que sus producciones no sean todo lo amplias o placenteras que pudieran ser de acuerdo con la sensibilidad básica y la competencia técnica del **escritor**<sup>8</sup>.

La precariedad moral de la escritura se torna más fuerte ahí por contrastarse ella no con una u otra escala de realización histórica o geopolítica de la condición humana (país, región supranacional, etc.), sino con circunstancias que parecen inseparables de la condición humana misma como la no-libertad o la infelicidad (el "hombre ruin"), incompatibles con el placer individual que propiciaría la escritura a quien se siente atraído hacia ella y bien dotado para ejercerla. He ahí una desventaja o un obstáculo fuerte para el ejercicio de la escritura en el horizonte de Martí. Desventaja u obstáculo desencadenante de un cuestionamiento que se intensifica aún más en el radio de la poesía: "Nunca tal gozo como el verso dieron / Eros úbero o Diana vigorosa" (PC 1, 192). Precaria, vergonzante, fragmentada: nunca dejó de practicar Martí la escritura, o, mejor, ese tipo de escritura.

La otra desventaja se refiere a la limitación en que se halla la poesía de madurez suya para prestar servicios, como medio, en terreno más ceñidamente político, por concebirla con dignidad y centro propios. En efecto, ya que, por una parte, él se ha cargado con esa encomienda eminentemente política, y, por otra, no puede prescindir de su condición de poeta, cabría pensar en la posibilidad de un esfuerzo suyo por integrarlas o conciliarlas que pasara por la puesta del ejercicio poético al servicio de tal encomienda. Pero, no: "la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana" (OC 5, 137). Repárese en que no dice él "la poesía que es arte" (sin la coma: oración subordinada de relativo especificativa),

<sup>8</sup> Expresión acaso más enfática de esa precariedad moral de la escritura es la de caracterizar su literatura apelando a una antítesis que tiende a sacarla de sus marcos tradicionales, como "salvaje": "Esa es, amigo mío, mi literatura, mi literatura salvaje" (OC 21, 369-370).

como si hubiera otra poesía que pudiera no ser arte; sino, "la poesía, que es arte" (con la coma: oración subordinada de relativo explicativa): toda la poesía digna de ese nombre es arte; por lo que no procede la opción de ponerla al servicio de la referida encomienda.

El modelo romántico del poeta cívico queda en general bastante mal parado a los ojos de Martí. Si a Campoamor y a Núñez de Arce los había criticado por hacer de sus poemas depósitos pasivos de sus respectivas creencias políticas, a propósito de Heredia concluirá que la poesía ha de legitimarse como producto artístico-literario y no por los usos que pudieran hacerse de ella. Superada su etapa de formación, para él no cuenta ya la opción del poeta cívico, ni del revolucionario romántico.

En una nota de 1882, él observó como un "mal grave" de la poesía de Alberto Navarro Viola que éste "defiende en sus rimas sus ideas políticas; [que] se vale de sus versos para flagelar a sus adversarios; [y que] composiciones enteras parecen, con gran daño de la poesía por de contado, artículos de vehemente polémica" (OC 23, 265). Y como prueba adicional de que se trata de una convicción suya, en 1890 afirmó que "no es poeta [...] el que pone en verso la política y la sociología [...]" (OC 5, 181). Digno de notar en todos los casos es su rechazo de la confusión de la poesía lírica con los tonos oratorios que distinguió a no poca de la poesía romántica de carácter cívico y también alguna de él mismo correspondiente a sus inicios y primera juventud.

#### 4.

En conocimiento de esas dos grandes desventajas, es comprensible que el poeta observara ciertas estrategias que le permitieran sobrellevar, si no solucionar, los conflictos asociados con ella. Evidente es, por los casi 500 poemas que se conservan y por los varios cuadernos que publicó o en los que estuvo trabajando, que él no abandonó la práctica de la poesía, pero tampoco descuidó la voluntad de autorizarse en aras de favorecer la independencia política de su patria.

¿Qué denota esa disolución aparente de los conflictos o tensiones suscitados por la convivencia de esas prácticas en su caso? ¿Cómo logró conservar y, antes, justificar la práctica, entre esas dos, menos necesaria respecto del propósito subordinante de toda su actividad? Es aquí donde entra por derecho propio la política de la escritura.

Semejante política presupone la existencia de tensiones y conflictos en el orden estético, ético y de la otra política, la usual. Lejos de escamotearlos o asordinarlos, como ha sido la norma (sobre todo, en la historia de su enseñanza en Cuba), la



política de la escritura comienza por contar con esa evidencia y, a partir de su constatación, indaga en las operaciones y estrategias que instrumentó el poeta y líder político para hacerlos compatibles o, cuando menos, sobrellevables en el conjunto de su actividad.

El diseño de esta política no prevé la poesía como una práctica aislada, como si ella se produjera en un laboratorio hermético a cualquier resonancia de las otras prácticas del autor. Es un hecho que en Martí el poeta no puede entenderse al margen del sujeto que actúa y busca consolidarse simultáneamente en el terreno político, ni éste al margen de aquél.

Consideraciones sobre el proceso de formalización artística, sobre la interacción de los públicos previstos en cada hito de su trayectoria, sobre la dimensión comunicativa intratextual, y sobre otros factores de similar carácter entran por igual bajo el horizonte de lectura delimitado por esa política encaminada a integrar al escritor y al político, no al escritor de la política, sino más bien la política del escritor.

## 5.

La política de la escritura, ceñida a la poesía, está muy relacionada con la hipótesis de que “Versos libres” ocupa el centro del sistema poético martiano. Ciertamente, un centro problemático, un centro sumergido: ¿cómo es que el centro de ese sistema no se publica y, lo que es más grave, ni siquiera llega a constituirse como cuaderno? ¿Por qué, en cambio, el poeta sí editó la “sencillez escrita como jugando” de sus *Versos sencillos*? ¿No habrán sido las “Flores del destierro” publicadas en 1933 por Gonzalo de Quesada y Miranda, o los “Versos cubanos” anunciados en el prólogo a sus *Versos sencillos* (1891) otros tantos indicios de los esfuerzos del poeta por dar a conocer porciones del corpus de los “libres”? De nuevo aquí se entrecruzan las consideraciones de carácter estético y ético con otras que apuntan hacia la dinámica política en cuyo seno el poeta está tratando de autorizarse.

En mi experiencia como lector suyo, debo admitir que si no hubiera mediado un interés particular por el único núcleo del canon poético martiano que no se publica en vida del poeta, a pesar de ser el más defendido por éste, quizá yo no habría reparado en la necesidad de la revisión y/o replanteo de los modos en que ha solido leerse, cuando se ha leído, la relación entre los cuadernos publicados y “Versos libres”, o entre las dos grandes porciones en que el poeta subdividiera todo el corpus de su producción poético-versal en abril de 1895 (una, la desahuciada; otra, la recuperada), o entre los “Versos libres” y cada una de esas porciones.

Y es que el solo hecho de que Martí no publicara sus “Versos libres”, por separado

o en algún otro macrotexto, devela un problema o conjunto de problemas suficiente para justificar la relectura no sólo de ese núcleo sino de toda la trayectoria a la que ese conjunto pertenece desde el horizonte insinuado por semejante hecho capital: ¿por qué no publica un cuaderno con ese tipo de versos?, ¿cuáles son sus diferencias con respecto a los cuadernos publicados por él mismo?, ¿qué relación guarda el corpus total de los “libres” con títulos como “Versos cubanos” y “Flores del destierro”? Si designaron estos títulos otras tentativas editoriales del corpus de los “libres”, ¿por qué entonces la elaboración de esos otros títulos macrotextuales para cuadernos que habrían de integrarse a partir de un mismo fondo de poemas?

¿Son nada más del orden literario-artístico los factores principales que pudieron concurrir en la decisión de no publicar un cuaderno a partir de los “libres”? ¿Bastará la constatación de su potencial renovador con respecto a la poesía en lengua española de finales del siglo XIX, o la inexistencia de un público lector acorde con ese potencial<sup>9</sup>, para explicar el hecho de que poemas tan meritorios no se publicaran en vida de Martí? ¿No convendría, a la luz de las aristas insinuadas por preguntas como éstas, considerar la relación de la poesía con otras prácticas desplegadas por el propio poeta, esto es, ver la poesía no sólo como una práctica discursiva que se nutre de la tradición con la que se identifica, sino también de otras que incluso pueden cuestionarla?

Evidentemente, si adentrarse en el estudio de la obra (imagen) de Martí por el lado de la poesía equivale a poner de relieve las tensiones, los conflictos y dilemas que formaron parte de esa obra (imagen), focalizar, dentro de la poesía, el corpus de los “libres” supone la imposibilidad del retorno o del escamoteo en la consideración de tales conflictos, tensiones, dilemas.

## 6.

A la fuente de inestabilidad y tensiones que constituyó para los nuevos escritores hispanoamericanos de esa época la relativización social de la poesía y del estatuto de su productor en medio de los proyectos modernizadores de la región hispanoamericana durante las últimas décadas del siglo XIX, habría que añadir o

<sup>9</sup> En la correspondencia de Martí a Manuel Mercado correspondiente a los primeros años de la década de 1880 hay varios indicios que inducen a pensar que el cubano pudo constatar la inexistencia de ese público ideal ante el poco o nulo entusiasmo de ese interlocutor suyo ante los envíos a él de poemas o versos provenientes del corpus de “Versos libres”.



precisar, en el caso de Martí, la fuente de precariedad o tensiones propiciada por la participación del poeta en un empeño estrictamente político: la obtención de la independencia nacional de su país, propósito que él llegaría a identificar con la razón de ser de su vida (/imagen, obra). De modo que los conflictos estéticos y éticos asociados con la práctica de la poesía en un período de relativización social de ésta interactúan, en su caso particular, con los de la práctica política desarrollada por el mismo sujeto.

Para orientarse mejor con respecto a esto conviene precisar que Martí se adentra en la organización del movimiento independentista cubano en un momento en que éste se halla disperso y retraído, luego de haber protagonizado una guerra durante 10 años en la que él mismo no estuvo presente. Es en ese escenario donde él va a desplegar las actividades necesarias para la concreción de aquel propósito de carácter político. Por sí sola su condición de poeta no hubiera representado tal vez mayor problema para un sujeto interesado en sumarse al movimiento independentista como soldado: sí, en cambio, para alguien que deseaba hacer valer un proyecto propio de organización de ese movimiento y asimismo de nación, lo que requería de liderazgo, de autoridad, con la consiguiente inversión simbólica en aras de acreditarse dentro del campo político demarcado por la actividad de los independentistas cubanos.

En efecto, Martí se postulaba como ideólogo y líder civil de un movimiento en el que por entonces gozaban de mucho prestigio otro tipo de líderes, mayormente militares que habían ganado esa autoridad en la ardua prueba de una larga guerra.

## 7.

Separado de Cuba desde 1871, y ya casi de por vida, el escritor, el orador, el publicista e incipiente líder civil va a depender, para crear o consolidar esa imagen de autoridad, principalmente, de su palabra, oral y escrita. A tal grado, que la conducta misma del sujeto así caracterizado intentará adecuarse cada vez más a la imagen de sí resultante de sus textos, de su oratoria. Como afirmaría él mismo en los años finales de su breve vida: “yo no vengo a ser más [...] que el símbolo pasajero de la esperanza de nuestro país” (E 3, 336); y ya en 1895: “mi nombre [...] sólo vale hoy por ser el de mi patria” (E 5, 118). “Símbolo”, “nombre”: fundaciones, las dos, de la palabra. El que empezó por ser vocero oficioso de su patria entre 1869 y c.1878, siente haber logrado, en el umbral de su muerte, que su nombre propio es ya también el de su patria, que uno evoca el otro.

Sujeto así deseoso de consolidarse y autorizarse como líder de una práctica política anticolonial ante sus compatriotas, Martí orientará crecientemente cada una de sus acciones, sobre todo en la esfera política, al delineamiento de una imagen de sí acorde con aquel deseo: “yo no puedo decir ni hacer nada que no sea para beneficio de mi patria” (E 1, 305) y, como sería de esperar, “la patria requiere más actos que palabras” (E 2, 319). Este principio contribuye a esclarecer y a sostener otra observación suya que resume en gran medida el principio rector de su relación con la escritura, sobre todo si poemática: “Antes de hacer colección de mis versos me gustaría hacer colección de mis acciones” (OC 21, 159). Las “acciones” cumplen una función más necesaria a la patria que los “versos”; de ahí, la jerarquización de aquéllas, la posposición de éstos.

A esta luz se explica por sí mismo el recurso tan frecuente en la producción escritural martiana al ámbito militar para la representación del correlato del autor en el texto (escritor: soldado, guerrero) o de la expresión por que se identifica éste (escritura o palabra: lanza, espada, batalla). La “memoria de un guerrero”<sup>10</sup>. Y, asimismo, la severidad axiológica cuando el sujeto siente que su actuación fuera del texto dista aún de esa imagen deseada. Por ejemplo, en su poema “A Rosario Acuña” (1877), luego de constatar su propia imposibilidad para alcanzar el modelo de poeta que él propone a la escritora, resume esa evidencia en estos versos resignados: “Y tú, mujer, y yo, desventurado / Con alma de mujer varón formado” (PC 2, 112). El recurso a lo femenino en la representación de su correlato textual o de sus versos para manifestar su reprobación de los mismos tiene otro instante memorable en el segundo de los prólogos asociados con el corpus de los “Versos libres” cuando define a la expresión como “la hembra del acto”.

## 8.

Pensada en función de la integración de la poesía como parte natural de la producción textual y de la actividad toda de Martí, quizá pueda resultar novedosa esta propuesta de “una política de la escritura”: la intuición nuclear de esa propuesta no es en sí nueva en la bibliografía martiana. Y tan relevantes

<sup>10</sup> En el más conocido de sus prólogos asociados con el corpus de “Versos libres”, Martí afirma que “El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol se rompe en alas”. De ahí procede el sintagma “la memoria de un guerrero” que sirve también como título a estos apuntes.

como los atisbos de esa propuesta rastreables en la constelación bibliográfica generada por la obra de Martí, si no más, son las señales de la misma que se encuentran dispersas en esa obra.

Cifra de la conciencia que tuvo Martí de la mediación de los otros (lectores, oyentes, interlocutores, etc.) en el proceso de vida de los textos y, por consiguiente, en la configuración de la imagen de su autor, es el siguiente apunte: "Ha de pensarse s[iem]pre en que no se nos ha de leer con la exaltación con que escribimos" (OC 21, 185).

Entre emisor y receptor, pareciera decir, hay una distancia hermenéutica irreductible: el tiempo y el horizonte de la escritura de un texto no coinciden con los tiempos y horizontes de lectura del mismo. Las circunstancias particulares bajo las que se escribió un texto no han de coincidir siempre con las de los lectores de ese texto, para quienes, además, tales circunstancias pueden resultar del todo irreproducibles. El escritor, entonces, según esa observación, ha de producir su texto bajo la conciencia de esa distancia y de esa difuminación de circunstancias originales en el trabajo de apropiación por parte de sus lectores.

Algo que se diría tan exclusivamente personal como la imagen del autor derivable de sus textos pasa indefectiblemente por la mediación de esos otros que son los lectores (u oyentes) posibles de tales textos: la imagen del autor no depende sólo (ni principalmente) del autor. De modo que, ante la imposibilidad de controlar todos los procesos semióticos e interpretativos desencadenados en los sujetos interactuantes en la configuración de tal imagen, el autor ha de contar con la certidumbre de ese principio básico ya en la fase de producción textual, si no desea ser objeto de una lectura indeseada (Indeseada, desde luego, no tendría que ser sinónimo de incorrecta).

Muy aguda fue la conciencia que tuvo Martí de la activa participación del público en la configuración última de las producciones y de la imagen correspondiente del autor. Se comprende entonces que, si el público ante el que Martí busca acreditar su liderazgo político es, en gran medida, el mismo que ha aceptado y consagrado como héroes a los líderes sobrevivientes de la guerra de los 10 años, el escritor, para lograr ese reconocimiento ante él, favorezca una imagen de sí, con su actuación personal y no sólo con sus textos (escritos), que sea asociable con la de esos héroes (capacidad de sacrificio, firmeza de carácter, valentía, desprendimiento, sencillez) entre ese público. En fin, "la memoria de un guerrero". Significativo en sí mismo, ese deseo lo es más por el lugar en el que se evoca: el umbral de un libro de poesía que debe su estado final de no conclusión, en parte al menos, a su coexistencia, precisamente, con la "otra" actividad del poeta, evocada por ese lenguaje.

## 9.

Para la transformación social a que aspira, eminentemente independentista en el nivel de país y en el de región supranacional, y tanto en terreno sociopolítico como en el intelectual más estricto, Martí cuenta con su escritura y con su oratoria como sus principales medios de llegar a los sectores sociales que habrán de promover y aun protagonizar esa transformación, una vez convencidos de su necesidad. Pero los mismos problemas sociales, económicos y políticos que él desea contribuir a superar afectan de lleno la realización plena de las funciones de aquellos medios: analfabetismo en unos sectores, dependencia excesiva de modelos extranjeros en otros, inexistencia de una red consolidada a modo de mercado para propiciar la circulación de esas producciones... Por eso, la escritura (más que la oratoria) tiene que dedicarse a crear, de manera simultánea, los públicos que desea. Proyectos editoriales suyos como la *Revista Venezolana* (1881) o *La Edad de Oro* (1889) ilustran algunos de sus esfuerzos para superar esa situación deficitaria.

## 10.

Al trasluz de esa conciencia de los públicos y de su mediación activa en el proceso de constitución de la obra (imagen), cae de suyo que si la política de la escritura termina por hacerse más notable en lo concerniente a la fase de publicación, ella interesa también el proceso de construcción del texto. La presentación del sujeto tiene mucho que ver con sus modos de representación: “Martí ya supone que el efecto debe ser preparado en la obra”, porque “el público es coproductor” del mismo, como ha observado Hans **Otto Dill**<sup>11</sup>. “Efecto”, palabra básica en el delineamiento y en el entendimiento de la política de la escritura, había aparecido de manera muy explícita ya en un razonamiento de Félix Lizaso: “Martí supo los modos diversos de tratar los asuntos, según la índole de las publicaciones y los lectores, a quienes se dirigía, [y] tuvo [...] la intuición de los efectos que deseaba lograr [...]”<sup>12</sup>. Digno de estudio, dentro de una historia de la recepción martiana, es que observaciones tan iluminadoras para situarse ante la obra de este escritor hayan podido permanecer en tercer plano o incluso secretas durante tantos años.

<sup>11</sup> H. O. Dill, *Las ideas estéticas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 198,196.

<sup>12</sup> F. Lizaso, “Normas periodísticas de José Martí”, *Revista Iberoamericana*, 56 (1963), p. 228.

Otro apunte del propio Martí que serviría para reconstruir y sistematizar la referida política de la escritura es el siguiente: “En lo que escribo tengo por regla [decir] lo que la prudencia permite decir donde se haya de leer, y el callar al público lo que sólo llega a mí en privado” (E 2, 73). A la distancia hermenéutica ya observada, se añade ahí la distinción entre público y privado: “Al público, sólo lo que le interesa al público” (E 2, 264).

## 11.

Repasemos ahora otras intuiciones de esa “política de la escritura” advertidas entre lectores suyos. En 1949 Mañach señaló que “el problema de Martí era hacerse de autoridad”, y “puesto que para tener autoridad había que ser héroe, él cultivaría una pureza y benevolencia heroicas”<sup>13</sup>. Podría afirmarse que cada uno de los pasos de Martí en el ámbito público, desde 1880 más notablemente, estuvo orientado a la resolución de ese problema. Poco antes, en 1945, Blanche Zacharie de Baralt, más atenta al cuerpo-texto de Martí que a los otros textos producidos por él, había realizado varias observaciones de interés; a saber: que “el primer cuidado [de Martí en su visita a la Habana en 1879] fue darse a conocer a fin de adquirir autoridad y crédito”<sup>14</sup>; que él “no tenía aire marcial, ni métodos dictatoriales, ni ambición desmedida”<sup>15</sup>; y que “los jefes militares [estaban] siempre un tanto desconfiados de los civiles, y más si eran del tipo oratorio”<sup>16</sup>.

En ese mismo año, Andrés Iduarte vuelve sobre el problema de la autoridad para explicar ciertos rasgos de la pieza oratoria “Lectura en Steck Hall” y apunta el trabajo de edición que acompaña la construcción de la imagen propia: Martí “tachaba u ocultaba todo lo que no le parecía arcangélico o misericordioso, espada o bálsamo”<sup>17</sup>.

Orientación similar lleva esta especie de recapitulación por parte de la profesora Teresa Aveleyra:

Su propia persuasiva escritura no es otra cosa sino autohagiografía. Ignoro si es el inventor del género. En todo caso, dudo que se pueda llegar en él a mayor virtuosismo: Martí es dueño de maneras de decir lapidarias — con

<sup>13</sup> J. Mañach, “José Martí”, *Revista Cubana*, 24 (ene-junio 1949), p. 405.

<sup>14</sup> Blanche Zacharie de B., op. cit., p. 5.

<sup>15</sup> Ibid., p. 1.

<sup>16</sup> Ibid., p. 52.

<sup>17</sup> Andrés Iduarte, *Martí escritor*, México, Joaquín Mortiz, 1982 [1945], p. 94.

brillo de piedra preciosa — que le atraen la inmediata adhesión del lector; es maestro en el arte de la insinuación sutil, oculta y manipuladora (por lo demás, como toda literatura eficaz); domina los medios indirectos para presentarse — abiertamente o pretendiendo presentar a terceros — a la luz más favorable; es ducho en el juego de la negación— iba a decir abnegación — constante de sí mismo, que se resuelve en la más rotunda de las afirmaciones<sup>18</sup>.

Tras esa relación de procedimientos y estrategias encaminados al delineamiento y cuidado de una imagen personal, Aveyra concluye que “con tan buen abogado de su propia causa, no es extraña la canonización del patriota cubano”<sup>19</sup>.

Como si se hiciera eco de esas señales no poco secretas en la historia de la recepción martiana, Aníbal González resumía muchas de ellas cuando en 1995 afirmaba que “Martí aspiró a ejercer sobre su obra una censura autovigilante que le brindara la coherencia armónica que él deseaba para todos sus actos”<sup>20</sup>. A inicios de esa misma década Ottmar Ette sostenía que “[la] configuración consciente de la imagen de la propia personalidad es [...] un aspecto de gran importancia no sólo para [su] recepción [...], sino sobre todo para su labor y su producción artísticas”<sup>21</sup>. Y consideraciones de este investigador alemán sobre la iconografía martiana, por ejemplo, que “Martí utilizaba sus fotografías con el fin de proyectar [...] determinada imagen de sí mismo”<sup>22</sup>, tienen validez metodológica también para esa otra forma de representar y modelar una imagen personal que es la escritura.

## 12.

Una evidencia más: la imagen establecida de Martí, moldeada primero por él mismo, ha solido sobreponerse a la lectura de sus textos, dando como resultado no pocas veces la reducción de éstos a confirmación ilustradora de aquella

<sup>18</sup> T. de Aveyra, “Los símbolos del símbolo”, en su *De Edipo al niño divino (Algo sobre “el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis”)*, México, El Colegio de México, 1986, p. 34.

<sup>19</sup> T. de Aveyra, op. cit., p. 35.

<sup>20</sup> Aníbal González, “Martí violento: de la crónica al poema en Cruje la tierra, rueda hecha pedazos”, *Anthropos*, 169 (número monográfico dedicado a José Martí), 1995, p. 57.

<sup>21</sup> Ottmar Ette, *José Martí Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, trad. Luis Carlos Henao de Brigard, México, UNAM, 1995, p. 55, nota 81.

<sup>22</sup> Ottmar Ette, op. cit., p. 54.



imagen, la que él quiso legar, la que entendió más necesaria a sus objetivos centrales de vida. Aprovechando una metáfora de ascendencia astronómica, ese fenómeno podría representarse como un planeta con tanta fuerza gravitacional que termina por atraer a su propia órbita o hacer una extensión suya a cuanto cuerpo textual se le aproxime.

De ahí que toda nueva lectura de Martí lo sea también (e incluso tenga que serlo) de los modos de lectura que se han ejercido sobre su obra. Imposible acercarse a esa obra sin tener que ver, en un mismo acto, con los modos de lectura que han contribuido a fijarla como tal.

Recibido: 27 de noviembre de 2009

Aceptado: 7 de junio de 2010

# LA FUNDACIÓN DE ÓRGANOS DE PRENSA: UNA PASIÓN MARTIANA

THE FOUNDING OF JOURNALS: ONE OF MARTÍ'S PASSIONS

▶ *Marlene Vázquez Pérez*

Centro de Estudios Marianos

## RESUMEN

Consciente del carácter fundador y transformador de la prensa, Martí produjo una considerable obra periodística que ha devenido paradigma del género. Abundantes y novedosas son sus colaboraciones para los diarios más importantes del continente, pero fue también significativa su contribución como fundador de órganos de prensa, faceta menos considerada dentro de su quehacer. A este asunto se dedica el presente ensayo, que si bien se centra en la *Revista Venezolana* (1881) como empeño editorial de dimensión americana y universal, la entiende como parte de un proyecto cultural único, que fue variando de forma y título en la medida en que cambiaban las circunstancias, pero que se mantuvo fiel a la vocación americanista y emancipatoria en cada uno de sus estadios. Se valoran aquí los nexos de la publicación caraqueña con su antecedente más inmediato, la malograda *Revista Guatemalteca*, a la que da continuidad y sirve de materialización.

## ABSTRACT

*Aware of the foundational and creative character of the press, Martí produced a considerable number of newspaper articles that have become unique in their kind. His contributions, published in the most important journals of Latin America, are both numerous and innovative. But his contribution as a founder of new press publications was also significant and somewhat less known among his creative activities. This is what this essay is about. Although it is focused on La Revista Venezolana (1881) as a publishing effort of Latin American and universal dimensions, it is meant to be part of a cultural project that changed in its form and title in the degree that circumstances varied, but was loyal to its revolutionary and American vocation in each of its stages. Links to the Caracas publication with its closest precedent, the ill-fated Revista Guatemalteca, to which it gives continuity, are carefully evaluated. The analysis of other projects that would follow and widen its scope, such as La America, El Economista*



También se asume el análisis de otros proyectos que la sucederían en tiempo y ampliarían su alcance, como *La América*, *El Economista Americano*, *La Edad de Oro*, y otros que no pasaron de la idea por limitaciones materiales. Puede decirse que la *Revista Venezolana* y las demás publicaciones que fundara, sin pasar por alto su periodismo estadounidense, constituyen versiones fragmentadas de los libros que se propusiera escribir, y que el tiempo, demasiado huidizo para él, le escatimó.

**Palabras clave:** *Revista Venezolana*, Martí, periodismo.

*Americano, La Edad de Oro, and others that never materialized due to lack of funds is also undertaken. It can be safely stated that La Revista Venezolana and other publications that he created, including his US journalism, are fragmented versions of the books that he intended to write, and that fleeting time denied him.*

**Keywords:** *Revista Venezolana, Martí, journalism.*

## DEL AMERICANISMO RAIGAL A LA CONTRAOFENSIVA ANTIIMPERIALISTA

Consciente del carácter fundador y transformador de la prensa, Martí produjo una considerable obra periodística que ha devenido paradigma del género, y piedra angular, literariamente hablando, de la renovación de la lengua castellana, por su aporte al esplendor de la prosa modernista. Abundantes y novedosas son sus colaboraciones para los diarios más importantes del continente, pero fue también significativa su contribución como fundador de órganos de prensa, faceta menos considerada dentro de su quehacer.

Si se mira panorámicamente a su biografía, observamos que desde su más temprana adolescencia estuvo interesado en el asunto, de lo que dieron fe en su momento *El Diablo Cojuelo* y *La Patria Libre*. Ello viene a confirmar, además de su madurez precoz, el interés que le merecían las publicaciones periódicas, a las que consideraba imprescindibles para consolidar los proyectos de la Independencia de Cuba, como lo demostró ya al final de su vida con la fructífera labor de preparación llevada a cabo a través de las páginas de *Patria*<sup>1</sup>.

Otra arista a considerar es la relativa al análisis y definición de nuestra América, de lo que existen pruebas desde 1878, cuando manifiesta su idea de fundar la *Revista Guatemalteca*, que quedaría sólo en proyecto. Sin embargo, es notable cómo en las páginas que escribiera para explicar sus propósitos, se advierte ya un sentido americanista y una vocación universal que no desaparecerían jamás en sus intentos futuros, sino que se fortalecerían en cada uno de ellos. Desde aquí aflora la labor de “mediador cultural”<sup>2</sup> que regirá toda su obra periodística posterior, pues fue consciente de la necesidad de destacar lo más legítimo de nuestros valores a la vez que ponernos en contacto con lo mejor que se producía en otras latitudes:

Contendrá, pues, mi periódico, en cada uno de sus números, descripciones — más útiles que pintorescas — de las comarcas de la República; estudio de sus frutos y sobre su aplicación, remembranzas de muertos ilustres, y de obras notables que enorgullecen al país — respondiendo a mi ideal de hacer resaltar todo lo bueno y cuanto bueno y bello encierra. Y en

<sup>1</sup> No se considera aquí el análisis de esta publicación, que por la especificidad de sus propósitos merecería un examen independiente.

<sup>2</sup> Véase el excelente estudio de Carmen Suárez León, *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, Editorial José Martí, La Habana, 1997; pp. 7- 27.

respuesta a la natural y curiosa demanda de noticias europeas, contendrá cada número una revista de artes bellas y útiles, de ciencias e invenciones, de libros y de dramas, de lo último que se publique e imagine, de lo que con sanción y aplauso, forje el ingenio y escriba la pluma en los ilustres y viejos pueblos de nuestras riberas humildes, — Guatemala ante los ojos; y Europa en la **mano**<sup>3</sup>.

Existen pruebas documentales de que dejó escritos por lo menos dos artículos para el primer número, los cuales asumen, en la particularidad de cada uno, el papel que les corresponde dentro de ese proyecto cultural en ciernes. El primero de ellos, titulado “Libros nuevos”, insiste en esa voluntad de acercar al país centroamericano, y por extensión al continente, a los últimos acontecimientos en materia editorial que tenían lugar en Europa. La inevitable contrastación entre las dos riberas del Atlántico aflora en estas páginas, y está la queja ante la pobreza de nuestras librerías, carencia que debe remediarse urgentemente.

Junto a la valoración particular de escritores y textos y la insistencia en las cualidades de ambos para despertar el interés de los lectores, hay líneas muy entusiastas, como las que dedica a Víctor Hugo, y a la entonces reciente publicación de su volumen *El arte de ser abuelo*. Es notorio ya, en estas tempranas páginas, el juicio del periodista que asume su tarea como **sacerdocio**<sup>4</sup>, como proyecto educativo y cultural en bien de su pueblo. La capacidad generalizadora de su pensamiento hace brotar ideas acabadas en torno al papel del libro y del trabajo editorial como fundadores de la sociedad moderna, y en tal sentido declara:

Un libro nuevo es siempre motivo de alegría, una verdad que nos sale al paso, un amigo que nos espera, la eternidad que se nos adelanta, una ráfaga divina que viene a posarse en nuestra frente. [...]nos parece que cada libro es una respuesta a nuestras ansias, un paso más adelantado hacia el cumplimiento final de nuestros incógnitos destinos. Como que al tender las manos a él vamos a empujar un poco más la puerta que nos separa del misterioso mundo donde se cumplen entre tinieblas las maravillosas revoluciones de lo **eterno**<sup>5</sup>.

Su otra línea de trabajo en el tema que nos ocupa, está presente en otro texto también concebido para la *Revista Guatemalteca*, y es el titulado “Guatemala en

<sup>3</sup> OC, Edición crítica, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2001, t. 5, p. 293.

<sup>4</sup> Debe recordarse que por esta misma época escribió en su carta a Joaquín Macal: “Amo el periódico como misión, y lo odio...no, que odiar no es bueno, lo repelo como disturbio.” *Ibidem*; p. 83.

<sup>5</sup> OC, Edición crítica, tomo 5, pp. 294-295.

París," referido a la presencia de productos de ese país en la Exposición Universal de 1878. Lo primero que se advierte es la voluntad de darnos a conocer fuera de nuestras fronteras, elemento que será capital en sus obras futuras. De esa divulgación de las riquezas patrias no sólo pueden venir atractivas y beneficiosas propuestas económicas, también se asegura a través del conocimiento ajeno, el respeto a nuestra real valía. Con ello pretende destronar la falsa imagen de pueblos "inferiores", la cual puede resultar muy pernicioso para el futuro de nuestras tierras. Como puede verse, hay una doble estrategia universalizadora: no se trata sólo de insertar el mundo en nuestras repúblicas <sup>6</sup>, sino de transmitirle nuestra especial impronta de pueblos jóvenes, troncos plenos de savia vigorosa, abiertos a nuevas expectativas de desarrollo.

Animado por el mismo sentimiento de gratitud hacia la tierra que lo acogía, decidiría cuatro años después, fundar la *Revista Venezolana*, empeño fugaz que trasciende por su valía cultural <sup>7</sup>. En ella logrará concretar parcialmente sus ideas anteriores, que adquieren ahora una resonancia continental mayor. Esa obra que no parte "de una profesión de fe, sino de amor" <sup>8</sup>, significa un ascenso hacia la madurez de propósitos, que se concreta en su voluntad de hacer en bien de América, más que de decir. Ese espíritu pragmático — en el buen sentido de la palabra —, hallará su cauce, sin embargo, en el ejercicio verbal de que hace gala en los dos únicos números de la *Revista*. Sólo a través de la palabra impresa es dable su empeño de indagación continuada en nuestros orígenes, lo que significa aporte decisivo al perfil de un continente que se debatía aún entre la colonia subyacente y el espíritu revolucionario que le aportó el independentismo, agonizante ya en las repúblicas despóticas <sup>9</sup>.

El sentido de la utilidad de su labor, y de la trascendencia de ésta hacia una práctica social que quiebra los estereotipos tradicionales de escritura, se hacen explícitos cuando declara que la *Revista* viene:

— a poner humildísima mano en el creciente hervor continental; a

<sup>6</sup> Permítasenos parafrasear y adelantar lo que sintetizará en *Nuestra América* muchos años después, en enero de 1891.

<sup>7</sup> Salvador Morales entiende que se trata de un proyecto único, que sólo varía de nombre en relación con la tierra que lo acogía. Refiere que Martí intentó darle continuidad en 1880, desde los Estados Unidos, cuando intentó escribir y publicar pequeños libros sobre América. Para ello se acercó a Néstor Ponce de León, la casa Appleton y Frank Leslie, pero por diversas razones no pudo hacerse realidad. Véase de este autor "*Revista Venezolana* de José Martí". En *El periodismo como misión*. Compilación y prólogo de Pedro Pablo Rodríguez, Centro de Estudios Martianos, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2002, p. 61 y ss.

<sup>8</sup> OC, ed. crítica, t. 8, p. 55.

<sup>9</sup> No olvidemos que el propio Martí diría en su ensayo *Nuestra América*: "La colonia había continuado viviendo en la República".

empujar con los hombros juveniles la poderosa ola americana; a ayudar a la creación indispensable de las divinidades nuevas; a atajar todo pensamiento encaminado a mermar *de su tamaño de portento nuestro pasado milagroso*; a descubrir con celo de geógrafo, los orígenes de esta *poesía de nuestro mundo*, cuyos cauces y manantiales genuinos, más propios y más hondos que los de poesía alguna sabida, no se esconden por cierto en esos libros pálidos y entecos que nos vienen de tierras fatigadas (...) *Cosas grandes, en formas grandes*<sup>10</sup>.

Si se mira con atención el fragmento anterior, saltan a la vista algunas consideraciones interesantes. No sólo habla el americanista consciente de su pertenencia al espacio geográfico y cultural que lo circunda. Estas reflexiones concuerdan con sus criterios en torno a las insólitas dimensiones de la naturaleza continental, en consonancia con el conocimiento reciente de la América del Sur, lo que significa una nueva ampliación de sus horizontes continentales — no olvidemos la estancia en México y Guatemala — hasta tiempo antes limitados al entorno isleño, aunque hubiese transitado ya por Europa y los Estados Unidos. En esos espacios resultaba un sujeto extrañado, distante desde el punto de vista cultural y afectivo, amén de la identificación sentimental con sus raíces ibéricas o su entusiasmo ante el mundo galo. Esta experiencia, en cambio, ha devenido grato deslumbramiento, verificación *in situ* de coincidencias largamente intuidas.

La noción del “pasado milagroso” aquí expuesta da continuidad a una idea que se remonta también a la etapa guatemalteca, concretamente a su texto “Poesía dramática americana” (1878), en el que reclama originalidad expresiva acorde con los temas que deben nutrir la literatura de su época. Éstos se encuentran, en gran medida, en las fuentes historiográficas, estrechamente ligadas al mito y las tradiciones orales, lo que significa, en el texto citado, el reconocimiento de que poseemos un pasado a la vez “histórico y fantástico”<sup>11</sup>, y que como tal debe ser concebido y expresado por el escritor americano. Esa conciencia de la valía de los mitos fundadores, equiparados a la mejor tradición clásica, presente en el texto que nos ocupa, donde se pone en claro la existencia de “cuatro siglos de epopeyas no trovadas”<sup>12</sup>, adquieren una dimensión superior, evidentemente, en las líneas subrayadas en el párrafo anterior, pero tal vez su expresión más acabada y sintética la alcance en *La Edad de Oro*, ya a finales de la década, cuando se decide a renovar desde los cimientos mismos la educación del futuro hombre americano.

<sup>10</sup> OC, Edición crítica t. 8, p. 56. *Cursivas nuestras*.

<sup>11</sup> Véase José Martí. OC, Edición crítica, tomo 5, pp. 225- 226.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

El modo más convincente de referirse a ese legado del que somos consecuencia y cúspide es declarar: “¡Qué novela tan linda la historia de América!”<sup>13</sup>.

Más adelante, en los inicios del segundo y último número, dirá: “No se ha de pintar el cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel pálido de Arcadia, o verde lúgubre de Erin”<sup>14</sup>. El americano fervoroso, que consagrará sus empeños al bien de la patria mayor, aflora en esas breves líneas no sólo señalando una carencia de las letras que le precedieron en el continente, sino mostrando el camino de la búsqueda hacia modos de expresión propios, que se correspondieran con la novedad del mundo que debían contar y definir.

Sin embargo, como hombre plenamente responsable de su misión de periodista, presta especial atención al proceso de recepción, a las opiniones de los lectores y de la crítica, pues se sabe inmerso en una tarea renovadora que junto al aplauso también encontrará la incomprensión y probablemente el descrédito. No hay asomo de servilismo para halagar a los inconformes. Sin dejar de ser respetuoso, se enorgullece de las censuras, pues ellas también dan fe de los primeros frutos de su labor:

Unos hallan la *Revista Venezolana* muy puesta en lugar, como que encamina sus esfuerzos a elaborar, con los restos del derrumbe, la grande América nueva, sólida, batallante, trabajadora y asombrosa; y se regocijan de una empresa que no tiene por objeto entretener ocios, sino aprovecharse de ellos para mantener en alto los espíritus, en el culto de lo extraordinario y de lo propio [...]. Pero hallan otros que la *Revista Venezolana* no es bastante variada, ni amena, y no conciben empresa de este género, sin su fardo obligado de cuentecillos de Andersen, y de imitaciones de Uhland, y de novelas traducidas, y de trabajos hojosos, y de devaneos y fragilidades de la imaginación, y de toda esa literatura blanda y murmurante que no obliga a provechoso esfuerzo a los que la producen ni a saludable meditación a los que la leen, ni trae aparejada utilidad ni trascendencia. — Pues la *Revista Venezolana* hace honor de esta censura, y la levanta y pasea al viento a guisa de bandera<sup>15</sup>.

Citar en sus páginas las opiniones contrarias a las suyas, e insistir más en ellas

<sup>13</sup> José Martí. *La Edad de Oro*. OC, t. 18, p. 389. El lector avisado advertirá de inmediato el carácter precursor del pensamiento de Martí respecto a la relación mito-historia-literatura para el siglo XX americano. Véase al respecto de Marlene Vázquez Pérez *Martí y Carpentier: de la fábula a la historia*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2005.

<sup>14</sup> OC, t. 7, p. 212, OC, Edición Crítica, t. 8, p. 92.

<sup>15</sup> José Martí. “El carácter de la *Revista Venezolana*”. 15 de julio de 1881. OC, t. 7 p. 208. OC, Edición crítica, t. 8, p. 88.

que en los incontables halagos recibidos, es, además de una muestra de valentía y una saludable disposición a la polémica, al diálogo abierto con lectores a los que había que educar en los requerimientos de los nuevos tiempos, un recurso eficaz, inteligente, para exponer los argumentos propios, en un ambiente de respetuosa comunicación con el destinatario del texto. Su disposición a responder cada interrogante, a atender cada preocupación del público, está expuesta en líneas cercanas al fragmento arriba citado, y de no haberse malogrado el proyecto en sus mismos inicios, habría arrojado resultados interesantes. La inconformidad de ciertos sectores con la revista está dada, en opinión de Salvador Morales, por la magnitud del impacto cuestionador:

La arremetida era contra toda una concepción de la cultura dominante en Iberoamérica. Una condición servil y tributaria a los productos foráneos y de desprecio a lo propio. Enristra hacia la literatura como entretenimiento del ocio inherente a las clases **dominantes**<sup>16</sup>.

Más adelante precisa el autor que hubo adecuaciones a la realidad venezolana, las cuales marcan una cierta diferencia de propósitos respecto a su inicial empeño centroamericano:

No es visible el matiz industrialista que sostuvo para Guatemala, sí puso énfasis en la atención a las producciones venidas de Europa o de Estados Unidos. Venezuela paradójicamente era, y aún lo es, inmensa región sin cultivo y con una sociedad dirigente embebida en lo foráneo y desconocedora del país, élite, que mira "con ojos de hijo lo ajeno y con ojos de apóstata lo **propio**"<sup>17</sup>.

Desde el primer momento manifiesta el cubano su preferencia por el estudio de los hombres prominentes. Es ésta una vía de acceso al conocimiento cierto de cualquier pueblo, pues los caracteres ejemplares muestran de modo insuperable las cualidades y defectos que los distinguen, a la vez que se convierten en saludables modelos a imitar para el resto de la comunidad, si se trata de personajes positivos. En tal sentido deben ser vistas las semblanzas que dedicara a Don Miguel Peña y a Cecilio Acosta, a quienes se propone honrar por sus méritos personales y por su vocación de servicio a sus conciudadanos. Desde entonces tiene temprana conciencia de algo que sintetizará de modo especial

<sup>16</sup> Salvador Morales, Op. Cit. p. 67.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

en su semblanza “El general Grant” (1885): “Culminan las montañas en picos y los pueblos en **hombres**”<sup>18</sup>. Sin embargo, vale destacar la sagacidad con que alude al primero de los dos venezolanos aquí retratados, pues aunque se trataba de una figura pública, de amplio reconocimiento, sobre todo en su natal Valencia, su biografía presentaba zonas escabrosas, que si bien no debían magnificarse en detrimento de sus méritos, tampoco debían ser pasadas por alto, máxime cuando encontraban eco en el medio circundante.

Los contrastes entre virtudes y defectos, concretados en inteligencia y valentía de un lado, y arrogancia y ambición de poder, de otro, que condujeron a Miguel Peña tanto a actos magnánimos como a sediciones lamentables, lesivas para la unidad de granadinos y venezolanos, son vistas con singular sentido de la justicia en esta semblanza. Si se piensa que aparece en el primer número de la revista, y que su frase inicial, “Honrar, **honra**”<sup>19</sup>, ha devenido aforismo trascendente, pauta ética para el diario quehacer ciudadano, hay que meditar en la intencionalidad ideológica subyacente. Claro resulta, entonces, el cuestionamiento de aquellas actitudes que no deben ser imitadas, en tiempos en que había que cimentar la república, consolidar la libertad tan duramente conquistada en las campañas independentistas, desprenderse del apego al caudillismo y de las contradicciones entre pueblos hermanos.

No debe perderse de vista que en esos momentos gobernaba Venezuela un hombre ilustrado, Antonio Guzmán Blanco, que también atentaba contra la libertad y desbordaba autoritarismo y ambiciones **políticas**<sup>20</sup>. Si se atiende a esto último, el retrato de Don Miguel Peña puede ser asumido, también, como un ataque oblicuo a la situación reinante en el país, formulado desde el análisis de un pasado relativamente cercano, pero cuyas consecuencias se extenderían, incluso, hasta el propio siglo XX. Era un modo de cuestionar, sin incidir directamente en

<sup>18</sup> OC, t. 13, p. 84.

<sup>19</sup> José Martí. “Don Miguel Peña”. OC. t. 7, p. 135. OC; Edición Crítica, t. 8, p. 59.

<sup>20</sup> Salvador Morales alude a la posición antiguzmancista de los colaboradores más cercanos de Martí, a los que enumera, lo cual en su opinión debe haber alertado, desde la aparición del propio primer número, a los agentes del gobierno. Véase Op. Cit., pp.70- 71. De ellos dice Pedro Pablo Rodríguez: “Sin embargo, el carácter y las acciones opositoras de muchos de estos intelectuales han de ser tomados con reservas. No puede olvidarse que la cultura venezolana de entonces era ejecutada por una reducida élite vinculada al poder económico, y dedicada al magisterio y al periodismo. El gobierno de Guzmán Blanco estimuló la vida cultural mediante el halago y el favoritismo hacia los intelectuales, entre los cuales eran muy frecuentes las intrigas y rencillas para sostenerse en el favor del autócrata, quien, por otra parte, dosificó cuidadosamente la violencia y supo ganarse mediante concesiones políticas, administrativas y financieras a muchos de sus opositores [...]”. Véase de este autor *De las dos Américas*. Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2002, p. 132.

asuntos de política doméstica, lo cual fue siempre una norma de conducta seguida por Martí, dada su condición de extranjero.

Pedro Pablo Rodríguez asegura, siguiendo el testimonio de Francisco J. Ávila<sup>21</sup>, que fue Eloy Escobar quien sugirió el tema a Martí. Evalúa la referencia a Peña de este modo:

Podría considerarse en sentido contrario la aceptación por Martí de la sugerencia de Escobar de escribir sobre Miguel Peña en el número inicial de la *Revista Venezolana*, pues con ello halagaba la actuación presidencial, que al calor del septuagésimo aniversario de la Declaración de Independencia, homenajéo al prócer independentista venezolano. Pero es evidente que en Martí primó el deseo de tratar la efeméride y quizás de reconocer el positivo proceder patriótico gubernamental, ya que a lo largo de su vida no escatimaría el elogio en casos semejantes. De todos modos, y comoquiera que hayan sido enjuiciados los propósitos de ese escrito por el público caraqueño, acostumbrado a la exaltación de las obras y decires del presidente, no hay indicios ni evidencias de su conducta opositora o meramente de crítica pública de Martí al gobierno **venezolano**<sup>22</sup>.

Sin embargo, podemos considerar el asunto desde otra perspectiva, sobre todo si se tienen en cuenta las particularidades del retrato que hace Martí del patriota venezolano, y el modo especial en que alude a los rasgos de su personalidad:

Así se va extinguiendo, con su capacidad para la grandeza, aquella vida que comienza en *monte y termina en llano*. Para amoldarse a los tiempos tuvo siempre aptitud maravillosa, y era de aquellas raras naturalezas que tenían en igual suma la dote de *destruir y la de cimentar*<sup>23</sup>.

La exquisitez de la prosa hace olvidar, en una primera lectura, que se trata de un hombre veleidoso, oportunista y contradictorio, lo cual se advierte con un mínimo de detenimiento. La audacia más notable está dada no sólo en lo que dice, sino en el momento en que lo hace, cuando se le erige una estatua en su amada ciudad de Valencia, acto que significa, en cualquier lugar, consagración como padre fundador y reconocimiento oficial. Esto es aún más significativo cuando se tiene en cuenta, según ha afirmado Salvador Morales<sup>24</sup>, que el propio presidente Guzmán Blanco había pronunciado un discurso laudatorio en fecha

<sup>21</sup> Véase de Francisco J. Ávila, *Martí en el periodismo caraqueño. El estilo prospectivo de un maestro de la comunicación social*, Caracas, Imprenta Municipal, 1968.

<sup>22</sup> Pedro Pablo Rodríguez, Op. Cit. p. 132.

<sup>23</sup> OC, t. 7 p. 149, OC, Ed. crítica, t. 8, p. 75.

<sup>24</sup> Véase de Salvador Morales, Op. Cit, nota 55, p. 82.

cercana al texto de Martí. Arrojará mucha luz sobre el asunto consultar el citado documento, no estudiado hasta ahora, y compararlo con el texto martiano, pues permitirá aquilatar en su justa medida hasta qué punto establecen una relación controversial o coincidente, labor que emprenderemos en páginas sucesivas. Vistos estos hechos, la mención cuidadosa, ciertamente, pero mención al fin, de las zonas oscuras de su biografía, significa ponerlo en tela de juicio en un momento de homenaje nacional, lo cual contradice tangencialmente la política gubernamental al respecto.

Más adelante, y como conclusión respetuosa de un retrato en el que no ha olvidado hecho tan lamentable como la detención de **Miranda**<sup>25</sup>, ni ha dejado de destacar su lealtad a Bolívar, sintetiza de modo magistral:

De sus adversarios muy temido; de los valencianos muy amado, de los amigos de las cosas viejas, visto como un atleta de las nuevas; dotado de áspera entereza en el carácter y de blandura sorprendente en el talento, grande primero, pequeño algunas veces, hábil, apasionado y elocuente siempre, murió al cabo, en el crepúsculo de aquella guerra fúlgida, que habrá de ser perpetua admiración de los humanos, aquel letrado brioso que se habría revelado contra un trono, dado vida y muerte a una república y cercenado de sus ruinas **otras**<sup>26</sup>.

*La Opinión Nacional*, por su parte, declaró a propósito de la aparición de la *Revista Venezolana* y concretamente respecto al retrato de Peña:

El segundo artículo es de feliz oportunidad. Contiene el boceto histórico del Dr. Miguel Peña, cuyos servicios conoce a fondo el autor, y cuyo carácter describe como si hubiera acompañado al gran patricio en todas las vicisitudes de su vida pública.

¡Cómo sabe el señor Martí mejor que los mismos compatriotas de Peña, todos los incidentes de su carrera de triunfos y reveses en que nunca

<sup>25</sup> “¡Ah! ¿por qué firma Peña la orden de prisión de aquel anciano, de quien tenía el gobierno del puerto de La Guaira, en que lo prendía? ¿Qué es la grandeza, sino el poder de embridar las pasiones, y el deber de ser justo y de prever? Miranda, que en su capitulación con Monteverde desconoció el vigor continental e inextinguible de las fuerzas que estaban en su mano, no cometió más falta que ésta. Era él anciano, y los otros jóvenes; él reservado, y ellos lastimados de su reserva; él desconfiado de su impetuosidad, y de su prudencia ellos; quebraron al fin el freno que de mal grado habían tascado, y creyeron que castigaban a un traidor, allí donde no hacían más que ofender a un grande hombre.” OC, t. 7, p. 139. OC, Edición Crítica, t. 8, p. 63.

<sup>26</sup> OC, t. 7, p. 150, OC, Edición Crítica, t. 8, p. 76.



desmintió el amor a la patria, el valor civil y la confianza en su poder intelectual!<sup>27</sup>.

También en el periódico caraqueño se alude al hecho de que Guzmán Blanco, el "Ilustre Americano", como era llamado por sus seguidores, andaba de gira por varias zonas del país, y se anunciaba, varios días antes de la salida del primer número de la *Revista Venezolana*, el homenaje público que se le tributaría a Don Miguel Peña en Valencia, y en el que el Presidente haría uso de la palabra. Juan Luis Aldrey, hijo del director del diario, acompañó al mandatario en su periplo y reportó cotidianamente los acontecimientos de cada jornada, que eran publicados al día siguiente. Así, puede leerse en *La Opinión Nacional* del 30 de junio de 1881, que la estatua, dedicada por el Presidente en persona, sería inaugurada el 4 de julio, fecha que "coincide con la en que el elocuente Peña pronunció, en 1811, su discurso en la Junta Patriótica de Caracas, probando la necesidad de que el congreso a la sazón reunido declarase la Independencia de Venezuela, como en efecto la declaró el siguiente día, el 5 de julio de 1811"<sup>28</sup>.

Más adelante, en esta propia crónica, escribe Aldrey hijo:

Al decretar la estatua que ha de perpetuar la memoria del Dr. Peña, El General Guzmán Blanco quiso sin duda honrar el patriotismo abnegado, glorificar el talento y la elocuencia parlamentaria de los primeros apóstoles de la libertad, y enaltecer el civismo que desafió las iras del poder de la conquista, al iniciar aquella revolución desigual y rodeada de peligros. Y eso es lo que simboliza la estatua de Peña, *hoy con mayor razón, que ha dejado de existir el caudillaje* proveniente de nuestras guerras intestinas y que la paz es la deidad que protege todos los intereses de la patria regenerada<sup>29</sup>.

Martí debió haber tenido información sobre estos hechos, bien por la lectura directa del diario, o por su relación con algunos de los directivos o periodistas. Ése pudo haber sido un incentivo más para escribir la semblanza, amén de la efeméride ya aludida, y de la información directa proporcionada por Aldrey, totalmente incongruente con el pensamiento martiano en lo que concierne al caudillismo, y con la situación real de Venezuela en esos momentos.

Deslizar entonces su perspectiva crítica, cuidadosa y elegante, ciertamente,

<sup>27</sup> *La Opinión Nacional*. "La Revista Venezolana." Viernes, 1 de julio de 1881; Año XIV, mes VII, p. 2, col. 2.

<sup>28</sup> *La Opinión Nacional*. Jueves 30 de junio de 1881, Año XIV, mes VI, p. 2, col. 3.

<sup>29</sup> *Idem*. Las cursivas son nuestras.

pero crítica al fin y al cabo, demuestra que acá, como había sucedido anteriormente en México o en Guatemala, estaba asumiendo lo que Marlem Domínguez ha denominado la postura del *emigrado-participante*<sup>30</sup>, que aún desde su condición de extranjero se sentía estrechamente ligado por vínculos culturales y afectivos a la tierra que lo acogía, y a la que trataría de mejorar en todo lo que estuviera a su alcance. Señalar en momentos de recordación errores lamentables, aunque estén avecinados con grandes virtudes, lleva implícita la intención de evitarlos en el futuro.

Releer el retrato de Peña, tan controvertido él mismo como personaje, y tan polémico el texto sobre el que se han emitido luego los criterios más diversos, me ha conducido a encontrar la explicación más convincente respecto a sus probables intenciones, en palabras del propio Martí. Éstas fueron escritas cinco años después, en la semblanza de otro hombre notable, el Presidente norteamericano Chester Alan Arthur: “No mueren nunca sin dejar enseñanza los hombres en quienes culminan los elementos y caracteres de los pueblos; por lo que, bien entendida, viene a ser un curso histórico la biografía de un hombre *prominente*”<sup>31</sup>.

Al leer el discurso de Antonio Guzmán Blanco, pronunciado el 4 de julio, es fácil percibir que éste había tenido noticias directas respecto a la semblanza de Peña y al elogio a la *Revista Venezolana* que había hecho *La Opinión*... el 1 de julio, o acaso los había leído ya. Luego de un largo preámbulo laudatorio, en que despliega dotes de orador y dominio del idioma, y en el que reconoce el valor, la inteligencia y la firmeza de carácter del homenajeado, declara lo siguiente:

No me detendré a destacar esas débiles sombras que en vida tan refulgente trataron de arrojar los enemigos del Dr. Peña, porque si bien es cierto que el *[lastre]*<sup>32</sup> de esas almas elevadas es tener quien las envidie, también es verdad que cualquiera (sic) desfavorable tentativa ha fracasado ante la verdad de los hechos y ante este noble espectáculo que ahora mismo se ofrece a nuestra vista y que significa nada menos que la protesta del país en honor del hombre que hoy *conmemoramos*<sup>33</sup>.

Es evidente, a nuestro modo de ver, la alusión entre líneas al texto de Martí, y es este, posiblemente, el origen de la reserva, y luego de la franca hostilidad del

<sup>30</sup> Véase Marlem A. Domínguez Hernández. “Martí emigrado: la voz de los otros.” *En Congreso Internacional José Martí en nuestro tiempo* [Celebrado en Zaragoza, 26-28 de enero de 2004] / Coordinador José A. Armillas Vicente. — Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007, pp. 119- 131.

<sup>31</sup> OC, t. 13, p. 156.

<sup>32</sup> Lección dudosa en microfilme.

<sup>33</sup> *La Opinión Nacional*, 4 de julio de 1881, p. 2, col. 3.

Presidente hacia el cubano, que estallaría, como veremos a continuación, en el segundo y último número, cuando aparecería la semblanza de Cecilio Acosta.

Con estas memorables páginas dedicadas a un hombre sabio e íntegro, se completaba, aunque no lo hubiese expresado claramente, su rechazo al guzmancismo, ya insinuado desde el número anterior, a la vez que mostraba su extraordinaria talla moral e intelectual. La mayor prueba de que era considerado peligroso por las autoridades del país fue su salida de Venezuela<sup>34</sup>, que truncaría en sus mismos inicios aquella empresa cultural, e iría condicionando lentamente su ruptura posterior con *La Opinión Nacional*, de Caracas. A primera vista, la anterior afirmación pudiera resultar sorprendente, pues en esta época, aún no había comenzado su colaboración asidua con el diario caraqueño, aunque ya había publicado en él dos trabajos excelentes, los dedicados al centenario de Calderón, capaces de complacer al público más exquisito. Sin embargo, el rechazo visceral del cubano hacia todo autoritarismo, incluyendo, por supuesto, a la censura de prensa, se manifestaría en su epistolario privado tiempo después, cuando rememoraba su salida de la patria de Bolívar, y dejaba claro que en este episodio de su vida se iniciaba su ruptura con el tirano venezolano, cuyas consecuencias se extenderían hacia el futuro inmediato de su labor para la prensa<sup>35</sup>.

Aunque se haya frustrado este proyecto dirigido al bien de América, en sus bases estaban ya las motivaciones esenciales que encauzaría en el futuro. Si atendemos a la coherencia de su pensamiento, se reiteran motivaciones similares en *La Edad de Oro*, independientemente de que varíen los códigos expresivos en función del destinatario. Incluso en un proyecto tan poco estimado por el propio Martí como *El Economista americano*<sup>36</sup>, insiste siempre en aquellas

<sup>34</sup> Existen varias hipótesis sobre la expulsión de Martí. Véase al respecto el trabajo de Pedro Pablo Rodríguez "Martí en Venezuela", en *De las dos Américas*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2002, pp. 130-132.

<sup>35</sup> El propio Martí refirió en carta a su amigo mexicano Manuel Mercado, del 13 de noviembre de 1884, que abandonó *La Opinión Nacional*, de Caracas, "(...) por ser condición para continuar aquella labor que consintiese en alabar en ella las abominaciones de Guzmán Blanco." En José Martí. *Correspondencia a Manuel Mercado*. Compilación y notas de Marisela del Pino y Pedro Pablo Rodríguez. Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2003, p. 160. La colaboración del cubano con este diario comenzó el 15 de junio de 1881, con su texto "El centenario de Calderón. Primeras nuevas." A este tema daría continuidad un segundo trabajo, del 28 de junio de 1881. Su envío regular de crónicas comienza a partir del 20 de agosto de 1881, cuando ya en Nueva York redacta la primera. A menos de un año después, el 10 de junio de 1882, decide suspender sus envíos a Caracas. Véase carta a Diego Jugo Ramírez, Nueva York, 10 de junio de 1882. En: José Martí. *Epistolario*, vEd. Cit. T.I, pp.231-232.

<sup>36</sup> Véase al respecto lo siguiente: "De *El Economista*, que siempre fue cosa menor sin espacio ni razón para vivir, ni más que un poco de harina para el pan, le diré lo que el escocés: — "No está aquí porque está muerto." Carta a Enrique José Varona, Nueva York, 17 de marzo de 1889. José Martí. *Epistolario* (Compilación, ordenación cronológica y notas de Luis García Pascual y Enrique H. Moreno Pla), Ciencias Sociales, la Habana, 1993, T. II, p. 79.

figuras de sus coterráneos ilustres, que deben ser motivo de orgullo para nuestra área geográfica y cultural, en un periódico destinado fundamentalmente a la emigración hispana en el país norteamericano. Era una vía más, aunque fuera en una publicación menor, de claros propósitos mercantiles, para fortalecer el vínculo con las raíces, cortado brutalmente por el entorno hostil, que tanto lesionaba la autoestima de aquellos que dejaron la casa propia en busca de mejores horizontes, no siempre hallados. Vale la pena en ese sentido repasar los textos que aquí dedica a Heredia <sup>37</sup>, Eloy Escobar <sup>38</sup>, Juan de Dios Peza <sup>39</sup>, entre otros. Vistos desde la perspectiva de análisis que nos ocupa, todos ellos vienen a ser corolario de lo iniciado en las cercanías del Ávila a inicios de la década, muestras del proyecto americanista madurado en estos años.

Coincidimos totalmente, entonces, con Enrique López Mesa cuando afirma: En verdad, todo parece indicar que *El Economista Americano* sólo fue “cosa menor” respecto a las formidables crónicas que en esos mismos años Martí escribía para *La Nación*, de Buenos Aires, y para *El Partido Liberal*, de Ciudad México, que encierran la mejor prosa española del siglo XIX; pero sólo respecto a ellas. Sin embargo, es obvio que Martí cambió de criterio posteriormente, y prueba de ello es que en la mencionada carta a Gonzalo de Quesada y Aróstegui de 1 de abril de 1895 se refiriera específicamente a *El Economista Americano* como una de las fuentes para “los seis volúmenes principales” de sus obras <sup>40</sup>.

Otro hito importante en este propio decenio fue la labor sistemática de Martí para *La América* <sup>41</sup>, en la que muestra una vez más su estatura periodística al imprimirle un giro a esta publicación que supera con creces su restrictiva marca

<sup>37</sup> Véase al respecto OC, t. 5, p. 133-139. Sobre la publicación de este texto, Enrique López Mesa sostiene una hipótesis interesante: no se conservan ejemplares de *El Economista...* de julio de 1888, donde se publicó, según consigna Gonzalo de Quesada y Miranda al incluirlo por primera vez en una edición de Obras completas, en el tomo 12 de Trópico, aparecidas entre 1936 y 1953. Sin embargo, sí se conserva un ejemplar de *El Avisador Cubano* de ese propio mes y año, en el que aparece dicho artículo en primera plana. Por tanto, en opinión de López la referencia a *El Economista...* debe haber sido un error de Quesada, repetido luego hasta la saciedad. Esta aclaración, necesaria desde el punto de vista histórico, refuerza nuestra opinión respecto a la coherencia interna de la obra martiana, cuya diversidad se asienta en una raigal unidad de propósitos. Véase de este autor *Notas marginales sobre dos revistas esenciales* (p. 35, Inédito).

<sup>38</sup> OC, t. 8, pp. 201-204.

<sup>39</sup> OC, t. 8, pp. 204-209.

<sup>40</sup> Enrique López Mesa, *op. cit.*

<sup>41</sup> Refiriéndose a la necesidad de estudiar con detenimiento *El Economista...* y *La América*, Enrique López Mesa ha señalado: “A pesar de que Martí fue director de ambas, no conservó sus respectivas colecciones

paratextual de periódico de **anuncios** <sup>42</sup>. Ya Pedro Pablo Rodríguez ha señalado la línea de continuidad entre *La América* y los dos empeños que la antecedieron al afirmar:

*La América* resulta, por consiguiente, la primera publicación sistemáticamente asumida con plena responsabilidad editorial por Martí para expresar aspectos de su pensamiento, como pretendió de manera infructuosa en 1878 con la *Revista Guatemalteca* — que nunca se imprimió —, y con la *Revista Venezolana*, que no pudo pasar de su segundo número (...). La línea de continuidad entre aquellas y la revista neoyorquina es directa y expresa: en los tres casos es explícito el sentido latinoamericanista que animaba a Martí a obrar, manifestado en las tres publicaciones mediante el propósito de poner en contacto a la que llamaba ya nuestra América con los avances científicos, tecnológicos, agrícolas, e industriales de Europa y los Estados **Unidos** <sup>43</sup>.

Siempre insatisfecho con lo que hacía, corto de medios económicos para emprender proyectos mayores, rumiaba planes editoriales de alto vuelo, pero que de haberse realizado, habrían rendido frutos perdurables. No contento con lo que enviaba sistemáticamente a los periódicos del continente, pues le parecía escaso para enfrentar el peligro creciente en que se veían inmersos nuestros pueblos, acariciaba ideas de publicar, dentro de los mismos Estados Unidos, una revista propia, de gran alcance por su contenido y por su impacto. Así le dice, en 1888, a su amigo Enrique Estrázulas:

¿Sabe que ando dándole vueltas a la idea, *después de dieciocho años de meditarla*, de publicar aquí una revista mensual, El Mes, o cosa así, toda escrita de mi mano, y completa en cada número, que venga a ser como la *historia corriente*, y resumen a la vez expedito y crítico, de todo lo culminante y esencial, en política alta, teatro, movimiento de pueblos, ciencias contemporáneas, libros, *que pase acá y allá, y dondequiera que de*

o, al menos, éstas se extraviaron después de su muerte. Dentro de la producción martiana de la década de 1880, ambas revistas han sido opacadas por el brillo de *La Edad de Oro* y de las crónicas norteamericanas que remitía a Buenos Aires y Ciudad México. De ahí que sean necesarios estudios más pormenorizados sobre ellas". Véase de este autor op. cit.

<sup>42</sup> Véase el acucioso análisis de Carmen Suárez León *La América: ¿periódico de anuncios?* En *El periodismo como misión*. Ed. Cit., p. 157-168.

<sup>43</sup> Pedro Pablo Rodríguez. "Definir, avisar, poner en guardia..." Visión martiana de los Estados Unidos en *La América*." En *El periodismo como misión*. Ed. cit., p. 137.

*veras viva el mundo? Si es, no será a la loca, sino con esperanza razonable de éxito*<sup>44</sup>.

Como puede verse, fueron años de reflexión y análisis de nuestras realidades nacionales y del acontecer en el país norteño, y en su tiempo, marcado por el acelerado proceso de modernización a escala planetaria, independientemente de las diferencias regionales en ese *sentido*<sup>45</sup>. Obsérvese, en las líneas subrayadas, que no se limita sólo a las relaciones entre nuestras repúblicas y el “gigante de las siete leguas,” sino que atiende a todo lo interesante dondequiera que tenga lugar. Es significativo este modo de apreciar las relaciones entre los centros de poder y las zonas periféricas, no usual en la intelectualidad latinoamericana de entonces, transida en gran medida del deslumbramiento ante lo europeo o lo norteamericano, pero desconocedora de sus propias esencias, por no hablar ya de espacios distantes geográfica y culturalmente como Asia o África, de los que se tenía, en el mejor de los casos, una visión exótica cuando no el más absoluto desconocimiento. La audacia, entonces, de ese sueño editorial no materializado, es mayúscula, y la propia confesión respecto al largo período de incubación de la idea primigenia, da fe del peso que en ese proceso reflexivo debe haber tenido la experiencia caraqueña.

El final de la década de los ochenta fue especialmente arduo y doloroso para Martí, por cuanto significó el entronizamiento de una política estadounidense cada vez más agresiva para nuestras tierras, y el despliegue de medios de difusión en sus predios que preparaban a la opinión pública norteamericana para la acometida, que tendría entre sus expresiones más notables la Conferencia Panamericana de 1889. Ya a principios de ese año confiesa a Manuel Mercado que tiene “el espíritu mortal, por las serias noticias que ya salen a la luz sobre el modo peligroso y altanero con que este país se propone tratar a los nuestros (...)”<sup>46</sup>. Más adelante, justamente alarmado, refiere al amigo la campaña publicitaria que desarrollaba entonces la prensa norteamericana, para difundir sus ideas expansionistas y concluye:

<sup>44</sup> Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, Octubre 26 de 1888. En José Martí. *Epistolario*, Ed. Cit., t. II, p. 60. Cursivas nuestras.

<sup>45</sup> Su “Sección constante” para *La Opinión Nacional* de Caracas fue un fruto revelador, pues a través de ella se toma el pulso a la época, se advierte esa voluntad de estar al día. Véase de Mayra B. Martínez “Sección constante: vértigo y servicio.” En *El periodismo como misión*, ed. cit. pp. 108-134.

<sup>46</sup> Carta a Manuel Mercado, 19 de febrero de 1889. En José Martí. *Correspondencia a Manuel Mercado*. Compilación y notas de Marisela del Pino y Pedro Pablo Rodríguez. Centro de Estudios Marianos, La Habana, 2003, p. 294.

Hasta órgano castellano han creado aquí para la defensa de estas ideas entre nuestra propia gente. Pero en lo que escribo tengo por regla lo que la prudencia permite decir donde se haya de leer, y el callar al público lo que sólo llega a mi en privado. ¡Cuánto habría de hacer en esto! ¡Qué habilidad, qué sutil y constante vigilancia no se necesita para aprovechar todos los momentos favorables e impedir que esas ideas tomen demasiado cuerpo! ¡Qué periódico en inglés, moderado y activo, no habría publicado yo, si no fuera esta idea con mis medios, un verdadero *sueño!*<sup>47</sup>

Como puede apreciarse, el alcance de esa otra arista de trabajo editorial, tampoco materializada por las razones que él mismo expone en el párrafo anterior, arrojan luz sobre la verdadera dimensión de su pensamiento en este sentido. No debe perderse de vista que ya había publicado en aquellas tierras periódicos en castellano, como *La América* o *El Economista...*, de los que llegó a ser director, y había colaborado ampliamente en otros, también dirigidos a los latinoamericanos radicados en esas latitudes, aunque no limitados únicamente a ellos, pues alcanzaban circulación continental. La comprensión de la necesidad de publicar en inglés un órgano de prensa que respondiera a nuestras perspectivas, aspiraciones políticas y sobre todo, a la difusión de nuestras riquezas culturales, historia, acontecer diario, ampliaría notablemente lo ya hecho al respecto, y reforzaría, en cuanto a basamento teórico, el proyecto americanista esbozado en su *Revista Venezolana*.

El hombre que en breve se consagraría casi por entero a la preparación de la Independencia de Cuba, ya tenía claro, a fines de los ochenta, que no se trataba sólo de definir cabalmente a América y elevar la estima de sus propios valores entre sus hijos, para que llegaran a tener “fe en su tierra” y dejaran de ser “sietemesinos”. No obstante, la urgencia mayor, revelada en ese párrafo angustioso, era difundir nuestras verdades dentro del campo enemigo, para que al conocerlas, nos respetase.

Obviamente, en la ruta ascendente que va de los entusiasmos de juventud a la madurez reflexiva, se fue produciendo una ampliación gradual y un completamiento de su pensamiento culturoológico respecto a América, que transitó también, naturalmente, por la radicalización política. Si en los inicios de su actividad como publicista asistimos a indagaciones, definiciones, en torno a lo americano, y a la inserción de lo universal en lo local y viceversa, ya al final de su vida hay una asunción de la autodefensa cultural como garantía de la soberanía política, lo que implica, en cierto modo, tomarle la delantera al enemigo, utilizar

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 295.

sus mismos métodos, sólo que en defensa de una causa justa. La proyectada inserción de nuestra realidad en los medios de difusión norteamericanos, a través de la lengua del contrario, que hasta entonces nos ignora e incluso nos denigra, es un modo de eludir con inteligencia el enfrentamiento violento, de incalculables consecuencias. Es, también, una faceta más de un modo de hacer, que en un estudio anterior, dedicado a las *Escenas norteamericanas*, hemos definido como *discurso de la alerta*<sup>48</sup>.

Debe recordarse que el 21 de marzo de 1889, apenas un mes después de esa carta a Mercado, dirige Martí su misiva al director de *The Evening Post*, conocida también como “Vindicación de Cuba”, con motivo del ofensivo artículo “¿Queremos a Cuba?”, que publicara *The Manufacturer*, de Filadelfia, el 16 de marzo<sup>49</sup>, y que fuera reproducido por el rotativo neoyorkino. Su respuesta viril, plena de argumentos, desmorona cada uno de los ataques de que fueron objeto los cubanos. El hecho viene a confirmarle que no había falsa alarma en sus cartas anteriores, y que el peligro era cada vez más cierto. También sirve para fortalecer su idea respecto a la urgencia del periódico en inglés, que no pudo materializar. Cuando le cuenta a su amigo mejor el incidente, insiste una vez más en el asunto:

En las cosas de nuestra tierra se me ha calmado un poco el dolor, por el júbilo con que acogen mis paisanos la defensa de nuestro país que escribí, en la lengua picuda, de un arranque de pena: y parece que impuso respeto. Se la mando para que Manuel se la traduzca. *Este incidente viene a ayudarme para la publicación de mi periódico*, que por poco que cueste, me ha de costar mucho más de lo que tengo. Con que se pague, ¿qué me importa el trabajo, si es por nuestras tierras? Lo que quiero es demostrar que somos pueblos buenos, laboriosos y capaces. A cada ofensa, una respuesta, del tipo de la que le mando, y más eficaz por su moderación. A cada aserción falsa sobre nuestros países, la corrección al pie. A cada defecto, justo en apariencia, que se nos eche en cara, la explicación histórica que lo excusa, y la prueba de la capacidad de remediarlo. Sin

<sup>48</sup> “Designamos con ello la puesta en escena de un conjunto de recursos expresivos, que abarca desde el empleo de determinados signos de puntuación, el uso consciente de vocablos cuidadosamente elegidos para explotar al máximo todas sus posibilidades sémicas, la construcción gramatical de las oraciones, insistiendo, según el caso, en determinado tipo de ellas y no en otros, también factibles, pero no adecuados a la intencionalidad ideológica subyacente, hasta la introducción de imágenes poéticas y formas narrativas y descriptivas que desembocan en el suspenso y la sorpresa para ofrecer, finalmente, la verdad iluminadora”. Véase Marlene Vázquez Pérez. “*Las Escenas norteamericanas* de José Martí: su calidad polifónica”. Cuadernos Americanos núm 125(2008) p. 123.

<sup>49</sup> Véase “Cuba y los Estados Unidos”, OC, t. 1, p. 229- 241. Aquí se reproducen *Vindicación de Cuba* y los referidos artículos aparecidos en la prensa norteamericana.

defender, no sé vivir. Me parecería que cometía una culpa, y que faltaba a mi deber, si no pudiese realizar este pensamiento<sup>50</sup>.

La comprensión de esa necesidad y la recurrencia de la idea en su epistolario es prueba del tránsito experimentado. Si en un principio, el fortalecimiento del americanismo implicaba conocernos mejor e insertarnos plenamente en el mundo en que vivíamos, a esas alturas ya significaba, por decirlo de algún modo, pasar a la *contraofensiva*<sup>51</sup>, ripostando vigorosamente cada uno de los golpes políticos y publicitarios del enemigo. Ese pensamiento, que se distingue por su coherencia interna, no desdice nunca del linaje originario, en el que desempeñaron un papel fundamental sus primeras experiencias editoriales.

## EL PESO DE LOS ORÍGENES, UN BALANCE NECESARIO.

Sin habérmelo propuesto inicialmente, pues sólo intentaba acercarme desde otra perspectiva a la *Revista Venezolana* con motivo de sus 125 años — de lo que se derivaron unas breves notas de ocasión en apenas cuatro páginas —, el recorrido efectuado por la labor de Martí como fundador de órganos de prensa, me ha conducido, al final de este estudio, a una especie de “viaje a la semilla,” por decirlo en términos de otro gran periodista en nuestra lengua, también ligado a la patria de Bolívar, el cubano Alejo Carpentier. Ello significa ahondar, de modo sintético, en el saldo positivo que se deriva de esa publicación sudamericana.

Vale la pena señalar aquí, a riesgo de parecer obvio, que la *Revista Venezolana* anticipa dignamente algunas de las ideas fundamentales del ensayo *Nuestra América*, aunque mediara casi una década entre ambos textos. Ello bastaría para probar, por sí solo, el carácter fundacional de este empeño aparentemente efímero.

Desde el mismo momento de su salida a la luz, hubo en el continente intelectuales lúcidos, que fueron capaces de aquilatar en su justa medida la magnitud de la obra en albores, que era anticipo de un proyecto ideológico y cultural sin precedentes. El elogio más entusiasta y visionario de esa etapa se debe al periodista colombiano Adriano Páez, quien no sólo reconoce los méritos indudables de la publicación, sino que vislumbra, en juicio trascendental, el punto de giro que significaría la obra martiana para nuestra lengua y para el futuro literario del continente.

<sup>50</sup> José Martí. Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 29 de marzo de 1889. En José Martí. *Correspondencia a Manuel Mercado*, (Ed. Cit.), p. 299.

<sup>51</sup> Véase de Ramón de Armas “Unidad o muerte: en las raíces del antimperialismo y el latinoamericanismo martianos.” *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, no. 11, 1988, p. 311.

Cuando escribió sus páginas al respecto, Páez no conocía directamente la *Revista Venezolana*, pues se refería a ella a través de juicios laudatorios aparecidos en *La Opinión Nacional*, de Caracas, con motivo del primer número de **aquella**<sup>52</sup>. Abunda al respecto en un artículo publicado en *La Pluma*, de Bogotá, el 10 de septiembre de 1881, y cuyo tema central es la publicación en el *Repertorio Colombiano* del texto martiano “Poetas contemporáneos **españoles**”<sup>53</sup>, traducido de *The Sun* por Carlos Martínez Silva. Este trabajo apareció en Colombia sin firma, pero Páez supo, a través de *La Opinión Nacional*, donde se reprodujo **posteriormente**<sup>54</sup>, de la paternidad del texto. La impresión que suscitó en él la hondura de juicio y la vibrante riqueza lírica de aquellas páginas, lo llevó a declarar que José Martí es un “nombre que, estamos seguros, no olvidarán nuestros **lectores**”<sup>55</sup>.

Este juicio es aún más significativo cuando tenemos en cuenta que no conocía nada aún de la vida de Martí, pues en estas mismas páginas dirá: “Pero, ¿quién es Don José Martí? Entendemos que es de *origen catalán* y que los huracanes revolucionarios lo han arrojado a las playas venezolanas. Si diera un salto a Colombia ¡cuál sería nuestro contento! Lo recibiríamos al ruido de

<sup>52</sup> Decía entonces el rotativo caraqueño: “Ha salido hoy este periódico literario, de grande efecto, lleno de novedad [...] esmeradamente impreso y dirigido por el señor doctor José Martí, ilustrado escritor, conocido ya en el mundo literario, orador elocuente, fecundo, abundante, rápido, inagotable, cuyo nombre se oye repetir, con aplauso por unos, con admiración por otros, y con simpatía y cariño por todos en Caracas, donde este amable caballero ha fijado su residencia, y hecho notorio su talento y vasta erudición. El primer número de la *Revista Venezolana* contiene dos artículos de un mérito singular: *Propósitos*, es el título del primero, en el cual el autor, con rara delicadeza de formas y lucidez de ideas, nos explica su pensamiento, como una nota del afecto que le ha inspirado este pueblo, cuya fama quiere enaltecer, publicando su hermosura y promoviendo su beneficio.” Citado por Adriano Páez en “Conversaciones semanales. Una revista y un poeta”. *La Pluma*, Bogotá, Semestre I, año II, No. 56, 10 de septiembre de 1881, p.58.

<sup>53</sup> Véase *Repertorio Colombiano*, No. XXXII, febrero de 1881, pp. 97- 106. Este original martiano lo localizó el colega colombiano Carlos Mario Manrique.

<sup>54</sup> Según Salvador Morales, la misma traducción de dicho artículo apareció en *La Opinión Nacional* el 30 de junio de 1881, a instancias de Juan Ignacio de Armas. Asegura también que Adriano Páez lo reprodujo acompañado de un elogioso comentario en el número de *La Pluma* del 10 de septiembre de 1881. Esto mismo lo sostiene el investigador Carlos Ripoll, en su trabajo “El primer crítico literario de José Martí”, en *José Martí: letras y huellas desconocidas*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1976, pp.71-82. El texto de Páez es el que nos ocupa, y sí cita ampliamente el trabajo de Martí para ilustrar sus comentarios, pero no lo reproduce, como puede inferirse de una frase del propio Páez: “Terminemos, pues al continuar copiaríamos todo el artículo (...)”. Además, puede constatarse a partir del propio índice: “Contenido: *Conversaciones Semanales*, por Adriano Páez, p. 57; *Tu ciencia y tu virtud*, poesía por T. Tejada, p. 58; *Certamen literario*, por la Redacción, p. 59; *Al trabajo*, poesía por Lima (Ruperto S. Gómez), p. 59; *Cartas de una Madre*, por G. Droz, p. 60; *La caridad*, poesía por Marcos Zapata, p. 61; *El cometa*, por Camilo Flammarion, p. 62; *Cecilio Acosta*, por Elmira Antommarchi, p. 64; *La señora baronesa de Wilson*, por A. P., p. 64; *Tu lunar*, poesía, por J.A. Arvelo, p. 64; *Correspondencia*. — *Teatro*, p.64.” Véase de Salvador Morales Op. Cit. nota 48, p. 82.

<sup>55</sup> Adriano Páez. Op. cit. p.58.

las campanas y hasta con descargas de **cañón**<sup>56</sup>. Hallamos este texto, hasta ahora sin reproducir, revisando recientemente la colección de *La Pluma* en la Biblioteca Nacional de Colombia, gestión en la que también nos apoyó el colega colombiano Carlos Mario Manrique.

Seguidamente aborda, ya casi al final de su artículo, la repercusión que había tenido en Caracas la revista que nos ocupa, y a partir de los elogios que se le tributan en la prensa del país vecino, la equipara en calidad a sus similares de otras áreas del continente, asegurando que rivalizaría dignamente con todas ellas. Además, hace votos por una larga vida que la publicación lamentablemente no tuvo, y expresa la urgencia de acometer en América empeños como esos para concluir: “Que la *Revista de Venezuela* viva muchos años! O que amigas brisas traigan hasta Colombia a los señores Martí y de Armas, para hacer una *Revista latinoamericana*”<sup>57</sup>.

Curioso resulta también encontrar en los numerosos proyectos de escritura de Martí, recogidos en sus cuadernos de apuntes al respecto, uno titulado “Los momentos supremos”, considerados por él mismo del siguiente modo: “(de mi vida, de la Vida de un Hombre: lo poco que se recuerda, como picos de montaña, de la vida: las horas que cuentan)”. Como cierre de la relación de diez momentos entrañables, escribe: “La carta de Adriano **Páez**”<sup>58</sup>. Esta última evidencia habla a favor del juicio del periodista colombiano, que tan alta estima le mereció, y que debe haberlo reconfortado en su momento, cuando se vio expulsado de Venezuela y clausurada la revista que fundara con tanto entusiasmo. Paradójicamente, cuando se publica el artículo de aquel a quien llamó “alma de **mieles**”<sup>59</sup> ya Martí había abandonado Caracas hacía casi dos meses, y vuelto a Nueva York, algo aún desconocido en Bogotá, como se infiere del propio texto.

Los meses que siguieron a esta nueva decepción en tierras americanas — recuérdese, salvando las distancias, lo acontecido en Guatemala —, deben haber sido de hondo pesar y de estrecheces económicas, por lo que el entusiasta

<sup>56</sup> *Ibidem*. (Las cursivas nuestras).

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> OC, t. 18, p. 288. Carlos Ripoll infiere que pudiera tratarse de una carta de Páez, al parecer perdida, en la que le solicita colaboración exclusiva para *La Pluma*, cuyo resultado inmediato sería la crónica “Coney Island”. Véase de Ripoll, Op. Cit., p.81 Véase *La Pluma*, Bogotá, 3 de diciembre de 1881. Semestre I, año II, no. 66, pp. 142-143, y José Martí, OC, t. 9, pp. 122- 128.

<sup>59</sup> Así llama Martí a Adriano Páez en su artículo “Federico Proaño, periodista” aparecido en *Patria* el 8 de septiembre de 1894. Véase OC, t. 8, p. 256. Este periodista ecuatoriano, fallecido en Guatemala, que recorrió varios países del continente, fue asiduo colaborador de *La Pluma*, y pueden verse allí, entre otros, su notable crónica “Las calles de Lima”, 1 de enero de 1882, Semestre I, año II, No. 67, p. 148, en la que da cuenta de la vida pública en la capital peruana.

elogio del redactor de *La Pluma* debe haber significado entonces reafirmación de su fe americanista, rescate de quien sabe qué abismos de desesperación y dudas. Será precisamente en ese periódico bogotano donde publique Martí, a finales de ese propio año, una de sus crónicas más notables sobre la vida cotidiana y las costumbres norteamericanas, y en la que aflora en ciernes su sentido de la diferencia, sus primeras notas de duda y prevención respecto al poderoso vecino. Nos referimos, por supuesto, a *Coney Island*<sup>60</sup>. Lamentablemente, la colección de este periódico custodiada en la Biblioteca Nacional de Bogotá no está completa, pues existe sólo entre los años 1881-1883 y 1892. Es significativo que contando con la estimación entusiasta de su redactor sólo haya aparecido allí la citada crónica. Queda, entre las tantas incógnitas que todavía rodean a la obra martiana, la posibilidad de textos perdidos.

El asentimiento de sus contemporáneos ilustres, que pretendían algunos, como acabamos de ver, extender esa experiencia a otras áreas geográficas y otorgarle una dimensión continental, y el rechazo de los enemigos de la libertad ciudadana, como fue el caso del propio Guzmán Blanco, que la condujeron a la extinción, hablan de la valía de esa aventura editorial aparentemente efímera. Sin embargo, ella no puede ser jamás desligada de sus otros empeños, pues de ellos fue semilla, núcleo, que extendería sus alientos juveniles hacia la madurez del cubano, de la que dejó testimonio excepcional en su labor para la prensa, y también hacia el devenir histórico de la tierra que la acogiera.

Puede decirse que la *Revista Venezolana* y las demás publicaciones que fundara, sin pasar por alto su periodismo estadounidense, constituyen versiones fragmentadas de los libros que se propusiera escribir, y que el tiempo, demasiado huidizo para él, le escatimó. Sirva de prueba este apunte sobre libros en proyecto, dolorosa evidencia de sus inquietudes americanistas, siempre faltas del sosiego necesario para concretarse de ese modo:

“Monografías de hombres ilustres: las dos primeras, por la mayor significación y trascendencia de la obra de los biografiados, Bolívar, Juárez”. Estas líneas precedidas por: “El teatro en América” (por pueblos)/ “La Filosofía en América” (por pueblos)/ “Las razas de América”/ “Los destinos de América”<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Véase José Martí. “Coney Island”, ed. cit.

<sup>61</sup> Véase OC, t. 18, p. 286. También dirá a Manuel Mercado, en carta del 2 de octubre de 1889, a propósito de varios artículos para la prensa mexicana: “Lo que le quiero decir es que miraré todo lo que escriba como capítulos diversos de una misma obra: y en eso, pondré ese espíritu, — y en lo de nuestra América, el empeño de que le sean pronto familiares a México nuestros países, — y en todo lo poco de sesudo y amoroso que a este hermano suyo le ha enseñado la vida.” En José Martí, *Correspondencia a Manuel Mercado*, (Ed. cit.), p. 321. Cursivas nuestras.

Considerar las ideas anteriores y contrastarlas con la obra palpable que diseminó a través de la prensa por los más diversos puntos de la geografía **continental**<sup>62</sup>, confirma que su labor en este ámbito contribuyó a la escritura de “ese libro inmenso de la prensa diaria”, expresión con que otro literato relevante de nuestra lengua, el español Emilio Castelar, caracterizó el ejercicio periodístico en su siglo. Es por ello que la *Revista Venezolana* debe ser vista no como intento aislado, sino como hito relevante dentro de un apasionado quehacer al servicio de Nuestra América, que adquirió a través de ella, a inicios de la década del ochenta, un modo de expresión *parcial*, pero siempre ascendente.

Una mirada dialéctica al asunto lleva a la comprensión de todo un sistema ideológico y cultural en el que intervienen diferentes factores, eficazmente relacionados: de un lado, ese periodismo asentado en un americanismo raigal, de fortalecimiento de la autoestima continental en todas las esferas de la actividad humana, que adquirirá mayores dimensiones en sus intentos por insertarse, con rostro propio, y mediante la lengua del “futuro invasor” de que hablara Darío, en su propio terreno; de otro, esa indagación en las entrañas del monstruo, expuesta a través de los más variados recursos expresivos, para alertar a nuestros países respecto a sus virtudes, defectos, diferencias culturales e intenciones expansionistas. Dentro de ese universo de pensamiento y acción, de capacidad informativa y calidad literaria, de transformación social y renovación lingüística, la *Revista Venezolana* constituyó, en su momento, un acontecimiento relevante que hoy merece examen y homenaje.

Recibido: 10 de mayo de 2010

Aceptado: 15 de julio de 2010

<sup>62</sup> No debe perderse de vista que además de haber producido un número considerable de escritos dentro de los propios Estados Unidos, tanto en inglés como en español —piénsese en *The Hour*, *The Sun*, *La América*, *El Economista Americano*, *El Avisador Cubano*, *El Avisador Hispanoamericano*, *La Edad de Oro*, *La Ofrenda de Oro*, *El Porvenir*, *La Juventud*, *Patria*, entre otros —, también escribió para muy diversas publicaciones latinoamericanas en diferentes momentos de su vida. Cabe mencionar entre otras, *La Revista Universal*, *El Federalista* y *El Partido Liberal* de México, *El Progreso*, de Guatemala, *La República*, de Honduras, *El Repertorio Colombiano* y *La Pluma*, de Colombia, *La Nación* y *El Sudamericano*, de Argentina y *La Nación* y *La Opinión Pública*, de Uruguay.

# LA IDENTIDAD COMO CANON EN LA CULTURA CUBANA DE LA REVOLUCIÓN: EL ÁMBITO DE LO VISUAL Y SUS DESLIZAMIENTOS

THE IDENTITY AS CANON IN CUBAN CULTURE REVOLUTION: THE SCOPE OF THE VISUAL AND ITS SHIFTS

▶ *Olga María Rodríguez Bolufé*  
Universidad Iberoamericana

## RESUMEN

El artículo aborda el proceso de configuración de discursos identitarios en el devenir de las artes plásticas en Cuba, partiendo de referentes del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Con la intención de sustentar proyectos de nación o valorizar componentes culturales, desde sus respectivas circunstancias, se fueron gestando repertorios simbólicos que a nivel visual consiguieron imponerse como referentes de alta estabilidad. El canon y su sustento clásico permite relacionar temas como la representación de la realidad, las aspiraciones de grupos sociales y las estrategias de permanencia y enaltecimiento de valores culturales, que se articulan a lo largo del texto, en un análisis que abarca desde el arte cubano posrevolucionario hasta sus prácticas más contemporáneas.

**Palabras clave:** arte cubano, pintura cubana, arte de la revolución cubana, pintores cubanos, canon, discurso visual, identidad.

## ABSTRACT

*The article discusses the process of setting up the identitarian discourse in the development of the plastic arts in Cuba, from 19th century and first half of the 20th century.*

*Intending to support projects of nation, or appreciate cultural components from their respective circumstances, symbolic codes that managed to become highly steady icons at a visual level were created. The canon and its classic grounds allow for relating topics as the representation of reality, the aspirations of social groups and the permanence and cultural values, raising strategies articulated along the text on an analysis comprising cuban post-revolutionary art and contemporary practices. Keywords: cuban art, cuban painting, art of the cuban revolution, cuban painters, canon, visual discourse, identity.*

**Keywords:** cuban art, cuban painting, art of the cuban Revolution, cuban painters, canon, visual discourse, identity.

Hablar de canon en los tiempos actuales resulta un tanto paradójico, en medio de circuitos culturales cada vez más interconectados y globalizados, que se atropellan o se reconocen cada vez con mayor intensidad. Los sagrados cánones que sustentaron por tanto tiempo, algunos de los más permanentes proyectos civilizatorios, hoy han cedido su estabilidad, a nuevas variantes canónicas, dinámicas y deslizantes.

Sin intenciones de comprometer el presente texto con argumentos científicos acerca de la concepción de los cánones y su trascendencia en la historia de la cultura universal, no cabe duda de que cuando esta palabra asoma, de inmediato los referentes a valores que se establecen y perduran llegan a nuestro intelecto. De este modo, procuramos conectar el concepto “canon” a su más conservadora acepción: la de norma.

Sucede entonces que el tema que nos convoca instala en primera instancia un enfoque complejo: ¿puede hablarse de la definición de un canon por parte de un proyecto cultural revolucionario, en específico, en la Cuba posterior al triunfo de 1959? ¿Cómo se comportó este proceso de generar nuevos cánones en el ámbito de la cultura visual cubana?

El proyecto revolucionario contemplaba profundas renovaciones en todos los órdenes. Desde que Fidel Castro pronunció en 1953 el célebre alegato *La historia me absolverá*, en el acto de autodefensa del juicio celebrado a los atacantes del Cuartel Moncada, el gesto de renovación profunda que allí se revelaba, vislumbraba los cambios necesarios que reclamaba la sociedad cubana por los años cincuenta del pasado siglo.

Las advertencias de José Martí, en el siglo diecinueve, acerca del peligro que representaba la joven nación de los Estados Unidos para América Latina se habían cumplido en Cuba, sin pérdida de tiempo, en la etapa final de la Guerra de Independencia contra España en 1895; Estados Unidos reemplazó a la antigua metrópoli europea con una variante moderna de control y dominio: el neocolonialismo, que mantenía la dependencia económica de la isla y aunque, aparentemente, el gobierno político estaba en manos de los cubanos, la historia republicana en Cuba se vio condicionada a los intereses hegemónicos norteamericanos.

Se explica entonces que, ante la frustración de las gestas independentistas con la intervención norteamericana y el séquito de gobiernos corruptos que transcurrió durante la primera mitad del siglo XX, se generaran amplias

expectativas en torno a la propuesta de aquellos jóvenes rebeldes que, durante la década de los cincuenta, se atrevían a desafiar el orden militar y político de la isla.

A su vez, en aquellas circunstancias, la educación artística y la noción de “lo nuevo” que había cundido en la vanguardia intelectual cubana de las dos primeras décadas del siglo XX, fue madurando y configurando un discurso visual plenamente identificado con la representación de “lo cubano”.

Ha sido suficientemente estudiado el caso de las vanguardias latinoamericanas inmersas en sus necesidades de enaltecer discursos identitarios entre los años veinte y cuarenta; las propias revistas modernas como soportes de estas polémicas y continuas reflexiones dan cuenta de ello (*Martín Fierro* en Argentina, *Revista de Avance* en Cuba, *Amauta* en Perú, *Antropofagia* en Brasil, *Los contemporáneos* en México, y otras). Las ideas de Ortega y Gasset, por un lado, así como el desarrollo cultural en países como la Unión Soviética en el espacio europeo, o México, en el continente americano, generaban un fecundo espacio de debate y tensión sobre la necesidad de configurar nuevos lenguajes que desestabilizaran los cánones inoperantes para aquellas realidades y sus aspiraciones.

En el desarrollo de las artes visuales en nuestros países, la formación académica llegada como parte de los proyectos ilustrados trajo consigo, en su momento, aires de renovación y modernidad. Años después, los artistas que se habían formado en sus salones, arremetían contra los atrasados métodos de enseñanza y encendían de acaloradas discusiones, los espacios de las Academias. Me remonto a estos antecedentes, porque es interesante adentrarnos en la configuración del canon de la visualidad cubana posrevolucionaria, tomando en cuenta el proceso que le precedió, con vistas a detectar estrategias similares o radicalmente diferentes, que finalmente le otorgan distinción.

Las Academias de Arte que se crean en América Latina desde fines del siglo XVIII y que alcanzarían su plenitud en el XIX, siguieron normativas estéticas inspiradas en las teorías del Neoclasicismo, en tanto éste se ajustaba a la imagen de las aspiraciones ilustradas que buscarían en los temas históricos y legitimados, formas para estabilizar el poder. Se sustentaban en un conjunto de reglas universales que el artista debía respetar en pos de obtener una obra bella, imitación de un ideal o una realidad imaginada, es decir, lo que se dio en llamar *lo verdadero ideal*.

Fue entonces cuando las ideas platónicas del arte como expresión de un ideal, portador de cierta jerarquía, sometido a la moral, y de la belleza como armonía

y regularidad de formas, para cuyo disfrute era necesario cultivar la razón, volvieron a convertirse en el basamento teórico esencial para la configuración del lenguaje artístico del XIX. La academia platónica resurgía para reunir a un grupo humano que por sus conocimientos se sintieran autorizados a dirigir las investigaciones científicas y la práctica de las profesiones o revisar la forma de impartir la enseñanza, amparadas en el espíritu de la insaciable voracidad de conocimiento que animaba al movimiento ilustrado francés, y que consiguiera irradiar con gran fuerza por toda Europa. Ya para 1720 existían aproximadamente 19 academias en el Viejo Continente.

Los vínculos del pensamiento ilustrado con la creación de las academias ha sido un tema ampliamente estudiado; no obstante será oportuno referir que el racionalismo como esencia de la conducta y de la asimilación del conocimiento, ofreció la posibilidad de exaltar con optimismo la búsqueda del rigor y la científicidad en aras del progreso, con lo cual el predominio de la Iglesia como institución, que hasta el momento había mantenido un indudable rol de primacía en la preservación y difusión del conocimiento de acuerdo a sus conveniencias, ahora disminuía ante la revolucionaria propuesta del Enciclopedismo y sus seguidores.

Todas las fases por las que transitaba la producción artística decimonónica en nuestros países aseguraba el engrandecimiento espiritual, el hedonismo, la contemplación, y un ideal de belleza vinculado con principios morales. Desde el aprendizaje en las academias, la mimesis como método, procuraba el pleno dominio de las formas clásicas, paradigmas de un ideal de belleza. Fue así como el método de la copia se convirtió en predominante, exigiéndose entonces la creación de colecciones de copias de esculturas de la antigüedad clásica para llevar a cabo una correcta praxis educativa. Así, a la vez se imponían las pautas del "buen gusto" a través de las colecciones y el conocimiento de los tratados de dibujo de Palomino, Pacheco, Alberti, Carducchio, y Mengs, entre otros que apoyaban el enfoque didáctico.

Platón adopta la definición de Sócrates sobre el arte como imitación de la realidad, idea que se convirtió durante dos mil años en un axioma de la teoría del arte. Por otra parte, recordemos la afinidad de Platón con las ideas pitagóricas que refuerzan su concepto de orden relacionado con la regularidad, el ritmo, la multiplicidad en la unidad, y cierta jerarquía y vínculos con la moral. Cuando Platón postula: "Hay que amar un cuerpo bello" está dando inicio a una modalidad educativa en función de apreciar y amar una belleza sustentada en formas armoniosas que traducen la belleza de las almas, de la sabiduría, del

conocimiento y la moral.

La estética de Platón abordó la teoría de la belleza que llevó indirectamente hacia una teoría de la experiencia estética. Ya sabemos que Platón no buscaba la verdadera belleza en los objetos, sino en las ideas, por lo que tuvo que estipular una facultad especial del alma que percibiría esta belleza ideal; describió así la facultad de la mente humana como indispensable para experimentar emociones estéticas, es decir, la belleza para su disfrute dependía de la razón.

Platón afirma la existencia de dos tipos de arte y de artistas: los que se contentan con las apariencias de las cosas, se conforman con lo fugaz, dan vuelo a la fantasía y otros que intentan captar las esencias de las cosas bellas. Posteriormente, a partir del Libro X de *La República*, su concepción del arte como imitación de la realidad se hizo más radical y no aceptó la imitación como el camino apropiado hacia la verdad.

Estas relaciones se alteran para dar lugar a la *Idea* en el artista. La obra de arte será entonces un conjunto de las partes entrelazadas que el artista modifica para que manifieste un carácter de forma concentrada; el arte se concibe pues como "ideal" siempre sometido al ambiente moral, lo que confirma la vigencia y continuidad de las principales tesis de Platón, no sólo en el contexto del siglo XIX, sino incluso, hasta nuestros días.

De otro lado tenemos la poderosa influencia que ejerciera J.J. Winckelmann en las orientaciones artísticas del siglo XIX al proyectar un ideal. El concepto de imitación se identificó entonces con una nueva ratificación del conocimiento y una pasión del alma que conducía a la exaltación de sentimientos heroicos.

Sintomático de estas estrategias son las recomendaciones que le hiciera el intelectual y promotor cultural de la Cuba del XIX, Domingo del Monte, al joven artista cubano Juan J. Peoli, quien se encontraba en Europa realizando estudios de pintura:

Estudie usted el antiguo, estudie usted la naturaleza de la cual fueron inspirados intérpretes los antiguos griegos, apréndase de memoria las maravillosas composiciones de Rafael, del Buonarrotti y de todo el resto de las Escuelas italianas... rompa mucha brocha en copiar obras maestras de esos peregrinos ingenios... y después a velar por sí (De la Torriente, 1954, p. 60).

De esta manera, confirmaba el notable cubano que con esos ejercicios podría el artista elevarse “en la búsqueda siempre de lo bello, en la naturaleza y en las artes que la reflejan, idealizándolas...” (De la Torriente, 1954, p. 60).

Es así que la perfección formal de lo representado, lograda a través del sistema de copia, conduce la mimesis hacia un comportamiento simbólico, que a su vez, va conformando el gusto por un tipo de belleza sustentada en modelos, en este caso, los clásicos de la antigüedad greco-latina. La reutilización de estos modelos para representar escenas de la historia será una modalidad significativa de la permanencia de las teorías platónicas en el Neoclasicismo.

El lenguaje neoclásico predominante en la pintura académica reveló una orientación artística basada en estereotipos que venían a funcionar como símbolos de determinados ideales que se hacía necesario difundir. Fue así como el tema histórico comenzó a ser trabajado con gran interés, utilizando en muchas ocasiones modelos de la antigüedad greco-latina como portadores de un ideal, tanto de belleza, como de conducta.

Otro de los lenguajes más interesantes para asumir la postura platónica sobre el arte que difundía la academia fue el paisajismo. La independencia de varios países del continente generó entre muchas necesidades, la de conocer bien su geografía para desarrollar mejor las gestiones gubernativas. Por otra parte, el hecho de comprender más objetivamente la tierra nacional, recién liberada, y apreciar sin ataduras el enorme entorno que ahora les pertenecía, estimuló las primeras iniciativas latinoamericanas en la exploración geográfica sistemática con la participación de artistas como parte del equipo.

Las composiciones podían fundamentarse sobre el cuidadoso estudio del entorno natural, a medida que iban quedando en un segundo plano los temas clásicos, aunque se respetaban aquellos parámetros formales en cuanto a perspectiva, equilibrio y color. Se crearon nuevos paradigmas, donde a partir de una primera fase de mimesis, se transitó por el gusto del ideal de belleza establecido para alcanzar un lenguaje plástico portador de valores *identitarios* que vino a dinamizar la praxis artística de la época. De este modo, en Latinoamérica se fue produciendo un interesante proceso en el que la tradición neoclásica fue reemplazada por el repertorio formal y temático en que se constituyó el entorno natural propio de cada país.

El esteta cubano Jorge de la Fuente propone la siguiente reflexión:

Históricamente, la asimilación estética del paisaje ha traducido y objetivado los más diversos sentimientos, actitudes y aspiraciones de las clases sociales. Desde la negación e inconformidad del exotismo romántico hasta la afirmación solidaria de los valores nacionales, hay todo un espectro de funciones ideológicas del paisajismo que no han sido ajenas a la lucha de clases, sobre todo en el terreno de la “producción simbólica” (De la Fuente, 1987, p. 158).

Algunos autores como Adelaida de Juan y Jorge Rigol han interpretado la visión romántica del paisaje cubano en el siglo XIX como reflejo tímido del nacionalismo, por la asociación con sentimientos de nostalgia o frustración por la patria o exaltación del entorno natural de la tierra natal y por su vinculación con la definición de una conciencia de lo autóctono que propicia que el tema se vea favorecido por pedidos de una clientela insular:

Los intereses iniciales de esta pintura académica (...) no auspiciaba la temática paisajística, pero la creciente fuerza de la nacionalidad favorecerá un camino de expresión artística en la adhesión a ciertas tendencias pictóricas cultivadas en Francia (...) El paisaje que pintan (los cubanos) no es el escenario de los combates mambises (...) se trata, sencillamente, de que se ha abierto la posibilidad del descubrimiento y sobre todo, del reconocimiento pictórico del país a través de sus paisajes naturales (De Juan, 1983, p. 151).

Muchas reflexiones pudieran hacerse en torno a la actitud de los artistas que seleccionaron el paisaje como tema para sus obras y la situación nacional por aquellos años: ¿evasión, filiación tácita a modelos europeos o velada contribución a la expresión de una identidad? Para este análisis es preciso tener en cuenta el sistema de la cultura en que se inserta esta línea expresiva: el paisaje no se incluye en los estudios de la Academia cubana hasta 1886 en que se crea la Cátedra de Paisaje; hasta ese momento los paisajistas se formaban mayormente en el extranjero, donde el género estaba en efervescencia por las condicionantes del Romanticismo y la renovación de los métodos de los pintores del Bosque de Fontainebleau.

Otro aspecto a tener en cuenta fue la presencia de la obra de artistas extranjeros en la isla. Puede pensarse en la posible influencia ejercida por esta visión europea del paisaje en el redescubrimiento del mismo por parte de los pintores criollos. ¿Un llamado de atención o líneas paralelas sin intersección? Por lógica del proceso histórico y la confluencia de culturas afines a esta región, pensamos

que haya podido existir alguna vinculación entre estas dos miradas al entorno cubano, ya que incluso se conoce de relaciones personales entre creadores cubanos y extranjeros, por ejemplo, entre Chartrand y el francés Mialhe.

El paisajismo de esta etapa fue esencialmente rural y seleccionó una imagen para componer una mirada bucólica con elementos emblemáticos de la *cubanidad*, destacándose en primer lugar la palma real. La alusión de nacionalidad que se hace a partir de la selección de este elemento se hace comprensible al poner en práctica la capacidad electiva de un motivo aislante, que llama poderosamente la atención y logra erigirse en símbolo.

Los pintores se enfrentaron a la naturaleza creciente con una metacategoría diferente del hombre. Este aparece ajeno, incluso se interrumpe la posibilidad de encontrarlo. No obstante, el paisaje proporciona una lectura donde el hombre tendrá un rol protagónico desde sus funciones como sujeto creador, receptor y participante.

En el caso de los paisajes de Esteban Chartrand, se manifiesta una intención expresiva al destacar las majestuosas ceibas o las esbeltas palmas; aparecen así el bohío, el ingenio y la vegetación integrados de forma coherente en su versión sentimental del campo. De este modo se configuran los elementos identificadores del país que funcionarán después con un carácter emblemático.

Debe considerarse que la Academia de San Alejandro de La Habana, se creó en 1818 como consecuencia de las proyecciones de modernidad que la nueva clase criolla adinerada había propiciado mediante la Sociedad Económica de Amigos del País. De ahí que los criterios de artisticidad que conformó la Academia habanera se complementaron con el sentido utilitario que sus promotores incluyeron en la concepción del arte. En este sentido, la historiadora del arte cubana Yolanda Wood expresa: "El universo de símbolos sensibles de la pintura quedó así integrado a los marcos de convencionalidad atribuidos a ese tipo de objeto estético de acuerdo con sus connotaciones en la práctica artística y en el esquema valorativo dictaminado por el contexto social" (Wood, s/f, p.1).

También en estos años surgieron agrupaciones de individuos de diversos estatus sociales dentro del predominante en el poder, con lo que el arte quedaba en manos de consumidores de alto nivel adquisitivo y social que serían en gran medida los encargados de subvencionar aquellas instituciones formadoras y difusoras. Muchos de los patrocinadores y consumidores de estas obras fueron, en su mayoría, hacendados que promovían una imagen moderna de su país a la

par que buscaban eternizar a través de la pintura su representatividad jerárquica dentro de la sociedad decimonónica.

Por otro lado, la mirada del europeo hacia los pobladores de la isla, encauzada mediante la pintura y la ilustración, dentro de la línea del costumbrismo plástico internacional que tanto proliferó en aquella segunda mitad del siglo XIX, es otro de los aspectos que revisten mayor interés en la configuración, nuevamente por “los otros” de ciertos arquetipos. Tal vez el pintor y grabador más sobresaliente en este sentido fue el bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, quien podía satirizar a los patriotas de la Guerra de Independencia por un lado, pero por otro, ofrecía en la mayoría de sus obras, una imagen idílica del universo del negro esclavo doméstico, y preferentemente de las mulatas libres de cuerpos ondulados y rostros seductores. Como expresara el historiador chileno Miguel Rojas Mix al analizar los tipos populares americanos, el principal protagonista de estas escenas pictóricas es el pueblo, que llega a asumir una fisonomía icónica, significada como indio o mestizo y que se mantiene largo tiempo sin modificación (Rojas Mix, 1978, p. 128). El vasco, desde su percepción europeizante, consiguió fijar determinados estereotipos de representación que con el paso del tiempo han pasado a convertirse en eficaces signos de comunicación que, recepcionados por diferentes grupos sociales, adquieren variadas lecturas a la vez que mantienen una relativa estabilidad.

Y es entonces que la vinculación entre una imagen de “lo cubano” definida en el siglo XIX y las estrategias de selección y reconfiguración de ese discurso visual en la primera mitad del siglo XX, ante las necesidades de comulgar con prácticas artísticas internacionales (futurismo, cubismo, surrealismo, arte mexicano), consiguen articular ciertos cánones ante los nuevos impulsos de la Revolución Cubana y sus propuestas de emancipación.

La vanguardia plástica cubana reunida primero alrededor de *Revista de Avance*, y después de *Orígenes*, en la que se insertan artistas como Víctor Manuel García, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Fidelio Ponce, Antonio Gattorno, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, entre otros, dio continuidad a la búsqueda y recreación de temas nacionales, desde sus contemporáneas necesidades de ser modernos en su lenguaje formal. Poéticas diversas y auténticamente poderosas en su dimensión personal, llevaron a estos artistas a generar obras que sustentaran los valores de la cultura nacional, en sincronía con muchas de las búsquedas que en el ámbito literario, musical y teatral de aquellos años, confluían con la convocatoria lanzada por los integrantes del Grupo Minorista.

De ese modo, rostros ovalados de mestizas envueltos en una simbólica tonalidad de azules, callecitas de barrios, campesinos felices o no, e invitaciones a tomar café, aderezadas de platanales y cañaverales con alusiones críticas a burgueses y mayores, convivían con homenajes a la rumba, mulatas raptadas, peleas de gallos, mamparas, catedrales y robustas figuras bronceadas. Una diversidad de influencias tenía igualmente su respuesta en la gestación de lenguajes múltiples y enriquecedores en aquello que Carpentier localizaba como una de las mayores riquezas de la pintura moderna "(...) su capacidad para sugerir el misterio... No es necesario que el cuadro diga... El misterio de que hablo consiste, a veces, en que el cuadro alude o sugiere..." para finalmente concluir: "Todo depende del talento de quien lo pinte" (Seoane, 1986, p. 190).

Los pintores cubanos que protagonizaron el ambiente artístico de las décadas del veinte al cuarenta guardaban un rasgo en común: el interés por el ámbito rural, por su gente, por los problemas que acuciaban a aquella sociedad; algunos lo hacían de forma más directa en una versión de crítica; otros apelaban a la metáfora, a la alegoría, al inagotable poder del símbolo; otros daban muestra de una profunda sensibilidad en el abordaje de problemas existenciales a nivel individual.

Sin embargo, aunque varios de estos integrantes de la vanguardia plástica cubana tenían una postura de defensa de lo nacional públicamente conocida, sería un error insertarlos en ese concepto de vanguardia que Renato Poggioli nos recuerda que cundió desde finales del siglo XIX por varios países europeos: "(...) la vanguardia, como todo movimiento moderno de carácter partidista y subversivo, no ignora el momento demagógico: de aquí su tendencia al auto-réclame, a la propaganda y al proselitismo. De la misma raíz proviene la presión moral que llega a ejercer sobre ciertos grupos e individuos" (Poggioli, 1964, p. 29). Tal vez porque los artistas cubanos no estuvieron sujetos a las orientaciones de una política cultural gubernamental, consiguieron evadir las presiones que sí tuvieron, por ejemplo, buena parte de los pintores mexicanos en los mismos años. Sin dudas, éste que acabamos de diagramar, resulta otro importante antecedente para repensar el tratamiento del tan llevado y traído concepto de *lo nacional* en el arte cubano y si éste se ha comportado o no con la permanencia de un canon.

Con el triunfo de la Revolución Cubana el primero de enero de 1959, Cuba pasó a convertirse en ejemplo de rebeldía para los países latinoamericanos que vislumbraron ya, a partir de la experiencia concreta de la isla, las posibilidades de alcanzar un estatus de dignidad con la independencia del control económico y político que ejercía Estados Unidos en sus territorios.

Se estableció entre los objetivos a desarrollar por el nuevo gobierno el impulso del arte y la cultura, de forma tal que se convirtieran en patrimonio del pueblo, a partir de llevar a vías de hecho un intenso programa de educación cultural. El primer resultado de este programa fue la campaña educativa desplegada en todo el país que logró alfabetizar 707 212 personas, quedando tan sólo un 3.9% de analfabetismo residual en ese mismo año 1961. Al mismo tiempo que se dictó la Ley de Nacionalización de la Enseñanza, se abrieron más de 10 000 aulas, con lo que se elevó la escolarización a casi el 90% en las edades entre 6 y 12 años (*Memorias de Pedagogía*, 1993, p. 30).

Se priorizó la definición de un concepto de *cultura nueva*, que tenía sus raíces en los estudios de pedagogía y cultura emprendidos por notables pensadores cubanos del siglo XIX como Félix Varela, José de la Luz y Caballero y José Martí. Se trataba de concebir la cultura nacional como un mosaico que integrara lo mejor de la tradición popular, sin establecer distinciones entre lo que actualmente se califica como “lo culto” y “lo popular”, a la vez que se propiciara el acceso de todos los ciudadanos a la enseñanza, lo cual se vinculaba, en alguna medida, con los ideales de la **Ilustración**<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cfr.: José Martí, *Nuestra América*; Sergio Aguirre, *Nacionalidad y Nación en el siglo XIX cubano*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1990; Colectivo de Autores. *Nación e Identidad*, (en) Revista Temas, #1, 1995; Alejandro González Acosta, *El caso cubano, 500 años, cultura y nación*, (en) Revista Bohemia, año 84, # 12 del 23 de marzo de 1992. Cfr. también la obra ensayística de Juan Marinello sobre el concepto de Arte Nuevo en la década del treinta en Cuba, contenido en su *Órbita*; la obra poética de Nicolás Guillén, y Regino Boti, la música de Ernesto Lecuona y los estudios sobre la música en Cuba, de Alejo Carpentier; de Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1981; Fernando Ortiz, *Los factores humanos de la cubanidad*, en *Ensayo cubano del siglo XX*, de Rafael Hernández y Rafael Rojas, FCE, México, 2002; Georgina Alfonso González y otros, *La polémica sobre la identidad*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1997. Eduardo Torres Cuevas, *En busca de la cubanidad* (Instituto Cubano del Libro y editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2006; Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, donde el autor establece un reconocimiento de la presencia tanto a nivel lingüístico, como a nivel referencial, con trasfondos de significación simbólica. Cfr. las polémicas expuestas en las revistas modernas cubanas (Social, De Avance, Cuba contemporánea, Orígenes) sobre la búsqueda de una cultura americana, referidas por la autora en su Tesis Doctoral “Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)”, UAEM, México, 2005, en imprenta por la UIA, México, D.F. Específicamente sobre los documentos reguladores de las políticas culturales de los 60 en Cuba, que estimulaban los vínculos entre “lo culto” y “lo popular” como articulación que identificara los alcances éticos del proyecto revolucionario, ver: *Polémicas culturales de los 60*, Seleccionado y prólogo de Graziella Pogolotti, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 2006.; asimismo, cfr. Constitución Cubana de 1976 (modificada y ampliada en 1992), Jesús Guanche. “Significación de la cultura popular tradicional”, en *Revolución y Cultura*, no. 85, La Habana, 1979: 26-29 y en boletín Atlas, no. 1, La Habana, 1980: 14-20; “Hacia un enfoque sistémico de la cultura cubana”, en *Revolución y Cultura*, no. 90, La Habana, 1980: 35-40; y Colectivo de autores. *Cultura popular tradicional cubana*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello” y Centro de Antropología, La Habana, 1999; Jorge Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba*, La Habana, Imprenta y Papelería La Universal, 1925; Louis A. Pérez Jr., *Ser cubano: identidad, nacionalidad y cultura*, Edit. Ciencias Sociales, La Habana, 2007.

Otra de las fuentes inspiradoras de este proceso fue la experiencia desarrollada por México en la enseñanza del arte, que se concretó en Cuba en 1937 con el Estudio Libre de Pintura y Escultura. Las ideas de José Vasconcelos fueron difundidas en la isla mediante libros, folletos y publicaciones periódicas, además de los contactos directos que muchos artistas cubanos habían tenido con la realidad mexicana por esos años.

También se reconocía este cambio hacia la concepción de una cultura nueva en las teorías marxistas-leninistas llevadas a la práctica con la Revolución de octubre de 1917 en la Unión Soviética, que habían cundido plenamente en el pensamiento de figuras como Carlos Rafael Rodríguez, el propio Fidel Castro, o Juan Marinello, uno de los principales orientadores intelectuales de la generación de pensadores y artistas cubanos de los años 20 que había conseguido mantenerse en un alto nivel de reconocimiento en el momento del triunfo revolucionario. Y no quedaban atrás las ideas de Ernesto Guevara acerca del Hombre Nuevo, como resultado de sus propias experiencias y anhelos de dimensión latinoamericanista.

Esta revolución cultural conllevó el interés por elevar el nivel cultural de la población en todas sus manifestaciones y una reforma en la enseñanza artística (existía un millón de analfabetos, lo que significaba un 23,6% de la población cubana). Se ofrecieron opciones más accesibles a la población hasta entonces marginada del universo artístico, como la posibilidad de estudiar gratuitamente, la apertura de instituciones culturales de amplio acceso, la edición de libros a precios muy bajos que se ofrecían gratis en las escuelas, la apreciación del cine en poblaciones rurales mediante un sistema de cine móvil, entre otras opciones. Todas estas premisas condicionaron la creación y consolidación de un arte encaminado a expresar la nueva realidad.

El panorama plástico cubano al triunfo de la revolución estaba integrado, por una parte, por un significativo grupo de creadores que habían desarrollado sus trayectorias desde décadas anteriores, por lo que se consideraban consagrados maestros de la pintura cubana. Tales eran los casos de René Portocarrero (1912-1985), Mariano Rodríguez (1912-1995), Luis Martínez Pedro (1910), Amelia Peláez (1896-1968) y Wifredo Lam (1902-1982) por sólo citar algunos.

En estos años se reconoció ampliamente a estos creadores mediante exposiciones retrospectivas, la publicación de monografías y la divulgación de sus obras, que se llevaron a medios de reproducción múltiple. El nuevo contexto revolucionario motivó a algunos de ellos a transformar sus lenguajes: tal fue

el caso de Fayad Jamis, que en 1963 cerró el ciclo de pintura abstracta en el que se hallaba inmerso, para ir en busca de otras formas expresivas, inspiradas en la célebre fotografía del Che Guevara realizada por Alberto Korda y en las pancartas que tanto proliferaban por aquellos años como mensajes del fervor revolucionario que latía en la sociedad cubana (De Juan, 1988).

Eran tiempos difíciles para la pervivencia de la figuración en el arte; aunque por un lado, artistas europeos como Dubuffet, Saura, Bacon, De Kooning o los argentinos Alonso, Noé, Seguí, habían renovado las posibilidades expresivas de la figuración, y por otros derroteros, el arte pop también hacía lo suyo en este sentido; en el ámbito internacional la abstracción seguía erigiéndose como el lenguaje legitimado en galerías y salones internacionales. ¿Qué hacer entonces en un contexto revolucionario triunfante, con necesidades comunicativas y proyectos culturales urgentes por cumplir?

La abstracción en América Latina es asunto polémico, sobre el que se ha debatido e investigado ampliamente y que tiene sus propias coordenadas de análisis<sup>2</sup>. Muy famosos fueron los encendidos enfrentamientos que librara David Alfaro Siqueiros en México contra las tendencias abstractas o neofigurativas, concretadas en su célebre frase “No hay más ruta que la nuestra” en 1945. Su gran amigo cubano, Juan Marinello respaldaría esta postura y se oponía a la abstracción, por *inhumana*, decadente (parafraseando a Ortega y Gasset), por “ir en contra de los compromisos ideológicos que el artista latinoamericano debía mantener, por alejarse de las identidades nacionales, es decir, por hacer peligrar las más grandes conquistas plásticas alcanzadas años *antes*”<sup>3</sup>.

El surgimiento del Grupo Los Once en Cuba hacia 1953, la filiación de muchos

<sup>2</sup> Cfr. Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, c1974; Juan Marinello, *Comentarios al arte*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1983; Jorge Romero Brest, *Pintura del Siglo XX (1900-1974)*, F.C.E., México, D.F., 1979; Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Edit. Siglo XXI, México, D.F., 1973; Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y variaciones*, México: UNAM, 1980; Frederico Morais, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, Tr. Julia Calzadilla, Edit. Casa, La Habana, 1990; Margarita Martínez Lambarry, *La pintura abstracta en México: 1920-1950*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, D.F., 1997; Orlando Suárez, *La Jaula Invisible*, Edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1986; Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a time of Change*, University of Texas Press, Austin and London, The Texas Pan American Series, U.S.A., 1981.

<sup>3</sup> Comillas de la autora. Cfr. Jorge Alberto Manrique: “Los geometrístas mexicanos en sus circunstancia, el geometrismo mexicano”, UNAM, IIE, México, D.F., 1977. La abstracción, que desde las primeras décadas del siglo XX tuvo entre cubistas y futuristas abierto el camino que Kandinsky legitimaría en su versión “espiritual”,

de sus artistas a las posibilidades de renovación formal, técnica y expresiva que proponía la abstracción, el papel de vanguardia jugado por la revista *Orígenes* y el círculo de intelectuales de la Sociedad “Nuestro Tiempo”, pronto preconizó el agotamiento del tan entrañable canon figurativo de “lo nacional”, desde antes del triunfo revolucionario. Ante las encontradas opiniones y reclamos en torno a la abstracción, y su imposibilidad de satisfacer las necesidades de continuar enalteciendo el canon de cubanía afianzado en la representación figurativa, el pintor cubano Raúl Martínez, comentaría años después:

¿Qué perseguíamos en nuestra lucha social con el medio? Cambiarlo. ¿Qué perseguíamos con nuestra actitud de experimentación y búsqueda con la pintura? Cambiarla. Si me aceptan esa teoría, entonces la única diferencia radicaba en los métodos empleados. Estos sólo diferían entre sí en que las actitudes políticas partían de experiencias concretas, y la otra, la artística, de experiencias desconocidas en la pintura que confiábamos en poder concretar (Raúl Martínez, 1999, p. 33).

Y vino una convulsa etapa de búsquedas y definiciones, que debemos considerar a la luz de los traumas y fricciones que generan procesos como el que se vivió en la Cuba **posrevolucionaria**<sup>4</sup>. El empuje innovador, casi iconoclasta de los abstractos, opuestos como diría Salvador Bueno, “a la sombra de lo

fue ocupando espacios de representación en sus dos grandes variantes: geométrica (rayonismo, suprematismo, constructivismo, neoplasticismo, concretismo) y expresiva (informalismo, “manchismo”, pintura gestual, pintura de contemplación, tachismo, abstracción lírica, abstracción naturaleza, matérica, caligráfica). Estados Unidos promocionó el expresionismo abstracto de acuerdo a sus necesidades en la posguerra, de erigirse también con una postura de vanguardia de antecedentes claramente pertenecientes al Viejo Mundo, procurando abanderarla como “nueva pintura”. En este sentido, las estrategias llevadas a cabo por Alfred Barr desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de estimular con becas, premios, bienales, la abstracción entre los latinoamericanos, complejiza mucho más el análisis de este tema. Cfr. Orlando Suárez, *La jaula invisible*, La Habana, Edit. Ciencias Sociales, 1986. En este punto vale recordar los agudos debates en torno a la abstracción que tuvieron lugar mayormente a mediados de los años cincuenta, marcados por una posición a *la defensiva* en varios de nuestros países, y en especial, en México y Cuba. En México las reticencias a la abstracción se explicaban, en gran medida, al haber existido una vanguardia de vertiente figurativa y de compromiso político muy destacada y reconocida internacionalmente. La fuerza del muralismo mexicano y de los integrantes del movimiento plástico conocido como “Escuela Mexicana de pintura”, así como la variante aportada por el desarrollo del grabado, hacían más difícil el camino para un cambio tan radical como el que proponía la abstracción. Cfr. Margarita Martínez Lambarri, Tesis Doctoral *La pintura abstracta en México: 1950-1970*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, D.F., 1997.

<sup>4</sup> El trabajo con la abstracción en Cuba inició gradualmente desde la segunda mitad de los años cuarenta, con una acusada geometrización de las formas en artistas como Mario Carreño y Cundo Bermúdez, entre otros. Las circunstancias nacionales derivadas de las confrontaciones entre el gobierno de Fulgencio Batista

rutinario y acostumbrado” (Bueno, 1953, p. 53) se manifestó también en el muralismo, que se fue sistematizando como práctica por aquellos años desde los aportes de la **abstracción** <sup>5</sup>.

Las instalaciones educacionales, dentro y fuera de la ciudad, se convirtieron en soporte reiterado de murales con temáticas alusivas a la Historia presente y pasada del país como una forma de afirmar la idoneidad de los valores alcanzados. El modo en que se asumieron los recursos comunicativos del mural en Cuba, continuaba dialogando con la posición sostenidamente vanguardista de la plástica en el país, proceso que no escapó a la estandarización de determinados temas y maneras de representación que llegaron a crear estereotipos, posteriormente resemantizados por las siguientes generaciones de artistas.

Un incansable luchador como el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros visitó Cuba a principios de 1960, convocado por las nuevas circunstancias y en calidad de Presidente del Comité por la Libertad de los Presos Políticos y la Defensa de las Libertades Democráticas. Ofreció conferencias en centros culturales, entre las que se destacó la del 6 de enero en el Museo Nacional de Bellas Artes, presentada por la Dirección Nacional de Cultura. Allí el tema seleccionado por el pintor mexicano fue: “El arte de la pintura en la Revolución Cubana con la experiencia del arte de la pintura en la Revolución Mexicana”. Como la Dra. Vicentina Antuña había hecho su presentación y era reconocida por su erudición en el conocimiento de la cultura greco-latina y medieval, Siqueiros comenzó lanzando estas interrogantes: “Si los cristianos habían hecho un arte

y los integrantes del movimiento 26 de julio, tanto en la Sierra Maestra, como en los movimientos clandestinos de las ciudades en la década del cincuenta, generaron un ambiente de suma hostilidad en el país. En el ámbito de las artes plásticas coincide con la difusión de la abstracción, de ahí los reclamos de intelectuales que como Juan Marinello, pedían al artista cubano, una postura de defensa de lo nacional, desde la continuidad de la figuración como recurso esencial para la comunicación de tal postura; no obstante resultar un texto erudito en sus referencias y amplio conocimiento del autor, resultaba limitado en su visión del arte, al establecer un vínculo con los reclamos de justicia social y el rol del artista ante los reclamos nacionales, que ubicaban al campo de la producción artística en una dependencia con las circunstancias sociales, sin considerar las especificidades de este campo. En este sentido, la postura de los artistas abstractos resultaba muy elocuente de estas confrontaciones y distintos puntos de vista, que estaban teniendo lugar, en el momento del triunfo revolucionario de 1959.

<sup>5</sup> En esta etapa Mariano Rodríguez realizó el mural al fresco de más de veinte metros de largo titulado “El dolor humano”, ubicado en el vestíbulo del edificio del Retiro Odontológico de La Habana (hoy Facultad de Economía de la Universidad de La Habana, ubicado en la calle L, en El Vedado y los murales con cerámica (teselas) de tema abstracto, del edificio del Retiro Médico (hoy sede de Prensa Latina, calle N, Vedado) y del lobby del edificio de viviendas de la calle E, no. 461, también en la céntrica zona de El Vedado, en La Habana.

poderoso para propagar el Cristianismo, ¿por qué nosotros no podíamos hacer un arte igualmente poderoso para ayudar y defender a la Revolución Mexicana en proceso?” (Tibol, 1969, p. 72).

Le seguiría la explicación de las circunstancias que en su país favorecieron que los artistas asumieran temas de aquella realidad posrevolucionaria: la reforma agraria y obrera, la lucha por la reducción de las rentas de las casas, la salubridad, la ayuda a la niñez, el analfabetismo, la independencia político-económica, temas que consideraba “mejores” que los de la mitología griega.

Siqueiros explicó el proceso de mecenazgo y rechazo que había vivido el muralismo mexicano, hasta llegar a las restricciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York y sus intenciones de desnacionalizar el arte mediante la abstracción, denunciando que la OEA usaba dinero para combatir todo arte figurativo de contenido social. Y entonces concluyó: “(...) a los pintores abstraccionistas yo les digo que dentro de un arte de contenido social caben todas las audacias formales; todo lo que ellos puedan hacer en un arte sin contenido político cabe dentro de un arte absolutamente comprometido” (Tibol, 1969, p. 74).

El polémico texto de Juan Marinello “Conversación con nuestros pintores abstractos” (1958, reeditado en 1960), los debates entre intelectuales, artistas y figuras del gobierno revolucionario, se tensaban ante las ansias de procurar la definición de nuevos modelos representacionales de aquella sociedad triunfante: una isla bravía, donde nuevos hombres y mujeres surgían para enfrentar con su honestidad a cualquier fuerza enemiga, cual potencia ideológica pura y libre de cualquier contaminante **indefinición** <sup>6</sup>.

El cine tomó la iniciativa con la creación del Instituto Cubano de Arte y Cinematografía (ICAIC); la Casa de las Américas vino a distinguirse en aquel panorama como un espacio de reunión de la joven intelectualidad latinoamericana progresista; la referida Campaña de Alfabetización primero y las políticas culturales emprendidas por el Ministerio de Cultura y de Educación después, fueron diseñando un sistema de instituciones culturales básicas

<sup>6</sup> Tanto el ensayo de Juan Marinello, como las posturas de intelectuales, funcionarios e instancias gubernamentales, que defendían el concepto de cultura nueva, evidenciaban una contracción inherente, cuando se pronunciaban en contra de la abstracción como lenguaje propositivo y experimental y estimulaban el retorno de un repertorio visual que sustentara los símbolos patrios, desde el nicho más seguro de la figuración. Para comprender estas contradicciones, debe estudiarse este devenir, en su carácter de proceso fluctuante, diverso y complejo.

en cada región, que aseguraban el cumplimiento del principio de divulgar la cultura y la educación para todos, sin distinción de raza o clase, de acuerdo a los preceptos de la Revolución.

El primer documento de significativa importancia en este sentido data del año 1961 y fue expuesto por Fidel Castro en una reunión con intelectuales y artistas cubanos, pasando a la historia como *Palabras a los intelectuales* (Castro, 1961, p. 3). Habían transcurrido sólo algunas semanas del ataque a Playa Girón, existían muchas inquietudes y preocupaciones entre los intelectuales y artistas en lo referente al concepto de libertad del creador y se habían suscitado algunos hechos<sup>7</sup> que ponían de manifiesto la necesidad de un debate plural y abierto. En aquel momento Fidel esclareció que la Revolución no podía ser, por esencia, enemiga de libertades y pronunció aquellas palabras devenidas canon: “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”. Sin embargo, la frase canónica no resultaba tan precisa en su estructura, una vez que no quedaba claro el contenido trascendental que aquí adquirirían las palabras “todo” y “nada”, lo cual suscitó continuas tensiones y generaría conductas oportunistas y extremistas<sup>8</sup>.

El cartel, la arquitectura, la nueva trova, el teatro comunitario, entre otras expresiones, configuraban los emblemas culturales de una etapa vibrante. La literatura por su parte, revelaba síntomas de honda reflexión; la pintura transitaba también por momentos complejos. El nuevo canon por surgir se debatía entre la pluralidad, la conflictividad y la renovación, sin desatender las concesiones y “oportunities”.

El repertorio temático en las artes plásticas de las décadas del sesenta y setenta se conformó a partir de una reinterpretación de temas tradicionales de la pintura como el paisaje o la historia, que por estos años adquirieron una connotación arraigada en lo cotidiano, con lo que se establecía una línea de continuidad con lo ocurrido en el siglo XIX y con la vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Comenzaron a aparecer asuntos vinculados con las transformaciones

<sup>7</sup> En 1961, apenas dos años después de la instauración del gobierno revolucionario, en la escena cultural cubana se produce un hecho inédito: se prohíbe la exhibición del cortometraje *P.M.*, de los realizadores Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, filme que, de acuerdo con los dirigentes del ICAIC, ofrecía una frívola imagen nocturna de la capital cubana inadecuada al espíritu revolucionario que se vivía en el país. Al respecto, Caridad Álvarez Balado (2008, p.20) señala: “Esta prohibición trajo el descontento no sólo de los cineastas, sino de la mayoría de los intelectuales cubanos y se convirtió en el primer acto evidente de “herejía”, según Bourdieu, frente a la ideología dominante”.

<sup>8</sup> Véanse al respecto, las conferencias del ciclo *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión (S/F)*, organizado por el Centro Teórico y Cultural Criterios, entre 2007 y 2009.

sociales, ensalzando el carácter épico de estos sucesos cotidianos mediante la representación plástica de asambleas populares, soldados, campesinos alfabetizados, consignas, niños en las nuevas escuelas, entre otros<sup>9</sup>.

Figuras como Raúl Martínez (1927-1996), que habían participado activamente en la línea abstraccionista, fueron experimentando con variantes figurativas para conseguir una propuesta plástica renovadora y creativa, que fue convirtiéndose en el portavoz idóneo de las aspiraciones de aquella pujante realidad. Los rostros de José Martí y del Che Guevara se convirtieron en símbolos recurrentes en su pintura de la segunda mitad de los sesenta, a partir de su reiteración en un ritmo repetitivo que asumía recursos del *pop art* y del diseño gráfico.

Los cuadros de Raúl abogan por el rostro de la felicidad, apuestan a la utopía de la plenitud, con un franco carácter ilusivo, que no funciona exactamente como «rectificación correccional de lo real», sino como ideal de consumación plena de un destino feliz merecido por una historia secular de aplazamientos. En tal sentido, pudiera advertirse en su pintura la confluencia de la vanguardia estética y la tradición de bellas artes, de creación purista no ajena a una dimensión aurática que mitologiza la realidad (Caballero, 1995, pp. 1-2).

Era el fresco de una cultura nueva, con sus nuevos héroes, hechos en un lenguaje también nuevo (el lenguaje del “enemigo” plenamente apropiado, cual estrategia antropofágica para contaminarlo y digerirlo, con sus propios medios, ofreciendo después la imagen del sistema social opuesto).

Sin embargo, artistas con una violenta figuración de tono expresionista como Antonia Eiriz (1930-1993) y Umberto Peña (1937), al decir del crítico cubano Antonio Eligio (Tonel), “(...) se inscriben no en la historia grande, de primera plana, sino en otra menos obvia, a veces ni siquiera recogida en los periódicos... Todos ellos, sin ser impermeables a lo épico son detectores infalibles del drama cotidiano, y están dotados para descubrir resonancias de horror en el paisaje más familiar, inclusive en la historia...” (Fernández, 1987, p. 45).

<sup>9</sup> El sustento ideológico de la creación del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Educación, estaba determinado por la creación de un Estado Socialista, cuyos preceptos expuestos sucesivamente en las sesiones de los Congresos del Partido Comunista de Cuba, evidencian la maduración de una orientación que cohesionará el funcionamiento institucional del país en lo relacionado con las prácticas artísticas y su difusión. Sin embargo, como ya se ha apuntado, el arte es una esfera con sus especificidades que escapa, por su naturaleza misma, a una visión limitada a su relación directa con circunstancias sociopolíticas.

Es interesante la apreciación de Tonel cuando a varias décadas de distancia de la producción de Antonia y de Peña, nos comparte una esencial reflexión: “Otros pintores inmersos en la misma realidad, captaron de ésta los aspectos externos, la documentaron un tanto de fuera hacia adentro... Algunos, sin notarlo siquiera tal vez, suavizaron en extremo la imagen de esa realidad: vieron sólo palomas allí donde también había tiñosas, gavilanes, lechuzas...” (Fernández, 1987, p. 45).

Pintores como Servando Cabrera Moreno, comenzaron a estudiarse con mayor énfasis a partir de la representación de milicianos y líricos perfiles femeninos, más que por su excelente producción de pintura de temas eróticos. Y este caso, permite introducir otra de las variaciones que el nuevo canon en definición no podía permitirse: las zonas de ambigüedades, “indefiniciones”, esos espacios vulnerables y deslizantes en los que se mueve la sexualidad, podían significar una amenaza a la estabilidad y claridad ideológica del canon revolucionario.

Ante tales circunstancias, es muy difícil localizar en los referentes historiográficos al arte cubano de los años 60 y 70 producidos en forma simultánea a nivel de la crítica, las exposiciones, y la enseñanza, la propuesta de artistas no identificados con un discurso de “lo nacional” simbólico, épico, lírico, pero para nada, inmerso en los universos privados de la sexualidad y el erotismo ajenos al canon (hombre valiente, aguerrido; mujer luchadora, emancipada). El pintor cubano Roberto Fabelo reconoció años más tarde:

Era muy difícil salirse de esa línea. Se intentaba recrear lo cubano porque constituía una posición consecuente con las demandas del momento, pero no había un estudio serio, una indagación profunda por parte de los creadores y ello provocó que tales conceptos se manejaran superficialmente. Además de faltar instrumentos de teorización y análisis, había un aupamiento oficial con todo eso y una cierta complacencia entre nosotros (...). También trabajamos mucho por consigna y eso nos lesionó porque le quitó autenticidad al arte (González, 1988, p. 6).

Por su parte, las escuelas de arte iban surgiendo en el panorama rural y urbano con un gran impulso, superponiéndose a la ya rebasada Academia de San Alejandro, y ofreciendo una variante pedagógica renovada e incluyente. Fueron surgiendo generaciones de artistas formados en los salones y talleres de las escuelas nacionales de arte, principalmente jóvenes, con un interesante caudal de vivencias campesinas, por lo que empezaron a poblarse los lienzos de güijes, cafeteras, hamacas y leyendas rurales. Nuevamente el referente al ámbito rural sustentaba un proyecto de definición de lo cubano en la visualidad, a lo que se

fue sumando paulatinamente, no exento el proceso de muchas complejidades, el universo de la religiosidad afrocubana.

Los pintores abstractos fueron desapareciendo de la escena artística nacional, incluso hasta del propio ámbito historiográfico. El canon del arte revolucionario cubano se edificaba a partir del enaltecimiento de una conciencia nacional, por lo que el repertorio figurativo de arraigo en elementos de probada eficacia en otros contextos y etapas históricas se fue adecuando a las necesidades expresivas y experimentales de los nuevos tiempos. En relación a la generación de los setenta, Adelaida de Juan expresa: "(...) comparten varias características, fundamentalmente la apoyatura figurativa y la temática nacional, presente de muy diversas formas: por medio de referencias directas a sus hombres y mujeres ejemplares, a su entorno pasado y actual, a su pueblo en general, o bien de modo parabólico, a través de la alusión a tradiciones, mitos y símbolos populares" (De Juan, 1978, p. 52).

La figura del héroe, por su parte, se fijó mayormente en el ámbito gráfico y fotográfico, y en el cine documental e histórico. Artistas de la hornada de inspiración fotorrealista como César Leal, Aldo Menéndez, Nérida López, Aldo Soler, aunaban la referencia a estas visualidades en obras de fuerte carga simbólica, donde una y otra vez, se contribuía a la difusión de aquel imaginario político nacional e internacional: "Amilcar Cabral", "Todos somos uno", "Hasta la victoria siempre", "Estudio, trabajo, fusil", son algunos de los títulos más representativos de esta tendencia.

Un estudio particular de los desaciertos y logros de la producción plástica cubana de los años setenta ha sido realizado por la investigadora cubana Hilda María Rodríguez quien afirma: "(...) el proceso de experimentación formal de este período se materializó en los límites de una concepción todavía estrecha, tradicional de la creación y del resultado artístico: la obra de arte" (Rodríguez, 1993, p. 2).

Fue un hecho que, visto en perspectiva, hoy amerita un juicio crítico objetivo: la plástica en el país de la llamada "generación de la esperanza cierta", (la de los setenta) no escapó a la estandarización de determinados temas y maneras de representación. A esto contribuyó el panorama político nacional e internacional: a que ese canon de arraigo y defensa de *la cubanidad* se enalteciera por diversas vías. Un país continuamente sometido a bloqueos económicos, atentados políticos, devastaciones naturales, precisaba de todos los resortes para sustentar su propuesta. Y así fue configurándose como una nación con sus nuevos y

operativos cánones; y como cualquier otra en medio de tantos naufragios económicos y tensiones políticas, Cuba apelaba a las campañas ideológicas, a los medios de comunicación, al discurso que envalentonaba al pueblo para enfrentar al enemigo, siempre constante, siempre acechando...

Pero como la práctica artística genuina no puede confundirse con el panfleto, la ilustración de libros de textos o la retórica al servicio de ninguna política cultural, el arte cubano logró resistirse a los peligros que acechan al canon y el dogma sucumbió a la autenticidad de la creación misma.

Desde finales de los años setenta y como consecuencia del perfeccionamiento de la enseñanza artística nacional con la creación de un nivel superior de educación, el Instituto Superior de Arte, en 1976, y el Ministerio de Cultura, entre otros factores, se fue perfilando en el ámbito de las artes plásticas en Cuba, el surgimiento de una nueva generación de artistas.

A esto contribuyó el desarrollo de las nuevas instituciones de promoción del arte (un programa de diez instituciones culturales básicas creado hacia 1980 en cada provincia que incluía Casas de Cultura, Galerías Municipales y Provinciales y Museos). Se abrieron de ese modo nuevas alternativas en el ámbito cultural y esta situación repercutió favorablemente en la producción artística de la etapa. En este sentido sobresalieron galerías como Galería Habana, Galería L, Centro Cultural 23 y 12, la galería de la Casa de la Cultura de Plaza, todas ubicadas en la zona del Vedado, en la capital, y que se distinguieron por considerar en sus espacios, muestras de jóvenes artistas.

Todos estos cambios tuvieron lugar en la segunda mitad de los años setenta, pero alcanzaron su mayor desarrollo una vez que inició la década siguiente, cuando se inauguró el Fondo Cubano de Bienes Culturales (1979) que venía a suplir las necesidades de comercialización y promoción del arte cubano a nivel internacional mayormente, aunque también funcionaba a nivel nacional. El Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y la Fototeca de Cuba (1988) formaron parte de un plan de revitalización de la zona antigua de La Habana, conocida como La Habana Vieja, y pueden considerarse como instituciones con perfiles más especializados; el personal que allí trabajaba tenía una preparación muy centrada en las necesidades promocionales de las artes plásticas de los jóvenes cubanos, incluyendo la fotografía y la instalación.

Los propósitos de la práctica artística de los años siguientes en Cuba fueron animados por nuevas miradas al acto de la creación y al objeto artístico. La

situación contextual impulsaba a un análisis crítico de las soluciones nacionales, conjuntamente con la necesidad de los creadores plásticos de integrar la dinámica del discurso artístico internacional con nuevas propuestas estéticas.

Se revelaban contra los apelativos de “burgués”, “deshumanizado” y “decadente” (...) con los que se designaban las propuestas de la cultura artística occidental y consideraban legítima la apropiación, desde nuestras emergencias culturales, de la plataforma ideoestética edificada a partir de las investigaciones de la vanguardia histórica” (Álvarez, 1992, p. 117).

Esto explica, por un lado, que adquirieran una singular relevancia las propuestas del alemán Joseph Beuys, como paradigma del artista transgresor, en busca de una redimensión del acto creativo, cuyos propósitos articulaban con la orientación social y cultural del arte. El alemán preconizaba un concepto ampliado del arte en cuanto a la ruptura del concepto tradicional de representación, a la par que concebía lo estético en la perspectiva de lo político, a partir de las esencias del hombre y al objeto artístico como objeto testimonio. Su manifiesta vinculación con el *antiarte* en las décadas de los sesentas y setentas en la Universidad Libre de Alemania había quedado demostrada con el uso de videos, *happenings*, performances e instalaciones, que buscaban romper con los patrones tradicionales del arte, dotando de mayor importancia a la dimensión connotativa del objeto artístico que a lo meramente denotativo. Otras de las ideas de Beuys que interesó a los cubanos fue la manera de ver la vida como acontecimiento profético y religioso, y el valor de la mitificación del artista y mediante esto, de los objetos que le pertenecían. La idea del arte que el alemán proponía se equiparara con un cuerpo social, se adecuó en el caso cubano en función de convertir el arte mismo en un medio contestatario para enfrentar la crisis social.

Se trataba de una mirada desprejuiciada y legítima a la historia y a las exigencias de su tiempo, donde una vez más la diversidad de lenguajes se convertía en sello identificador de esta nueva promoción de artistas. Se planteó con seguridad y énfasis una expresa voluntad de renovación y ruptura, en la cual se conjugaba la avidez por conocer, aprovechar y readecuar los recursos del lenguaje artístico internacional y el interés por dotar al proceso de la creación de la obra de arte de una fundamentación conceptual mucho más sólida.

Fue así como se generó una apertura a nuevas ideas, a lo que contribuyó de forma determinante la intensidad del uso de la limitada información que llegaba desde el exterior y que era consumida ávidamente por los creadores cubanos concentrados alrededor del ISA. Tanto los profesores como los propios artistas,

una vez que viajaban o tenían acceso a revistas, libros, y otros materiales, los circulaban entre sus colegas, por lo que se detectaba un consumo intenso de determinadas modalidades expresivas o posturas teorizadas por algún autor en períodos específicos y similares de tiempo. Ejemplo de ello fue la llegada a Cuba del “mítico” texto de Lydia Cabrera, *El monte*, obsequiado al crítico Gerardo Mosquera, por la artista cubano-americana Ana Mendieta y que circuló rápidamente entre los artistas de esa generación. A partir de entonces tanto los repertorios temáticos y las actitudes de los creadores mostraban influencias de la tradición afrocubana contenida en este libro <sup>10</sup>.

Artistas como José Bedia (1959), Juan Francisco Elso (1956-1988), Luis Gómez (1968), Marta María Pérez (1959), Ricardo Rodríguez Brey (1956) y Santiago Rodríguez Olazábal (1955), fundamentaban sus trabajos en cosmovisiones afrocubanas, una vez que muchos de ellos estaban vinculados activamente con estas prácticas religiosas, con lo que se adecuaban a las necesidades de recuperación de lo que esta generación consideraba como verdaderamente auténtico.

En ellos lo africano aparece menos en una dimensión formal, temática o estético-expresiva para estructurar discursos filosóficos, éticos o existenciales dentro de una nueva espiritualidad artística, generando una de las líneas más fecundas del llamado nuevo arte cubano (...) sacan las tradiciones del medio tradicional para ponerlas a actuar en la cultura “cultivada” (...) (Mosquera, pp. 44-45).

Surgieron necesidades expresivas junto a variantes temáticas que fueron revelando nuevas propuestas articuladas con la ruptura de los cánones de relación arte-público en el espacio de la institución arte (entiéndase galerías, museos, etc.), junto a la incorporación de la cultura popular tradicional del país, trabajada por artistas profesionales, conocedores de los paradigmas del arte euro-norteamericano, pero que precisaban a la vez, indagar en los campos del saber antropológico, culturoológico, sociológico y mitológico, entre muchos otros que afloraron con gran fuerza en esos años.

<sup>10</sup> Se trataba de un texto hasta entonces desconocido para los jóvenes cubanos, por haberse prohibido su difusión durante la etapa revolucionaria, ya que la autora había decidido exiliarse en Estados Unidos. Por otra parte, los cultos religiosos, tanto católicos, como afrocubanos, eran vistos como manifestaciones “oscurantistas” frente al pensamiento científico marxista leninista, por lo que sus prácticas, si bien no fueron prohibidas por el gobierno revolucionario, sí se vieron reprimidas, una vez que no se aceptaban de forma positiva por las instituciones educativas, sindicales, políticas, ni de masa. Sobre estos temas Cfr. los textos de Lázara Menéndez, académica de la Universidad de La Habana.

Estos factores incidieron de forma decisiva en la sólida preparación teórica que caracterizó a la generación de los ochenta como artistas cuestionadores, capaces de desarrollar tesis que trascendían el hecho artístico y dotar a los mecanismos culturales que intervienen en la circulación y legitimación de la obra de arte, de una dimensión más amplia y participativa.

(...) a un gran número de creadores nos ha dejado de resultar importante el ser clasificados bajo el rótulo de algún "ismo" reciente y prestigioso, siendo mucho más útil lograr una aprehensión de los descubrimientos expresivos del arte contemporáneo (...) a través del estudio concienzudo de la teoría del arte, la estética y la semiología y aprehenderlos, (...) en tanto valores comunicativos que se rigen por convenciones estéticas y semióticas de relativa operatividad universal (...) que ha propiciado una inserción armónica de las nuevas propuestas de nuestro medio, provocando esa suerte de resemantización de la señal objeto de apropiación, al cargarla de otras connotaciones y asumirla como continente capaz de flexibilizarse y amoldarse a los nuevos contenidos, para tipificar una imagen artística original (López, 1989, p. 44).

La exposición "Volumen I", inaugurada el 14 de enero de 1981 en el Centro de Arte Internacional de La Habana, marca de manera decisiva el inicio de un período protagonizado por las nuevas propuestas plásticas englobadas posteriormente bajo apelativos como: "Nuevo Arte Cubano", "Renacimiento Cubano" o "Década Prodigiosa" cuya principal característica fue la gran renovación formal y conceptual de las artes plásticas y la propuesta de nuevas actitudes para asumir el hecho creador en relación con el entorno.

Esta exposición se considera génesis fundamental de la generación plástica de los ochenta y cambió en gran medida la percepción del arte en Cuba y la percepción de Cuba en el ámbito internacional, como ha anotado acertadamente el pintor e investigador uruguayo Luis Camnitzer (1986, p. 2)<sup>11</sup>.

Los unía el deseo de indagar en nuevos efectos visuales, alejándose de la identificación epidérmica de "lo cubano" representado en clichés formales

<sup>11</sup> En dos semanas visitaron la exposición 800 personas y se generó una gran controversia acerca de lo que allí se mostraba. Los expositores eran José Bedía (1959), Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), Rogelio López Marín (1953), Gustavo Pérez Monzón (1956), Ricardo Rodríguez Brey (1956), Tomás Sánchez (1948), Rubén Torres Llorca (1957), José Manuel Fors (1956), Leandro Soto (1956), Flavio Garcíandía (1954) e Israel León (1957).

que respondían a las demandas culturales del proceso revolucionario en las décadas anteriores. Este aspecto se vincula con otro no menos conflictivo: la búsqueda de una identidad, tarea titánica librada por siglos en los países de Latinoamérica. Los artistas de "Volumen I" deseaban activar el acervo tradicional en la cultura contemporánea, redescubrir la supervivencia de una cosmovisión sustentada en hábitos culturales de prédicas y prácticas de profundas raíces, con lo que desacralizaban los fabricados discursos de identidad basados en presupuestos que ya en los ochenta no funcionaban como fundamentos esenciales de la cultura cubana.

"Volumen I" también se propuso reclamar autonomía para el arte, de modo que se insertara en forma natural en las relaciones sociales y no por encargos o imposiciones. Buscaba estabilizar nuevos códigos artísticos que dotaran al arte de un papel activador en el debate social contemporáneo, al tiempo que se oponían a la retórica de los medios ideológicos que controlaban en gran medida el panorama cultural y artístico de Cuba.

Gerardo Mosquera reconocía que se estaba produciendo una síntesis entre lo popular local y lo "culto" a lo que contribuyó la procedencia de estratos populares (generalmente de zonas rurales del interior de Cuba, o barrios antiguamente marginales) de la mayor parte de los nuevos artistas: "Provistos de una completa formación profesional y al unísono portadores del folklore vivo de sus medios, ellos están generalizando una obra "culto" (no "primitiva", popular ni *naive*) en cuya constitución interviene, desde dentro, la cultura vernácula" (Mosquera, 1991, p. 19).

Aparecieron en Cuba las acciones plásticas, paradójicamente iniciadas en provincias del interior del país y no en la capital, las esculturas ambientalistas, la fotografía y el boceto como documento del proceso creativo u obra misma y las instalaciones. La audaz incorporación de materiales, técnicas y recursos totalmente nuevos en la producción plástica precedente, la asimilación de elementos del conceptualismo, el postconceptualismo, el grafiti, las malas formas, no respondieron en Cuba a una moda, sino a la necesidad interna del campo artístico de apropiarse de todos los instrumentos en virtud de una transformación dialéctica.

Las motivaciones cognoscitivas eran las más relevantes, de ahí que las tesis de los estudiantes de artes plásticas mostrasen profundas fundamentaciones conceptuales generadas a partir de reflexiones e investigaciones previas a la creación y durante la creación misma. Esta postura presupuso una reacción

contraria al “espejo anecdótico” de la inmediatez cotidiana que prevalecía en la pintura cubana de la década del setenta.

Las concepciones de la actividad artística con raíces sociológicas fundamentó un conjunto de estrategias culturales desplegadas por artistas convertidos en promotores, teóricos o críticos como fueron los casos de Rubén Torres Llorca, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Abdel Hernández, Félix Suazo y Alexis Somoza. Otra modalidad presentaban las obras de Flavio Garciandía (1954) y Consuelo Castañeda (1958), autores de instalaciones elaboradas con objetos de desecho, recortes que parodiaban grandes mitos de la historia del arte, el *kitsch* o subcultura popular del mal gusto o emblemas legitimados como la hoz y el martillo. La importancia de estos lenguajes radicaba justamente en la incorporación de nuevos asuntos hasta entonces ignorados, en el enfoque crítico y constructivo que planteaban, y en dotar al objeto artístico de una dimensión original, fresca y renovadora.

Fueron entonces surgiendo generaciones con una formación cultural sólida, que les distinguía siempre a nivel internacional; generaciones que entonces, al interactuar con otros contextos, descubrían otras corrientes de pensamiento, otras alternativas de análisis, donde las alteridades, los deslizamientos y los devenires ya no podían sujetarse únicamente en los marcos, que se iban haciendo cada vez más estrechos, del materialismo histórico de estirpe marxista-leninista.

En un modelo cultural en el que están tan afianzados por todos lados (en el ámbito de lo público y lo privado) los fundamentos ideológicos del sistema político en el poder, el margen para la expresión se torna en un tema por complejo, tabú. Llega un momento, en el que el ciudadano opta por ya no cuestionarse, por acostumbrarse y seguir viviendo de ese modo. Se trata de un natural mecanismo de sobrevivencia, de acomodo social, que Foucault explica en toda su dimensión en sus estudios sobre los mecanismos del poder.

Y este comportamiento tiene una resonancia incuestionable también en la concepción del propio sistema educativo. Durante muchas décadas en Cuba todo lo que se publicaba sobre arte estaba directamente vinculado con las propuestas de teóricos marxistas del campo socialista. El papel del artista en la sociedad, el compromiso del intelectual, el arte como arma de lucha, resultaban los fundamentos de los análisis histórico-artísticos que una y otra vez permeaban los textos, los congresos y los autores que se promovían.

El desplome del sistema socialista en los países de Europa del Este a finales de los años ochenta, dislocó toda la estructura económica y social de Cuba. Los acontecimientos generados en la Unión Soviética con la puesta en práctica de la Perestroika, por Mijail Gorbachov, el descontento de los polacos por la política socialista, el trascendental derrumbe del muro de Berlín con la unión de las dos Alemanias (Democrática y Federal), los cambios en Checoslovaquia y Rumania, provocaron que todo el campo socialista se viniera abajo, pleno de conflictos. Los ideales del marxismo-leninismo se cuestionaban, las estatuas y las banderas se cambiaban, toda la historia volvía a transformarse de forma violenta.

Hasta aquel momento, los países de Europa del Este habían funcionado como ejemplo de aplicación de las doctrinas del socialismo, ahora se producía un desfase entre la historia con la nueva realidad, lo cual repercutió con fuerza en Cuba. De repente la solidaridad económica se desmoronaba, la isla quedaba sola, como un pequeño punto en el mapa que pugnaba por mantener su ideología, mediante la puesta en práctica de un sistema de rectificación de errores que se proponía conservar las conquistas del socialismo.

Esta nueva situación se vio reflejada también en el campo del arte, la crisis de valores que se presentó en los años 80 fue confrontada por los artistas plásticos con una conciencia crítica que hasta entonces no se había pronunciado públicamente con esa magnitud. Sólo que las estrategias discursivas en esta ocasión integraban la crítica social, el humor, la cita, el juego, con los paradigmas de la historia y del arte, rasgos propios de la estética del Posmoderno, que le otorgaron cohesión grupal, impulsados por las instituciones y alentados y acompañados por la crítica. En este sentido comentaba el crítico cubano Gerardo Mosquera:

Asombra que este rol ideológico y social haya sido asumido por la plástica — de trayectoria más elitista —, y que lo lleve adelante sin detrimento de la búsqueda e incluso la experimentación artística. Por el contrario, se aprovecha el poder tropológico del arte para un discurso problematizador que entreteje las múltiples complejidades del arte y la vida cubana (Mosquera, 1991, p. 17).

Contribuyó a esto que el proyecto pedagógico de las artes plásticas no partía de la ortodoxia marxista, — no obstante impartirse todo el ciclo de materias relacionadas con las doctrinas marxistas-leninistas de las ciencias sociales — y que los espacios de las escuelas de arte en Cuba se convirtieran en centros de discusión y participación, que posibilitaban convertir al artista en activador del diálogo directo con la cotidianeidad.

La orientación de la enseñanza de las artes plásticas en Cuba en los años ochenta fue un factor decisivo para que madurara un movimiento artístico legítimo y renovador. Del Instituto Superior de Arte salieron los primeros egresados al abrirse la década del ochenta, muchos de los cuales pasaron a ejercer como profesores en el mismo centro. Tales fueron los casos de José Bedia, Flavio Garciandía y Consuelo Castañeda, por sólo citar unos pocos nombres de los tantos artistas que asumieron este papel. El hecho de aunar coincidencias generacionales en edad, una amplia capacidad profesional y de asimilación de inquietudes en su labor como creadores y pedagogos, y un prestigio en su actividad profesional, determinó que estos artistas ejercieran una fuerte influencia en sus alumnos.

Aparte de los factores políticos externos que afectaron a Cuba a finales de los años ochenta, debe analizarse la lógica interna del desarrollo plástico en la que se insertan sistémicamente las subsiguientes promociones de artistas a lo largo de los años 80 y 90, de modo que no se caiga en el error de adjudicarle solamente causas derivadas de la crisis política que influyera en la isla.

Hacia la segunda mitad de la década de los ochenta, se evidenció una tendencia más crítica en las nuevas generaciones de creadores cubanos, al analizar los problemas cotidianos desde una postura frontal y en muchos casos, irreverente. Para esta generación de artistas nacidos en la década del sesenta la Revolución no era ya un mito, sino que formaba parte de la vida cotidiana, lo cual llevó a una mirada desprejuiciada de esquematismos y eslóganes ante la realidad de Cuba en aquellos años (1986-1989). Sobresalió una voluntad de deconstrucción de retóricas y mecanismos de manipulación; se exploraron las relaciones del individuo con la colectividad, al tiempo que reaparecieron inquietudes éticas. Todo esto en un clima efervescente en que audaces escritores abordaban temas "omitidos" hasta el momento (Senel Paz, Reynaldo Montero, Francisco López Sacha), la Novísima Trova con Carlos Varela a la cabeza sacudía la aparente estabilidad de un Guillermo Tell que rehusaba ponerse la manzana en la cabeza (sus canciones cuestionadoras y reflexivas se convirtieron en frases de rebeldía para estas generaciones), junto a los frecuentes *performances* y el surgimiento del Ballet Teatro, dirigido por Caridad Martínez, con una novedosa propuesta estética diferente a la tradicional modalidad clásica que aún proyectaba el legendario Ballet Nacional de Cuba dirigido por Alicia Alonso.

Fueron frecuentes las estrategias grupales que se sirvieron en más de una ocasión del soporte mural; vale, en este sentido, mencionar las acciones del

grupo Arte Calle y la resonancia de sus grafitis, acciones plásticas y pinturas murales en espacios públicos. Este muralismo de los jóvenes artistas cubanos de los años ochenta conseguía romper las barreras entre “arte culto” y “arte popular”, en actitudes desacralizadoras de códigos prevalecientes en el campo de la creación artística, a la vez que mantenía ese afán por la comunicación con el espectador y por sustentar sus proyectos en fundamentos socioculturales.

Se profundizó en los temas relacionados con la sociedad y su manera de evaluarlos y los artistas se lanzaron a las calles, dejando a un lado los salones e instituciones y creando nuevos precedentes en la comunicación social; a la vez que daban fe de poseer la agudeza de percepción de un sociólogo, de ser investigadores natos y teóricos implacables.

Continuó manifestándose en esta etapa un deseo expreso de los artistas plásticos por conjugar elementos de la cultura popular local con “lo culto”, y como provenían de estratos sociales populares ésta no fue tarea difícil, “de ahí la fuerte presencia del grotesco, la escatología y la procacidad sexual”, según palabras de Gerardo Mosquera (1991, p. 19). Sobresalieron en estos años Carlos Rodríguez Cárdenas (1962), Lázaro Saavedra, Tomás Esson (1963), Glexis Novoa (1964), Eduardo Ponjuán (1956), René Francisco Rodríguez (1960), Ciro Quintana (1963), Adriano Buergo (1964), Ana Albertina Delgado (1963) y Magdalena Campos, entre muchos otros.

El pintor y crítico de arte cubano Manuel López Oliva considera al respecto que por estos años se revelaron grandes campos de expresión a partir de:

(...) creaciones que permanecen dentro de las visiones del paisaje local, de simbologías provenientes de los factores étnicos que se fundieron en la condición nacional, así como de rasgos tradicionales de la personalidad del cubano; realizaciones que encarnan rupturas cíclicas de tipo generacional y búsquedas renovadoras que participan de los caminos contemporáneos del arte; iconografías y poéticas que aluden a valores históricos interiorizados por el artista, o que proyectan disímiles experiencias de la convivencia diaria y de la común fantasía; y alusiones pictóricas y escultóricas que recurren a fenómenos oculares, morfologías ambientales o canales de comunicación derivados de otras artes, de la publicidad, los espectáculos y las ceremonias congregacionales (López Oliva, 1989, p. 1).

La enseñanza de la Estética en Cuba, formaba parte del programa de estudios

de la Universidad de La Habana y del Instituto Superior de Arte, y sus profesores se formaban en la Facultad de Filosofía, cuyo enfoque era marxista-leninista. Hacia 1987, la Estética inició una ascendente carrera en la difusión de nuevas ideas que vinieron a revolucionar el campo artístico. Buena parte de los académicos se propusieron aportar instrumentos para entender la obra de arte, más que llevar a cabo un proceso escolástico o meramente historicista.

A principios de los años noventa se introdujeron, aunque de forma tardía y con cierta reserva en Cuba, las ideas del norteamericano Frederic Jameson y posteriormente todos los debates teóricos de Lyotard y Habermas con relación a la posmodernidad, también por la vía de revistas, cursos impartidos por especialistas extranjeros, sin olvidar la enorme repercusión que tuvieron los textos de Desiderio Navarro, quien acometió la tarea de traducir a los estetas contemporáneos más importantes del momento y darlos a conocer en la revista *Contextos*, editada precisamente por Casa de las Américas.

También fueron emplazadas y cuestionadas las funciones de las instituciones relacionadas con la nueva situación artística. Por ejemplo, la antigua Academia de San Alejandro, convertida en Escuela Provincial de Artes Plásticas, se quedó rezagada en este proceso, y fue criticada por mantener una tradición formativa apegada a fórmulas de estricto dominio técnico que limitaban la introducción de otras modalidades de evaluar la obra de arte. Por otro lado, las posibilidades de formación de artistas plásticos de nivel medio que ofrecía la Escuela Nacional de Arte (ENA) en cuanto a incorporación de alumnos de todo el país y la difusión de ideas novedosas, tendencias contemporáneas y un claustro de profesores actualizado y prestigioso, contribuyó a que fuera en estas escuelas y no en San Alejandro donde se gestara el nuevo e impetuoso movimiento de renovación de las artes plásticas en Cuba.

La ruptura de límites entre las manifestaciones plásticas tuvo sus mayores expresiones en estos años; ya no era la pintura la técnica predominante, sino una mezcla que escapaba de clasificaciones. La escultura, el grabado, la pintura, la fotografía, todo se utilizaba para crear impactantes instalaciones, enriquecidas también en muchas ocasiones por la introducción de objetos cotidianos de la realidad que venían a romper la ilusión de la hasta entonces aún “consagrada” y aurática obra de arte.

De este modo, el proyecto pedagógico que fue distinguiendo al Instituto Superior de Arte de La Habana, mostraba desde esos años, una vocación plural e interdisciplinar, abierta y experimental, con referentes teóricos que vendrían a

sustentar conceptualmente las propuestas de los **alumnos** <sup>12</sup>.

En 1989 apareció el *Proyecto Castillo de la Fuerza* como un programa de confluencia de algunas de las propuestas artísticas más renovadoras, que pretendía trasladar los debates generados por las producciones plásticas emergentes al plano del discurso artístico en lo que se llamó “un espacio experimental”, en tanto respuesta institucional que pretendía disipar las “dificultades” que ocasionaba en los receptores el consumo de las producciones plásticas del momento. Allí exhibieron los jóvenes artistas sus propuestas, vitalizando — y escandalizando — el panorama cultural cubano, convirtiéndose en portadores de ideas que en su mayoría intentaban revisar críticamente el entorno social y sus contradicciones.

Se produjo un fenómeno de recepción distorsionado y lleno de conflictos, ya que muchos artistas se sintieron aislados con el ambiguo calificativo de “espacio experimental”, mientras otros vieron las puertas abiertas para lograr trascender con obras hipercríticas y otros desconfiaban de esa “apertura”. Lo que sucedió fue que lejos de solucionar las dificultades, éstas se enfatizaron y finalmente, la virulencia fue neutralizada por las propias instancias de poder.

Se creó un ambiente tenso entre los nuevos aconteceres plásticos y las normas socioestéticas habituales en los receptores, y sobre todo, en las instituciones culturales del país. La censura se convirtió en un instrumento usual, los mecanismos de preservación del poder (entendido en ese contexto como “la necesidad de preservar los ideales más puros de la revolución”), podían utilizarla indiscriminadamente, en ocasiones se revelaba la ignorancia de los que ostentaban tal poder, y en otras, una actitud intolerante o una completa sumisión a lo establecido.

El público manifestaba diversas reacciones al visitar cualquier exposición, ya fuera en la capital, o incluso, en provincias. Autores como Guillermo Ramírez Malberti utilizaron la imagen del mapa de Cuba para referirse al peligro de mercantilización de la sociedad, rellenando el área con billetes de dólares. Por su parte, Noel Gómez, recurría a la mítica leyenda de *Alicia en el país de las maravillas*, para insertar la figura de la ingenua niña en un mundo consumista.

<sup>12</sup> En este sentido, sobresalen las experiencias pedagógicas de los artistas cubanos José Francisco y Ponjuán, de Lázaro Saavedra y su grupo ENEMA, de la ya fallecida grabadora Belkis Ayón, entre muchos otros ejemplos que siguen incrementándose actualmente.

Todo esto respondía a la realidad inmediata, donde el dólar se convertía en símbolo de supervivencia, bienestar social y posibilidades económicas, a la vez que era utilizado por los artistas como elemento significante de depauperación de la pureza del socialismo, según sus puntos de vista.

El grupo conformado por Tanya Angulo, Ileana Villazón, José A. Toirac y Juan Ballester acudió al método de la apropiación para crear un juego de ideas cargadas de crítica e ironía. Tal fue el caso de la exposición "Homenaje a Hans Haacke" proyectada para el Castillo de la Fuerza, donde a partir del paralelismo de obras de un mismo autor (Orlando Yanes) quedaba en evidencia la doble moral y la debilidad de la historia mediante un pintor oficial, tanto al servicio del tirano Fulgencio Batista, como de Fidel Castro. Se proponía un análisis de cómo las instituciones manipulan el arte y al no poder ser inaugurada, los artistas repartieron un folleto explicando las causas por las que no podía abrirse la exposición (obviamente, éstas respondían a una posición política que no permitía la publicidad de aquellas intenciones).

Alusiones muy críticas a la corrupción, a la dependencia de la antigua URSS, a la burocracia y las normas ya decadentes eran claves del discurso visual de los creadores cubanos. Los símbolos patrios, así como las figuras relevantes de la historia de Cuba eran desacralizados por aquellos artistas que deseaban terminar con el anquilosamiento de las retóricas que ya no funcionaban con credibilidad para esa nueva generación. La relación con temas "sagrados" de la historia se convirtió en un punto neurálgico, ¿hasta dónde podía evaluarse como falta de respeto y ética o como un deseo ferviente y sincero de bajar de su pedestal a esas figuras para dejarlas convivir con la realidad cotidiana? Hay que tener en cuenta que estas actitudes no sólo se estaban dando en Cuba, sino que eran parte de una nueva sensibilidad que respondía a las exigencias que les eran contemporáneas: "Los movimientos posmodernos tienen pertinencia o interés en América Latina en la medida en que crean condiciones para reformular los vínculos entre tradición, modernidad y posmodernidad" (García Canclini, 1990, p. 200).

A todo esto contribuyó aún más la tensa situación que se produjo en Cuba a partir del juicio público del General Arnaldo Ochoa y de altos funcionarios del Ministerio del Interior. La duda y la preocupación se irradiaron a todos los sectores de la sociedad cubana. La crisis económica enfatizada por el bloqueo de Estados Unidos creó malestar en la población. Comentaba Mosquera: "(...) En Cuba las artes plásticas sustituyeron actividades que más bien correspondían a otras esferas. Por su tradición de manifestación crítica las artes plásticas se convirtieron en un paso de análisis social que no cumplían los espacios o los

medios de difusión masiva" (Mosquera, 1993, p. 22).

A finales de la década de los ochenta se produjeron una serie de acontecimientos que afectaron directamente al sistema promocional de las artes plásticas en la isla. Fueron censuradas varias exposiciones, los funcionarios políticos se entrenaron en decidir acerca de la inclusión o no de obras en concursos y muestras, la hiperbolización de la crítica en las obras ya peligraba convertirse en moda y muchos creadores se acomodaban ante el éxito de la crítica social y política como razón de ser de la obra de arte, lo que ponía en peligro los resultados plásticos. Varios directores de galerías y funcionarios del Consejo Nacional de Artes Plásticas y del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales fueron destituidos, la situación se tornó inestable y angustiante. Comenta Guadalupe Álvarez: "El Nuevo Arte Cubano (...) al tomar para sí las zonas neurálgicas de la praxis social y trascender funcionalmente el plano estético, tensó hasta el límite la permisibilidad de la instancia cultural y obligó a un replanteo del tema del control estatal sobre la producción simbólica" (Álvarez, 1992, p. 125).

Por su parte Gerardo Mosquera opinó: "El movimiento había rebasado los límites de permisibilidad del Estado y éste comenzó a limitar los foros, los espacios de discusión, las exposiciones que pudieran ser "problemáticas". Esto produjo una marca contraria y condujo al éxodo masivo de los artistas" (Mosquera, 1993, p. 25).

De este modo concluyó una década imprescindible para la historia del arte cubano que irradiaría sus frutos de manera significativa al contexto plástico contemporáneo de Latinoamérica, en tanto expresión de los tiempos nuevos, esos a los que los artistas de hoy, como expresara el intelectual cubano Juan Marinello, deben ser "fieramente leales ya que toda novedad es legítima y necesaria siempre que traduzca un mensaje que toque nuestra inquietud y nuestra esperanza" (1983, p. 108).

La reafirmación de la identidad nacional mediante la interiorización del pensamiento subyacente en la conciencia del cubano estaba latente en estas propuestas de la generación de los ochenta. Su prestigio se fundamentó en los altos valores estéticos y en sus investigaciones conceptuales, en el papel determinante que jugaron sus protagonistas y en la valentía para proponer nuevas formas de entender y de hacer arte. El arte vino a concebirse como "artefacto intencional" y el artista como ente activo e interventor en los mecanismos culturales de transformación social.

En los noventa fue posible saborear un gusto por sustituir la evidencia expositiva por métodos parabólicos de abordar la realidad y por introducir claves que trascendieran el discurso visual inmediato. Varios teóricos coinciden en que los artistas cubanos de los noventa a la fecha se han vuelto más lúcidos y maliciosos con respecto al proceso creador, ya sea por la difícil situación material, ya por el avizoramiento de un mercado del arte que solucione sus problemas económicos. El pintor cubano Carlos Estévez precisa:

(...) el hecho de ser a la par de artistas, nuestros productores, promotores y representantes, nos ha dotado de un carisma polifacético que hace manejar las situaciones a modo de actuación, con toda conciencia en el mejor de los casos, hemos presenciado la historia desde su antro saboreando sus dichas y avatares, hemos corrido en el tiempo y hoy tenemos miles de años de experiencia tras este aspecto de jóvenes (Estévez, 1994, s/p).

La preocupación por los temas de la realidad circundante relacionados con el arte, la religión, la política, la ideología, la moral, el sexo, la ecología y la migración continúan siendo el eje de las poéticas de los jóvenes artistas. Son obras que se nutren de un contexto, pero no revierten sus significados sólo y específicamente sobre éstos, sino que tienen una proyección más amplia; dejan de ser ensayos de crítica social directa para convertirse en una asimilación y postura muy personal ante el medio social. Por otro lado, se produce un reciclaje de la "buena pintura" (entendida como pintura de caballete de impecable acabado) y una recuperación del oficio y del paradigma estético, conjuntamente con la experimentación con diversos materiales.

Abundan las investigaciones con marcada inclinación filosófica, donde las llamadas de atención que aluden a procesos migratorios, a la intolerancia y la preservación de la individualidad, aportan un sello distintivo de mayor complejidad tropológica.

De este modo, la representación visual de "lo cubano" en el arte actual se inscribe como estrategia de un devenir deslizante y emergente, pulsante y decididamente abyecto y anticlónico. Lo cual no exime que alguno que otro siga pensando que Cuba continúa siendo "tabaco, mulatas y ron". ¿Será posible la continuidad del canon? La cultura cubana, transculturada por naturaleza, ha convivido con sus cánones, como cualquier otra. Pero su propia condición de *pueblo nuevo*, al decir de Darcy Ribeiro, la colocan en una dinámica de constante búsqueda y retroalimentación, que se potencia además por su carácter insular.

La cultura revolucionaria también ha modelado sus cánones, que han pervivido y proyectado una imagen a través de sus propuestas artísticas; de ese modo, la visualidad ha conseguido establecer un ritmo deslizante, activado por las capacidades creadoras que emanan del proceso artístico mismo. Cuales *máquinas deseantes*, al decir de Guattari y Deleuze, las propuestas que van configurando la historia del arte cubano, activan y difunden imaginarios, tanto colectivos como individuales, que consiguen resemantizarse con suma agudeza, en constante contrapunto con los respectivos contextos e individualidades. No podría afirmarse que se ha tratado de un canon a contracorriente, porque en ocasiones, se ha ido configurando con plena aceptación de todas las partes que intervienen en estos procesos culturales; pero de alguna manera, cada generación, ha ido aportando signos que distinguen el comportamiento y la movilidad del canon.

Si la escultural y ondulante mulata pintada por el costumbrista español, después devino en síntesis de cubanía mientras era “raptada” o interpretaba una rumba, desde la mirada del pintor moderno cubano, posteriormente volvería a recolocarse como defensora de los intereses del pueblo, obrera, o campesina, hasta ser vulnerada en su carácter de arquetipo y expuesta de forma ridiculizante en obras que la convierten en conquistadora de los europeos visitantes a la isla.

Otra lectura similar podríamos hacer con la palma real: esbelta cual lírica caricia del paisaje insular en la perspectiva de los pintores románticos decimonónicos, asume un protagonismo enaltecido por la pintura moderna, para finalmente aparecer como emblema o vivencia en la pintura de la posrevolución, y ser asumida en las prácticas contemporáneas, como artefacto que cuestiona, asume vida, se acomoda con otros contextos, o convive en playas paradisíacas con mulatas y españoles.

Y ahí radica la autenticidad del legado artístico de esa construcción visual que incorpora las experiencias decimonónicas, transitando por los retos de la modernidad, hasta llegar a las exigencias del contexto posrevolucionario y a las aspiraciones de las generaciones actuales, en continuo devenir, búsqueda y cuestionamiento. Deleitándose en las construcciones y reconstrucciones de sus arquetipos, debatiéndose entre su memoria y su fidelidad a los tiempos nuevos.



## FUENTES CITADAS

- Álvarez, Guadalupe. (1992). Radiografía de una infracción, en *Arte, proyectos e ideas* (p. 117). Valencia: Universidad Politécnica. Obtenido el 20 de enero de 2010 desde:  
<http://www.upv.es/laboluz/revista/>
- Álvarez Balado, Caridad. (2008). *Ingenio y humor contra censura: El cine cubano (1983-1993)*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM.
- Bueno, Salvador. (1953, mayo). Once pintores y escultores exponen. *Carteles*, 18, 53.
- Caballero, Rufo. (1995). *Mea culpa* de Raúl Martínez: El sentido de la sonrisa. *Unión*, 20, 1-2.
- Camnitzer, Luis. (1986). *New art from Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- Castro, Fidel. (1961). Palabras a los intelectuales. *La Habana: Edición Revolucionaria*.
- De Juan, Adelaida. (1988). Conferencia dictada en la Universidad de La Habana.
- De Juan, Adelaida. (1983). ¿Cuál es el paisaje cubano?, *Revista Universidad de La Habana*, no. 220, mayo-agosto, p. 151.
- De Juan, Adelaida. (1978). Pintura cubana: temas y variaciones. *La Habana: UNEAC*.
- De la Fuente, Jorge. (1987). Estética contemporánea, *La Habana: MES*.
- De la Torriente, Loló. (1954). Estudio de las artes plásticas en Cuba. *La Habana: Impresores UCAR García, S.A.*
- Estévez, Carlos. (1994). La danza al borde del abismo. *La Habana*. (Material mimeografiado).
- Fernández, Antonio Eligio. (1987, marzo). Antonia Eiriz en la pintura cubana. *Revolución y Cultura*, 3, 45.
- García Canclini, Néstor. (1990). La modernidad después de la posmodernidad. En Ana María Belluzo (Comp.), *Modernidad y Vanguardias Artísticas en América Latina* (pp. 200-206), Brasil: UNESP.
- González, Ángel Tomás. (1988, 24 de julio). El arte de la complacencia. *Juventud Rebelde*, 6.
- La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*. (S/F). Ciclo de conferencias organizado por el Centro Teórico y Cultural Criterios entre 2007 y 2009. Varios documentos en PDF en la página web del centro:  
<http://www.criterios.es/cicloquinqueniogris.htm>  
Última consulta: septiembre 30, 2010.
- López Oliva, Manuel. (1989). S/T, artículo mimeografiado, *La Habana*.
- López Ramos, Rafael. (1989, julio). De un sistema social humanista a un concepto antropológico del arte, *Revolución y Cultura*, 7, 44-45.

- Marinello, Juan. (1983). Palabras de una exposición de plástica juvenil. En Juan Marinello, *Comentarios al arte*, (pp. 106- 108). *La Habana: Letras Cubanas*.
- Memorias de Pedagogía 93. (1993). *La Habana: Ministerio de Educación*.
- Mosquera, Gerardo. (1991). El nuevo arte de la Revolución, *Unión*, 13, 17-19.
- Mosquera, Gerardo. (1993, invierno). Los hijos de Guillermo Tell. *Poliéster*, 4, 22.
- Mosquera, Gerardo. (1994). *LOQUEVENGA*, 1, 44-45.
- Poggioli, Renato. (1964). Teoría del arte de vanguardia, Madrid: *Revista de Occidente*.
- Pogolotti, Graziella. Selecc. y prólogo. (2006). *Polémicas culturales de los 60*, La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez, Hilda. (1993). *Un corte parcial y dos décadas. Arte Cubano Contemporáneo*. La Habana. (Material mimeografiado).
- Seoane, Jorge. (1986). Eduardo Abela cerca del cerco. *La Habana: Letras Cubanas*.
- Tibol, Raquel. (1969). *Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros*. México: Empresas Edit. S.A.
- Wood, Yolanda. (1993). El universo retórico de la pintura cubana en el siglo XIX, *artículo inédito*.

Recibido: 25 de febrero de 2010

Aceptado: 22 de septiembre de 2010

# JOSÉ BEDIA. SEMIO-LOGOS Y SEMIO-(P)-TICA EN *QUÉ TE HAN HECHO MAMÁ KALUNGA* (1989). VALORES SEMIÓ (P) TICOS COMO ESCÁNDALO QUE DESPLAZA EL PARADIGMA Y JUEGA SOBRE EL FILO DE LA NAVAJA.

*JOSÉ BEDIA. SEMIO-LOGS Y SEMIO-(P)-TICS IN QUÉ TE HAN HECHO MAMÁ KALUNGA (1989). SEMIO (P) TIC VALUES AS A SCANDAL THAT SHIFTS THE PARADIGM AND DANCES ON THE RAZOR'S EDGE.*

► *Madeline Izquierdo González.*

Universidad Iberoamericana, Panamericana y Centro de Arte Mexicano.

## RESUMEN

¿Qué es lo específico de la mirada identitaria de esta generación de artistas cubanos a la que perteneció José Bedia? La obra estudiada, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* (1989) fue parte de los compromisos sostenidos, por un grupo notable de intelectuales y artistas cubanos, a favor del reto y la esperanza. Por ello, su trabajo creativo, también necesita ser destacado en el plano ético, porque explica las razones que hacen de una generación una leyenda, y de una obra, un testimonio con fuerza para la crítica social. Bedia también ha de ser visto como renovador de una tradición religiosa, que con sus aportes simbólicos y temáticos, supera la mirada de confinamiento dada a las artes populares y al folclor afrocubano, los cuales por adelantado enriquece.

**Palabras clave:** pensamiento estructural, pensamiento serial, sistemas visuales, estética simbólica, estética de colocación.

## ABSTRACT

*What's special about the identitarian perspective of this Cuban artist generation to which Jose Bedia belonged? The studied work, *Qué te han hecho Mamá Kalunga ? (1989)* was part of the commitments made by a remarkable group of Cuban intellectuals and artists in favor of challenge and hope. That's why his creative work, from an ethical point of view, needs to be highlighted because it explains the reasons that makes a generation into a legend, and a piece of art, a testimony strong enough for social criticism. Bedia's renovative power of religious tradition, with its symbolic and thematic contributions, goes beyond the confined scope accorded to pop art and Cuban folklore which are in advanced enriched.*

**Keywords:** structure thinking, serial thinking, visual systems, symbolic aesthetics, setting aesthetic.

## INTRODUCCIÓN

En la obra en estudio, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, la palabra y el ícono se mueven entre reconciliación y disensión. Entendida la cultura africana como eje topológico de la obra, el análisis del significado se hace conflictivo. Es tan legítimo suponer que la obra representa un ataque por Occidente a la cultura africana<sup>1</sup>, como un abrazo entre culturas. Y es el conflicto quien deshace el paradigma, ya que se trata de una variación continua, la cual no puede ser articulable en un sentido final. Es una estructura de rotación, una red de lecturas — flexible, maleable —, que se extiende, se modifica, se restringe: muta. La interpretación se convierte en un destino pulsional que es ingobernable por la razón. Expresa una tendencia en la interpretación que caracteriza la cultura occidental contemporánea y que hace imposible definir el sentido.

José Bedía hace las veces de artista liminar, sanador, terapeuta y vidente testimonial al legarnos su obra. Es el chamán que mantiene la cuerda tensa, al mostrarse a la vez — a través de la obra — como teólogo y demonólogo, protector de la comunidad y psicopompo.

Por su parte, la representación de Mamá Kalunga aparece como el poder que regenta, guía y conduce la práctica extática, sexuada y chamánica, que sirve de nexos con lo sagrado en la praxis de la cultura africana. Una praxis que acompaña el alma del transgresor al mas allá, a la par que lo reintroduce en su universo cosmovisivo, como oportunidad para un renacimiento. El tema aflora, nuevamente, en la crisis paradigmática, y nos ubica en la indeterminación de la posible respuesta a la interpretación.

*Qué te han hecho Mamá Kalunga* se coloca entre el olvido y la memoria, entre la geografía y la historia. Sus conflictos comienzan cuando es reconocida como la memoria de la historia y el mapa del recuerdo, comprendiendo que aquéllos que marcan con más fuerza la historia, son los que precisamente se oponen a ella. Y que, por supuesto, abrirán paso las lecturas múltiples, en un complicado campo de veleidades políticas y culturales acerca del acento

<sup>1</sup> Se usa el término general de "cultura africana", ya que, aun cuando José Bedía trabaja predominantemente con el contexto afrocubano, en *Qué te han hecho Mamá Kalunga* define, en primera instancia, la condición de "otredad" de numerosas culturas, las cuales, provenientes del contexto africano, son atacadas por Occidente. Además, porque la obra en estudio puede entenderse (junto a otras presentadas en la III Bial de la Habana) como parte de un homenaje a Angola, donde el autor participó como soldado en una misión internacionalista.



que a la interpretación de la realidad histórica darán las partes. Este será, no obstante, un camino que no analizaremos aquí, toda vez que escapa de los límites establecidos en este trabajo.

El destino que hasta aquí ha vivido la obra en estudio cubre las bases de su historia: (habla/quietud - acción/reposo). Esto indica que la obra se coloca más allá del camino de la utopía. Ha transitado, hacia el de la atopía, el silencio. La respuesta a la interrogación que se abre paso nos habla de modelo de interpretación bifronte, que implica la dureza que enfrenta el juego de la verdad y la mentira, como campo estricto de la interpretación.

Demuestra, a la par, que el sentido de la obra se distingue de la axiología social, ya que la trasciende, porque finalmente cualquier respuesta que se establezca, sólo podrá ubicarse como una posibilidad tendencial que puede ser rebatida. En este conflicto de ideas, sentido y ausencia de sentidos son inclusivos y la obra se afirma solamente desde su propia condición autotélica, es decir como una finalidad que se repliega sobre sí misma quebrando todo camino de aproximación a la verdad. La verdad deja de ser su objeto.

## ¿SE TRATA DE UNA OBRA ARTÍSTICA DE PENSAMIENTO ESTRUCTURAL O DE PENSAMIENTO SERIAL?

Esta pregunta se inspira en una reflexión realizada por el semiólogo italiano Umberto Eco en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1989), donde distingue la existencia de dos modelos de pensamiento que ordenan la idea de la cultura en sus diferencias, y a los cuales denomina *modelo de pensamiento estructural* y *modelo de pensamiento serial* (se maneja este estudio, tras los comentarios de Omar Calabrese en *El lenguaje del Arte* (1997) al introducir el tema, como una mirada metodológica). El punto de partida es el estudio de Claude Lévi-Strauss "*Le cru et le cuit*" (2009) donde se definen estos dos modelos culturales, que implican, más allá de simples decisiones metodológicas, dos auténticas visiones del mundo.

La primera distinción teórica de estos dos modelos podría resumirse del siguiente modo:

- 1 ▶ cuando el autor habla de pensamiento estructural se refiere a la posición filosófica implícita bajo el método de investigación estructuralista en las ciencias humanas. La atención se concentra en una semiótica del mensaje, que cuenta con estructuras preestablecidas, es decir, con paradigmas reconocibles desde los ejes de una cultura. Por ello, el método estructural, puede encerrarse en una visión del mundo. Presta atención a las normas, a los modelos sincrónicos. En particular, nos vamos a referir al valor de la obra en estudio, desde los ejes reconocibles de la cultura latinoamericana, haciendo énfasis en los modelos de hibridación;
- 2 ▶ cuando habla de pensamiento serial, se refiere a la filosofía implícita bajo la concepción de la música postweberiana, en particular la poética de Pierre Boulez. La atención se concentra en una semiótica del código, que se interesa en producir variaciones en la comunicación, es decir su meta es poner en crisis los paradigmas a favor de la actividad viva de los sintagmas. El método serial se presenta como la cara opuesta a la permanencia, esto es, la visión diacrónica que al violar la norma apunta al devenir de la cultura. En particular, nos vamos a referir a un estudio de la obra, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* desde el uso de estos presupuestos, cuando su operatoria de constitución es valorada desde la perspectiva de la Historia del Arte Occidental, en particular el carácter de la "idea del arte", ya avanzada por el pensamiento conceptual y el uso de estructuras expresivas no tradicionales, como es el caso de la instalación.

Esta dicotomía nos abre una puerta para establecer los dos modelos de pensamiento de la cultura, desde los cuales podemos evaluar la obra de Bedia. Es un camino de reflexión primaria, para enfrentarnos a la interpretación de la obra en estudio, ya que nos brinda un modelo teórico que ayuda a evaluar el “artefacto artístico”, desde el logos de una **transculturación**<sup>2</sup>, es decir desde lo que Walter Mignolo denomina “*Border Thinking*” (Walsh, 2002, pp.17-43)<sup>3</sup> que explica la postura de Bedia como artista occidental, la cual retoma la cultura y la problemática político-social y ecológica, de la región africana y **caribeña**<sup>4</sup>. Esta

<sup>2</sup> Cuando se aborda la obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga* comprendemos que es necesario enfocar ambos modelos de pensamiento en su interdependencia (estructural/serial). Quiere esto decir, a nuestro juicio, que considerarlos por separado conforma una falacia. La proyección del presente estudio, partiendo del supuesto de la crisis de los paradigmas en las ciencias modernas, plantea la investigación hacia un saber abierto, interdisciplinario, en movimiento, continuamente sujeto al riesgo de la pérdida de orientación. Considerando que nuestra hipótesis de partida se basa en las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000), quienes han llamado a su modelo de estructura “rizoma”, como posibilidad de conexión de cada punto significativo de la obra, a partir de la cartograficidad y la decalcomanía que, liberándonos de las ortodoxias teóricas, nos permita proyectarnos por los derroteros de un pensamiento nómada y vagabundo. No es ocioso señalar, que cuando apostamos a un modelo “nómada o vagabundo”, que tiene como meta la “construcción” de la “asistematicidad”, apelamos como referencia a la existencia de un nomadismo, conecnesario, tanto a la creación artística como científica de los tiempos más recientes (por ejemplo, citamos: en el campo de las ciencias a René Toom, en el terreno de la Crítica de Arte a René Huyghe y en el campo de la creación artística destaca Pol Bury). El principio estético de la creación vagabunda, no implica la búsqueda de la irracionalidad y concluir planteándonos un camino de lo indecible, sino afirmar nuestra hipótesis demostrando el carácter autotético de la estructura de la obra, que se interesa por demostrar su singularidad en el panorama del pensamiento y la cultura postcolonial latinoamericana.

<sup>3</sup> Dentro de las múltiples teorías con mayor valor de intercambio que se expenden en el mercado académico para hablar del tema, asumimos así la figura intelectual de Walter Mignolo, con su libro *Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*, quien sostiene que el pensamiento postcolonial, en miras de lograr su objetivo descolonizador, debe apartarse tanto del marxismo, como del postestructuralismo. Dicho distanciamiento estaría acompasado con una multiplicación de los lugares de enunciación situados en los bordes del mundo moderno colonial. Así, de acuerdo al autor, tanto el marxismo como el postestructuralismo deben ser excluidos por el programa de pensamiento postcolonial. En el marco de estas polémicas teóricas, ¿qué valor puede tener llamar la atención sobre esta tesis de Eco? *El modelo de pensamiento estructural* refiere a que todo objeto reconocible en los marcos de una sociedad, es concebido desde cierto paradigma, que lo identifica como perteneciente a una cultura. *El modelo de pensamiento serial*, se reserva para las variaciones operativas efectuadas sobre un paradigma y que se reconocen como motor del cambio. Luego la complejidad constitutiva de los objetos culturales en América Latina, obliga a plantear la interdependencia “estructural/serial”, como base de modelos epistémicos como son: “*Border Thinking/Another Thinking*”, que ocuparemos en este estudio para hablar de las operatorias epistemológicas que están implícitas en la obra de Bedia.

<sup>4</sup> Una de las grandes mutaciones de la ciencia contemporánea se proyecta en dejar atrás la explicación del universo en términos de leyes “universales” e “inmutables”. En cambio, otras nociones como “irreversibilidad” e “indeterminación” han pasado a jugar un papel fundamental en las ciencias y se hallan en el origen de la explicación de muchos procesos espontáneos. De este modo, se abre paso a un nuevo paradigma, que maneja la idea de un “universo fragmentado”, compuesto por comportamientos locales, diferentes, por su calidad. Como puede apreciarse, estos términos han madurado ya sus equivalencias para enriquecer

José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en Qué te han hecho Mamá Kalunga (1989).  
Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.

metodología nos permite enfrentarnos a muy variados repertorios de objetos y realidades socioculturales, enriqueciendo el universo de los paradigmas en los cuales nos reconocemos.

97



Imágenes de algunos universos socioculturales presentes en la poética de José Bedia.

una nueva mirada del mundo social. Por ejemplo, la física, aporta su concepto de entropía (transformación de la energía), destacando nuevas leyes: bifurcación, fluctuación, ruptura de simetrías. Estas nociones han impactado la comprensión de los problemas sociales, permitiendo la introducción de términos relacionados con la "complejidad" social.

Debemos señalar que el término “hibridación”, también tiene su lado estrecho, su peligro, ya que al aceptar la cultura cubana como una simbiosis de culturas se corre el riesgo de neutralizar el contexto en que esta cultura se produce. La razón para disentir del término, consiste en que la producción artístico-cultural y la historia de los afrocubanos se han distinguido en una lucha por definir la “cubanidad” frente a las limitaciones de un ideal cultural eurocéntrico. La obra de Bedía queda inserta en esta problemática histórico cultural de carácter regional, en la cual, las actividades basadas en la religión y la cultura siempre han implicado una historia de insurgencia contra las acciones que desde la perspectiva occidental, proyectan su total negación u obliteración.

Respondiendo a la interrogante, ¿se trata de un objeto artístico de ensamblaje estructural o de pensamiento serial? Diremos que ambos modelos son inclusivos y excluyentes, dependiendo del modelo cultural que se asuma (occidental - no-occidental).

*La importancia del modelo de pensamiento estructural/serial en la cultura cubana.*

La década de los ochenta del pasado siglo XX maduró una inusual expectativa para la cultura intelectual y artística en la isla de Cuba. Se puede considerar como una etapa caracterizada por una eclosión intelectual y artística respecto al interés por el tema religioso en general y afro religioso en particular.

Se enmarca en este período, el esfuerzo independiente de intelectuales y artistas con temas afrocubanos, que plantean, a través de su obra, el inicio de un enfrentamiento con la ortodoxia ateísta, la cual auguraba el fin de la importancia del factor religioso en el ideario socialista y el proyecto de perfectibilidad social con que se proyectaba el tránsito a la sociedad comunista. De acuerdo con el estado de las ciencias sociales, se estableció oficialmente en Cuba — a partir del triunfo de la Revolución y aparejado a la instauración de la filosofía marxista y la concepción materialista de la historia — un pensamiento social basado en el ateísmo científico, el cual encontró un campo aceptable para su desarrollo y ganó absoluto reconocimiento en el sistema educacional y la investigación científica. No obstante, desarrolló una política desacertada en los espacios reales de la creencia religiosa, la cual sólo era valorizada como folclor. Mientras, el espacio vivo establecido por la trilogía: etnos/cultura/historia era ahogado mediante estrategias oficiales que limitaban su crecimiento y difusión como factores constitutivos de la cultura afrocubana. En la actualidad es un espacio de empuje donde los estudios antropológicos y la realidad viva han contribuido a abrir la brecha que favorezca el desarrollo real de esta tradición cultural.

Con independencia del notable enriquecimiento con que hoy cuentan los estudios de cultura afrocubana, éste sigue siendo un tema lleno de urgencias, porque vertebra la necesidad de articular política, cultura e historia en una realidad sociocultural compleja. En un brevísimo panorama, cabe destacar la importancia de las investigaciones pioneras, realizadas por los antropólogos Don Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré, Isaac Barreal, el musicólogo Alejandro García Caturla, el artista plástico Wifredo Lam, el escritor Alejo Carpentier. Trovadores como Manuel Corona y María Teresa Vera dieron realce a la canción. A estos primeros autores se suma la generación poética de Nicolás Guillén y José Zacarías Tallet, el trabajo de Tomás Fernández Robaina, Roberto Blanco, Gerardo Fullea, Gerardo Diago, Rogelio Martínez Furé, Mirta Fernández, Miguel Barnet, Nancy Morejón, Georgina Herrera, Excilia Saldaña, Tato Quiñones, Eugenio Hernández, Julio Corbea, Ismael González, Julio Moracén, Rito Ramón Aroche, Tomás Brene y Teresa Cárdenas. O las obras del poeta Frank Upierre, la cineasta Sara Gómez, la investigadora y crítica teatral Inés María Martiatu Terry, el cantante Lázaro Ross, el investigador Pedro Pablo Aguilera, la académica Lázara Menéndez, el babalawo cubano Adrián de Souza Hernández, entre otros.

Un proceso basado en el ideario de la nación que se origina con las voces fundacionales de Carlos Manuel de Céspedes y José Martí, y se amplifica en las numerosas miradas de lo nacional, construidas desde la isla de Cuba y el exilio, que mas allá de otras discrepancias se reconocen en un principio: “cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro” (Martí, 1953, p. 487).

Cuba ha asistido a una importante renovación de su identidad, ha llevado a que intelectuales y artistas cubanos, con independencia del origen étnico, el color epitelial y el nivel de instrucción, descubran las potencialidades expresivas de las culturas afro. A la par que los propios afro descendientes — biológicamente en algunos casos, culturalmente en otros — sean reconocidos como valores del discurso reivindicativo de sus orígenes étnicos, con todo el impacto sociocultural que se implica. La obra de Bedia, junto a otros autores como Juan Francisco Elso, Ana Mendieta y Ricardo Rodríguez Brey, proyecta un discurso que integra el tema étnico de ascendencia africana en Cuba, para ello se valen de materiales pobres que les acerca a la operatoria de la praxis religiosa, y así, la cultura de las márgenes se convierte en un valor afirmativo de la identidad cubana y latinoamericana. (Fig.2 pagina siguiente)

Hablar del perfil de un universo de paradigmas del cual se apropia Bedia para concebir la obra en estudio, implica una mirada crítica e inclusiva de modelos



Juan Francisco Elso, *El rostro de Dios*. 1987 – 1988, Papel amate, ramas, yute, arena volcánica, hierro, 50 por 130 por 130 cms.

occidentales y no occidentales, los cuales son asumidos desde la *rejilla de la mirada* que establece el artista con su poética.

¿Qué es lo específico de la mirada identitaria de esta generación de artistas cubanos a la que perteneció Bedia?: una progresiva reacción en contra del ejercicio de la dualidad poder-saber, típicas del modelo de la cultura cubana en la etapa. Mas allá de entenderlo como un sello de cambio con tendencia anti socialista, se puede aventurar, como tesis, que estos artistas e intelectuales mantenían un discurso sociocultural que se movía en los límites del proyecto nacional, es decir, era inclusivo del socialismo y la nación. Éste es un aspecto fundamental que cualifica el “espesor político” que la **condicionó**<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Al hablar de “espesor político”, me refiero a toda una historia que antecede a esta etapa. El arte que se desarrolló en la Revolución, ha sido objeto de confrontaciones, buscando una ansiada correspondencia con la ideología socialista. Muchas opiniones de historiadores y críticos acerca del valor de las obras de arte se establecieron desde las bases de un sociogenetismo vulgar, es decir, estar afiliado o no a la Revolución definía la percepción social de la obra de arte y/o del artista. El caso del poeta Heberto Padilla, en la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), fue un ejemplo de esta política en la cultura de las dos primeras décadas de la Revolución y que para la década de los ochenta comenzó a perder su sentido al aparecer, dentro de la producción artística una postura de crítica social, aunada a una mirada desacralizadora del

En cualquier caso, el grupo de artistas e intelectuales de la década de los ochenta puede caracterizarse por su interés en la búsqueda de un sello de identidad, y que en su pluralidad discursiva se reconociera en la idea de la nación, surgida de esta red imaginaria que les sostuvo, basada en valores de la cultura popular no legitimados por el discurso oficial del estado socialista y en la cual se acumulaba un impacto de novedad en el tránsito de lo privado a lo público. Se apreciaba como meta, en este movimiento de la cultura intelectual y artística, la búsqueda de un aura épica para una revolución en el arte, que brindara una respuesta a la tan ansiada relación arte-vida, desde la perspectiva cubana y latinoamericana.

Debe agregarse que, para entonces, el propio desarrollo de la cultura cubana en todos los campos favorecía la construcción de una mirada de retroalimentación hacia los procesos intelectuales y creativos, que dio fuerza, lucidez e intensidad a esta etapa. En este contexto, destaca un panorama más amplio que el de las artes plásticas, un panorama en el que aparecen nuevos artistas e intelectuales que marcan un giro en el crecimiento de la cultura nacional cubana: un fenómeno vertebrado donde, junto con las manifestaciones artísticas, aparecen proyectos culturales y esfuerzos de personalidades independientes dentro de la historia, la teoría, la crítica de arte y la **culturología** <sup>6</sup>.

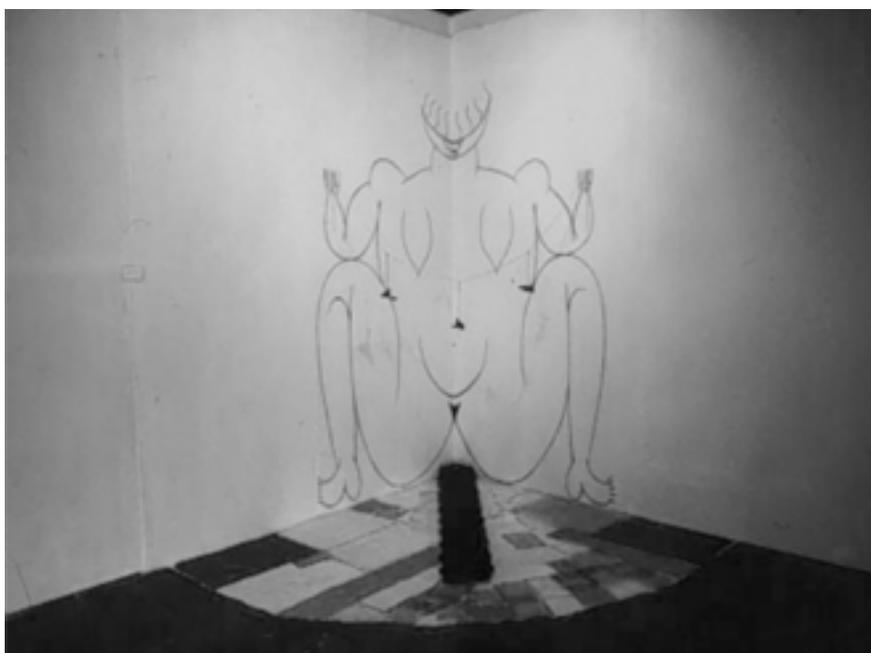
La generación del arte joven de los ochenta también fue impulsada por la ilusión

“deber ser” de la política, lo cual, con marcado acento en la cultura popular y posmoderna se fue granjeando sus espacios dentro de una tensión en la cultura artística que, hasta entonces, parecía irreversible. Un antecedente que permite entender la razón de este argumento fue la existencia, de 1965 a 1968, de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), conformada “a la fuerza” por hombres etiquetados entonces como homosexuales, católicos, testigos de Jehová, desempleados y otras supuestas “lacras” renuentes al adoctrinamiento político. El espectro se amplía hasta incluir jóvenes que simplemente gustaban de la música de los Rolling Stones y The Beatles. “Por las UMAP pasaron figuras actualmente ilustres de la vida cubana como el actual Cardenal de La Habana, Jaime Ortega Alamino, el diplomático Raúl Roa Kouri (...)”, los cantautores Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, y el ya fallecido escritor Reinaldo Arenas. Entre los testimonios literarios al respecto se destacan: “Un ciervo herido” (2003), de Félix Luis Viera y “La muela de la paloma negra” (1987), de Jorge Ronet. Diversas fuentes hablan de los malos tratos a los detenidos. Los campos fueron cerrados a causa de las protestas de diversas organizaciones y personalidades internacionales (muchas de las cuales habían apoyado a la revolución o la apoyan todavía). También hubo protestas por parte de la UNEAC. “De acuerdo con la Asociación de Ex Confinados de las UMAP (Miami), la primera oleada de reclusos se produjo el 19 de noviembre de 1965 y los últimos campamentos se mantuvieron abiertos hasta junio de 1968. Aunque no hay cifras confirmadas, se calcula que entre 20,000 y 25,000 personas pasaron por las UMAP[...]”. Para las citas dentro de este párrafo y el resto de sus referencias véase: Cancio Isla (2003).

<sup>6</sup> En *Cultura y poder en Cuba*, Rafael Rojas, señala:

La poesía, la plástica, el teatro, la música y la danza fueron, acaso, las cinco esferas de creación que protagonizaron la insurgencia estética de los 80. Poetas como Reina María Rodríguez, Osvaldo Sánchez, Marilyn Bobes y Emilio García Montiel, pintores como Flavio Garciandía, Arturo Cuenca, José Bedía y Juan Francisco Elso, dramaturgos como Roberto Blanco, Flora Lauten y Víctor Vare-

de “perfectibilidad” del sistema socialista, y se valió de la crítica social y política como parte de la relación con la sociedad y con los grupos de poder que representaban las instituciones culturales. Se distingue, sobre todo, por ser una generación que se proyecta desde una estrategia simbólica basada en profanaciones estético-artísticas y temáticas, que se expresan mediante alianzas, fusiones y prácticas culturales en busca de una legitimación dentro del socialismo cubano de entonces. Y esto es tan importante como perfil ideológico-cultural de la etapa que, a mi juicio, resulta el camino para explicar cómo se manifestó una fidelidad identitaria.



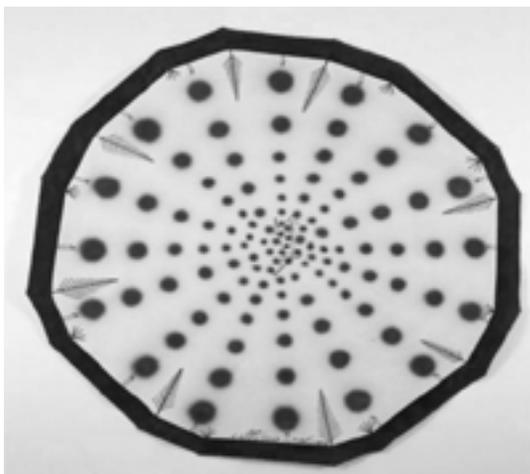
José Bedia, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, 1989, Instalación, materiales varios, Castillo de la Fuerza, Habana, Cuba.

la, bailarines y coreógrafos como Rosario Suárez, Caridad Martínez y Marianela Boán, trovadores como Carlos Varela, Santiago Feliú y Frank Delgado reconstruyeron la plataforma estética e ideológica de la producción cultural y lo hicieron, al igual que en los 60, propiciando un diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos. Esta permeabilidad estética le otorgó al movimiento cultural una intensa cohesión generacional que muy pronto comenzó a reflejarse en discursos teóricos y, más peligrosamente, en ciertos ejercicios de política cultural independiente que rebasaron las instituciones oficiales. En la segunda mitad de los 80, algunos intentos de autonomía de la sociabilidad intelectual como los proyectos Castillo de la Fuerza, Arte Calle, Hacer o Paideia y algunos ensayos de Gerardo Mosquera, Desiderio Navarro, Iván de la Nuez y Rolando Prats dan fe de esta creciente politización de la neovanguardia cultural (Rojas, 2004, párr. 11).

Resulta importante señalar que se trató de un movimiento que no sólo buscaba una lucha de ideas en sí mismo como cambio de paradigmas para el arte y la cultura, sino que también implicaba pasión y compromiso con la realidad de la sociedad cubana de entonces.

En este contexto, la obra de Bedia, que se adelanta en el terreno del arte al alud de autores que en pocos años aparecieron, no se distancia de estas posturas, y busca desarrollar una proyección histórico-cultural, y especialmente artística, vinculada con las culturas regionales, lo que permite, sobre todo, ubicarlo en una actitud de corte intelectual hacia la cual hace converger lo nacional y lo latinoamericano<sup>7</sup>.

De esta manera, cuando Bedia realiza la apropiación del tema religioso, su participación en la religión del Palo Monte, ello no siempre se expresa en la obra mediante coincidencias iconográficas, entre los atributos religiosos y la representación plástica, que permitan ver la etnicidad como el único eje del discurso artístico. Esto mismo sucede en su relación con los diferentes grupos étnicos con que trabaja, ya sean de origen amerindio o propiamente africanos. Un rasgo que, por demás, lleva a que el autor sea valorado como “artista occidental”, ya que sus planteamientos ideo estéticos rebasan los límites de la etnicidad, para mostrar su obra como una expresión poética de las realidades y el arte del Tercer Mundo, identificándose con los conflictos que en el terreno de la identidad cultural y artística caracterizan a cada una de estas comunidades.



José Bedia, *Ultimo refugio*, 1991,  
Acrylic and black marking pen on  
canvas, Aprox. 242 por 242 cms.

<sup>7</sup> En el campo del arte existen algunos casos de resistencia ante el movimiento avasallador del centro, los cuales tratan de propiciar a toda costa que el margen gire sobre un eje distinto al impuesto por el Primer Mundo. La mexicana Graciela Iturbide, el colombiano Antonio Caro, el cubano José Bedia, el brasileño Hélio

Existe una obra que en la presente investigación considero un antecedente obligado: *Por América*, la escultura-instalación de Juan Francisco Elso presentada en la II Bienal de la Habana (1986). En ella, la reapropiación del tema martiano por parte del autor implicó para su tiempo una mirada de irreverencia y emplazamiento con respecto al obligado arquetipo oficial que se aceptaba como única oportunidad para la representación del tema, pero también, una confrontación con la mirada aséptica de la historia al mostrar una fuerte reversión de lo aurático, que se traslada del acento político al religioso para su representación, lo cual, en este momento original, emanaba de esta obra. Esta condición del tratamiento de la obra marcó una reversión con respecto al discurso politizado del arte (debo hacer la salvedad, que el valor aurático de la obra se expresa con mucha menos fuerza al paso de los años, ya que emanaba del tratamiento sacro que tuvo en el momento de ser presentada y que implicó el uso de sangre como parte del ritual afrocubano que precedió a su presentación).

La pieza provocó, según mi percepción de aquellos días, el sentimiento de mayor solemnidad sacra que se podía esperar, a la par la más profunda expresión de osadía e irreverencia. Y esto lo afirmo, considerando las radicales transformaciones de un arquetipo para tratar un tema — el martiano — enmarcado en un cliché por entonces inamovible, y segundo, por el impacto que desde una lógica de lo sensible (la afrocubana) implicaba mostrar una voluntad “oculta” de conjurar lo real. Es precisamente toda esta osadía intertextual lo que modificó para este primer grupo de artistas, la idea de cómo enfrentar, desde una postura de resistencia cultural, el discurso dominante en la sociedad cubana.

La figura de José Martí es invertida en su axiología. De acuerdo a la postura oficial, el pensador que era entendido con una investidura de carácter ateo en lo religioso y sacro en lo político, se coloca desde una ambigua y humana taxonomía que infiere la cultura popular sacra, como síntesis de su fuerza viril y telúrica.

(Fig. 5 pagina siguiente)

Mas allá de la interpretación del historiador o del crítico de arte, el fuerte impacto con que la obra marca el período, cuenta como testimonio, con el carácter recurrente que se observa en el tratamiento del tema por parte de los artistas plásticos posteriores (véase Camacho, 2003). Entre ellos destacan Alejandro Aguilera, Agustín Bejarano, Sandra Ceballos, Reinerio Tamayo, Rubén Rodríguez, Aimé García, Elsa Mora, y Antonia Riera, entre otros. En todos los casos se insiste en una retórica discursiva que ubica

Oitánica, son ejemplos de artistas que en los ochenta enarbolaron una postura de resistencia desde América Latina, en la conciencia que se debían buscar armas para engrandecer el desarrollo cultural y la construcción de identidades propias para América Latina.

José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en Qué te han hecho Mamá Kalunga (1989).  
Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.



Juan Francisco Elso., *Por América (For America)*, 1986, Instalación, materiales varios, 98.5 por 57 inches.

a los artistas en un discurso polémico y de subversión de los arquetipos que se habían fijado en Cuba revolucionaria. Con lo cual puede decirse que se pone fin a esta postura de restricción iconográfica que hasta los años setenta caracterizó la representación del tema martiano. En este sentido, destaca la obra realizada en México por el artista cubano Ofill Alderete, titulada "Fibromito Martiano" (1996), la cual, por su temática, alude a la hipertrofia ideológica de la cual ha sido objeto el pensamiento de José Martí tanto por parte de la isla, como el exilio, y la respuesta de desencuentro y huida del artista emigrante.

Ofill Alderete Hecheverría, *Fibromito martiano*, 1996, Acrylic on canvas, 120 por 120 cms.





La obra de Elso y también la de José Bedia *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, que aparece tres años más tarde, emplazaron en su tiempo al espectador y a los espacios institucionales de la cultura cubana desde el diálogo con la Historia del Arte y la intertextualidad de lo religioso y lo político. De este modo, la inconformidad del espacio oficial en el momento que son dadas a conocer las piezas quedó en espera de una respuesta aplazada al tema de lo que era legítimo abordar en términos de arte. Porque es indudable que el filo de la navaja era la delicada superficie en la cual se emplazaba el litigio. Ambas activaron mediante el proceso perceptivo un tipo de *performance* a través del cual se ponen en escena el deseo y la fantasía, componentes también fundamentales de la identidad. Y ambos se suman también a la mirada de América Latina como un continente “desidéntico”, cuya realidad y discursos circulares, míticos e inexactos que sus obras representan, perturbaron en su día el ideal de transparencia del discurso socialista.

Por eso, si a través de la obra en estudio nos proponemos enfrentar el tema de la “identidad latinoamericana”, no cabría entender estas obras como expresión de unicidad, sino como parte de un emplazamiento a una realidad caracterizada por polémicas y/o beligerantes controversias consustanciales a los procesos de cambio.

Después de esta necesaria disgresión sobre el espacio del pensamiento artístico cubano de la década, regreso al tema que me ocupa. En la poética de *Qué te han hecho Mama Kalunga* se presta atención al Otro. La obra no se limita a representar “la diferencia que debe ser respetada”, sino también “la discrepancia que debe ser enmendada” con respecto a la cultura con la cual se vincula, a saber: el modelo oficial del socialismo cubano. En otras palabras, la obra emplazaba al silencio oficial con respecto a la guerra y sus consecuencias históricas y culturales para esta zona africana y para los cubanos.

En el plano de la artísticidad, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* sigue una tradición de diálogo con la cultura occidental, es decir, es una instalación, que se reconoce dentro los paradigmas del arte occidental contemporáneo y responde en este sentido, al modelo de pensamiento estructural, ya que el método estructural, puede encerrarse en una visión del mundo; presta atención a las normas, a los modelos sincrónicos.

A la par, la obra se relaciona con la tradición de altares religiosos de origen afrocubano, por lo cual puede ser reconocida dentro de otra serie de objetos, a los que denominaremos como pertenecientes al modelo de pensamiento serial, en particular porque la tradición afrocubana, relacionada con la religión del Palo

Monte da oportunidades a la recreación personal del culto. A ello se suma que la limitada iconografía afro cubana ha impuesto al artista el desarrollo de una estrategia imaginativa personal, ajustada a su poética.

El modelo de pensamiento serial se presenta como la cara opuesta a la permanencia, por lo tanto, se trata de evaluar la obra en estudio, desde una visión diacrónica que, al violar la norma, apunta al devenir del Arte Occidental, al poner en crisis el paradigma. Se trata de la peculiar "idea del arte" que en Bedia caracterizamos como actitud liminar para el proceso creativo.

Es muy difícil trazar en la actualidad una línea de demarcación entre la política de la identidad (modelo de pensamiento estructural: que explica la obra desde las series o paradigmas de la cultura occidental y no-occidental) y *el performance* de la experiencia, entendiendo por tal, el modelo de pensamiento serial, basado en la operatoria viva con los sintagmas donde el artista se concentra en una semiótica del código que se interesa en producir variaciones en la comunicación, y de los propios modelos establecidos para hablar del artista y de la creación.

Dar testimonio a través de la obra en estudio implica, entre otras cosas, la producción de un conocimiento con capacidad de permear y transformar disciplinas y discursos culturales: historia social, etnografía, autobiografía del investigador y biografía del artista, literatura, análisis político y activismo social.

Por ello, aun cuando Bedia es un religioso practicante y un investigador con un "indisciplinado" modelo de interpretación antropológica, en realidad, los valores de su poética se encuentran vinculados a la más desafiante política de democratización que reconoce la diversidad cultural e histórica, y que emplaza hoy a la supuesta mirada integradora de un mundo globalizado. (Fig. 7 p. sigui)

*Estrategia creativa vinculada al modelo de pensamiento estructural.*

El artista enfrenta el proceso creativo anunciando "el lugar fijo" de su obra dentro de la dinámica traslaticia de la historia del arte occidental con el uso de una instalación. La esquematización de las formas a través del dibujo, la eliminación del volumen como estrategia de representación ya que la imagen está pintada sobre la pared, lo **anticonvencional**<sup>8</sup> en el tratamiento de la cabeza y el rostro de Mamá Kalunga, la estandarización y repetición de elementos relacionados con la guerra. Finalmente, la inclusión del título como texto reflexivo, junto a un

<sup>8</sup> Con respecto a la tradición realista de la representación y su sustitución por elementos simbólicos.



José Bedia, *Piango Piango, llega lejos (Step by Step, We Arrive Very Far)*, 2000, Acrylic stain and oil pastel on canvas, Aprox. 242 por 242 cms.

trabajo gráfico que favorece una expresión gestual de brazos y piernas ante el ataque sexual a Mamá Kalunga, se constituyen en elementos identificadores del lenguaje de Bedia y le aseguran su calificativo como artista novedoso dentro de la tradición occidental del arte contemporáneo. Destacan en la obra en estudio, una propuesta donde el artista elimina el bastidor, con lo cual separa y libera a la representación de un solo soporte, proyectándola hacia formas semicirculares (cuerpo), ojivales (extremidades) o fusiformes (cabeza), pobladas de signografías, que remiten a lo críptico, lo secreto.

*Estrategia creativa vinculada al modelo de pensamiento serial.*

Iniciado en la Regla de Palo de Monte cubana, Bedia se ha extendido al estudio permanente de otras religiones ancestrales y hoy cuenta con un amplio panorama de saberes — afrocubanos, prehispánicos, haitianos y hasta del

liborismo dominicano —, unido a sus vivencias, que lo ubican junto a tribus de África y comunidades indígenas de Estados Unidos y México, las cuales le han proporcionado las fuentes primordiales para su discurso. Conjuga temas trascendentes (que ordena sus proyectos desde una mirada cultural del tema, vinculada a lo cósmico, lo mágico y lo sobrenatural), a la par de una visión lineal, histórico-social, basada en recurrentes metáforas de la Isla de Cuba.

En este rango, la representación de *Qué te han hecho Mamá Kalunga* se reconoce en un modelo de pensamiento serial, el cual se manifiesta como la recreación de los sintagmas con que se posesiona la práctica artístico-religiosa, que las minorías — sobre todo los negros y los indoamericanos — desarrollan en América.

Por ello, cuando hablamos de un modelo de pensamiento estructural/serial para explicar el arte latinoamericano, no puede abordarse como una experiencia universal, que nos permita referirnos a ciertos universos y prácticas para definirlo. Considero oportuno establecer la idea de que a la universalidad de la ley hay que oponer la tesis de la “experiencia regional”, y reivindicar, como expresión legítima de la identidad, los diferentes grados en que se produjo la hibridación cultural para estos pueblos, generando el concepto de “lo popular” que muchas veces, a causa de su sustancial diversidad, demuestra el sinsentido de algunos conceptos englobantes, y me refiero tanto al término de “lo popular”<sup>9</sup> como de “lo nacional”. (Fig.8 p. siguiente)

En el estudio de la obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, el acento se coloca en su diálogo con los conflictos regionales. Particularmente, al ubicar la poética del artista, prestamos atención a su experiencia biográfica, a sus específicas prácticas creativas, entendiendo por tales tanto sus investigaciones antropológicas-nómadas, como la singularidad de su práctica artístico-religiosa.

También resulta importante asumir las relaciones texto-contexto como universo de las lecturas posibles de la obra desde diferentes figuras espacio-temporales (presente, pasado, futuro), como visiones que se superponen y anulan en calidad de verdades, las cuales ubico como plano de indeterminación

<sup>9</sup> Los análisis del peruano José Carlos Mariátegui (Melis, 1980), del brasileño Gilberto Freyre (1963) y del cubano Fernando Ortiz (1940) tienen un carácter holístico que incluye factores de clase, economía regional, inmigración, religión, música popular, literatura y otras prácticas culturales donde lo popular remite etimológicamente al pueblo en contraste con lo popular en el sentido angloamericano vinculado a mercados y cultura de masas. Piénsese, por ejemplo, en el contrapunteo de economía, politología, antropología e historia en la obra de Ortiz como una bandera que se enarbola por parte del movimiento cubano del arte de la década de los ochenta.



José Bedía., "Ya son las horas", 2003, Mixed media on paper, 33 x 46 3/4 inches.

de la obra, vinculada a la tesis del dilema del no-sentido, como respuestas tendenciales que se anulan entre sí (Véase: Izquierdo, 1990, pp.39-46).

Junto a esta primera distinción para el análisis de la obra en estudio, en calidad de objeto, que pertenece a un modelo de pensamiento estructural/serial, que se construye desde los planos de la investigación antes mencionados, no podemos desconocer que en su valorización como obra de arte interviene "un filtro" que define el tipo de asimilación práctica del objeto, el cual depende de las geopolíticas del conocimiento determinadas por situaciones de una herencia de subordinación y dependencia cultural, de los países latinoamericanos, que otrora fueran colonias y actualmente se hallan en francas desventajas económicas para producir las estrategias valorizadoras de sus propias producciones artísticas<sup>10</sup>.

Bajo esta circunstancia, se hace necesario explicar las desventajas del arte latinoamericano. Para ello, utilizo la descripción que sobre el tema realiza el crítico de arte cubano, Gerardo Mosquera:

<sup>10</sup> Entre estas estrategias valorizadoras de la producción artística latinoamericana de la etapa destaca la acción realizada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, quienes plantearon el ciclo de exposiciones *Ante América* justo en el aniversario 500 del descubrimiento de América. Dichos curadores, en la introducción del catálogo, escribieron que se trató de "presentar una visión del arte actual de América

El arte latinoamericano ha sido tradicionalmente subvalorado y marginado en los centros, los circuitos supuestamente internacionales y la Historia del Arte — que cada vez se descubren más como un gran relato eurocéntrico —, al igual que el resto de la producción contemporánea, no tradicional, del Tercer Mundo. Aun en exposiciones como “Primitivism in 20th Century Art” o “Les Magiciens de la Terre”, su presencia resulta insignificante, a pesar de que hubieran tenido mucho que aportar a ellas [...]. Además de los mecanismos de poder en juego, este arte no ha sido comprendido en cuanto respuesta en crecimiento comprometida con su propio contexto. Un mito de la autenticidad ha dificultado apreciarlo como reacción viva a las contradicciones e hibridaciones post coloniales, demandando una “originalidad” a ultranza o propia de la tradición y las antiguas culturas, que corresponde a una situación desaparecida (Mosquera, 1992, párr. 14).

En el marco de este panorama, descrito anteriormente, puede inferirse cómo en la trayectoria de legitimación artística de José Bedia influyeron los espacios de exclusión y junto a ello las acciones valorizadoras, que se mueven sólo por ciertos circuitos los cuales sí aceptan este tipo de obra. Esta mirada justifica, cómo la obra en estudio, perteneciendo a una estrategia no comercial del objeto artístico, pueda haber sido representante y parte de un discurso que enfatiza la cultura de **la alteridad** <sup>11</sup>.

Latina mediante algunos de los creadores más incisivos, cuyas obras responden a una conciencia americana y, de modos muy diversos, asumen problemas y sensibilidades del continente en la construcción de su cultura contemporánea. *Ante América* se convirtió en uno de esos casos aislados que se recuerdan aún, por el matiz frentero y decidido de mostrar aires de investigación que invitaban a cuestionar problemas tan grandes como el de “identidad nacional-continental”.

<sup>11</sup> José Martí escribió proféticamente, sobre los cambios culturales producidos en el eje Norte-Sur debido a las iniciativas estadounidenses de “libre comercio”, inscriptas en el panamericanismo, que no eran sino vehículos para la subordinación latinoamericana (Retamar, 2005). Por supuesto, Martí, al igual que muchos de los estudiosos de la cultura latinoamericana, pasando por la teoría de la dependencia de Cardoso y Faletto (1969) y la crítica al imperialismo cultural de Dorfman y Mattelart (1973), reducía esta subordinación a un flujo unidireccional. Posteriormente, un análisis *transnacional* de los flujos culturales generó importantes intuiciones respecto a la estructuración de desigualdades.



## CONFLUENCIAS DE DOS SISTEMAS VISUALES: CÉNTRICO VS EXCÉNTRICO.

Las consideraciones en torno a lo céntrico y excéntrico en los sistemas visuales es un tema que ha quedado atrás como problema en la cultura artística del mundo occidental contemporáneo. La poética de Bedia, es deudora de la asintaxis de la poesía contemporánea, del atonalismo en la música de vanguardia, del asincronismo en el cine, considerado desde sus convergencias con las tradiciones de las artes “primalistas” que son su centro de atención.

El interés por este tema, radica en comprender, cómo en *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, estudiar el comportamiento de los dos sistemas visuales, implica entender los ejes de la poética que integra a las tres instalaciones presentadas por Bedia a la III Bienal de La Habana en 1989 (*Juguete para niño angolano*, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* y *Malos pensamientos*).

Es común a las tres instalaciones presentadas por el autor en este evento que las tensiones entre una estética céntrica y excéntrica, ubican dos planos de la especificidad comunicacional. Cuando apelamos a los ejes céntricos, para el estudio de estas obras, se cumple que la intención del diálogo es narrativa y se comunica abiertamente con el espectador.

Por el contrario, cuando la estrategia visual es excéntrica, la alusión específica es a la cultura africana. Los elementos asimétricos, refieren los aspectos simbólicos de las creencias africanas, que son afirmativos, frente a la injerencia extranjera en su cultura. A continuación explicaremos en qué consiste.

Una nueva generación de estudiosos, a partir de mediados de los setentas, acuñó términos como *reconversión cultural* (García Canclini, 1992) o *mediaciones* de recepción diferenciada (Martín-Barbero, 1987) para dar cuenta de estos fenómenos. “La propuesta teórica de Barbero se encuentra dentro de las más fecundas y abarcadoras, desde que en la década de los 80, formulara dos desplazamientos claves: *de los medios a las mediaciones* y *de la comunicación a la cultura*. Las mediaciones fueron definidas por Barbero como “los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de los medios” (1987: 233), el punto de articulación entre los procesos económicos y los simbólicos, lo macro y lo microsocioal, lo popular y lo masivo, la producción y el consumo” (Alonso Alonso, 2010, p. 6. La llamada a referencia de Alonso es a Martín Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili). Al enfocar la mediación cultural, estos críticos logran discernir cómo y hasta qué punto los diversos grupos que componen la heterogeneidad cultural de Latinoamérica interactúan entre sí, y qué perspectivas tienen los grupos subalternos de ganar una mayor participación en la distribución del saber, los bienes y los servicios. No obstante, y sin tener que aceptar el marco analítico del imperialismo cultural, es preocupante que las empresas transnacionales (y no exclusivamente estadounidenses) hayan logrado *aumentar* su control de la oferta cultural en América Latina.

Comenzando por nuestro objeto de estudio, la obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, la colocación de los ejes simétricos en la obra que divide la representación en dos mitades identificables se concilian con la pregunta del título y nos colocan en el macrorrelato visual. En la obra los elementos excéntricos son dos:

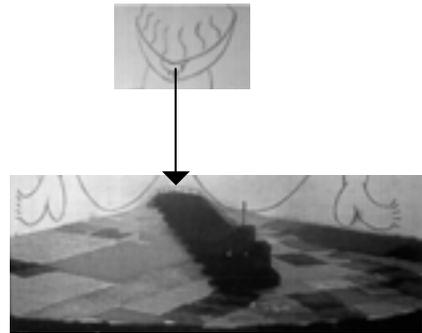
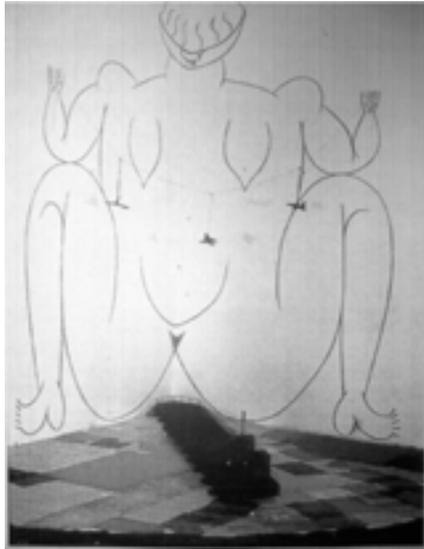
- 1 ▶ La alfombra que cubre el piso está ordenada composicionalmente atendiendo al principio de la no correspondencia, es decir, no existe un supuesto rítmico ni una estructura numerológica que se implique en la colocación de los fragmentos de color.
- 2 ▶ En el interior de la media luna ascendente puede observarse un perfil que tiene el rostro mirando hacia el piso, mientras su boca expele con violencia su aliento.

Estos dos factores excéntricos conforman un microrrelato que modifica la historia, dándole un sentido activo a la figura de Mamá Kalunga, a la par que da respuesta al emplazamiento discursivo que se encierra en el título de la obra: *Qué te han hecho Mamá Kalunga*. Ambos elementos tienen valor dentro de los códigos del Palo Monte. El aliento representa el poder más profundo con que se protege el sujeto frente al mal (en este caso el ataque bélico), es el poder energético mayor de acuerdo a las creencias africanas. Por su parte, la violación protagonizada por el porta aviones, en el código africano al cual se vincula, significa no sólo profanación sino también descalificación social, estigma irreversible sobre la fémina violada, en este caso Mamá Kalunga. También podría entenderse como la entrada del enemigo al inframundo donde el poder sobrenatural de Mamá Kalunga se convierte en soberano.

La alfombra de colores define un espacio de pertenencia en el cual se realiza la acción, la cultura africana, que representa a Mamá Kalunga y que nos introduce a la par en su semántica, con las propias creencias del Palo Monte, marca el espacio como su territorio (por el sentido visual de la demostración, se le sugiere al lector pasar a la imagen que corresponde).

Cuando observamos las otras dos obras que conforman la muestra, se puede definir cómo también se manifiesta este principio activo de la zona excéntrica de la obra. (Fig.9 p. siguiente)

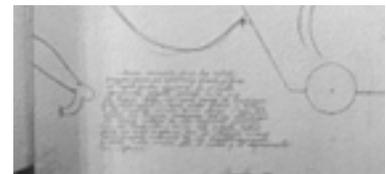
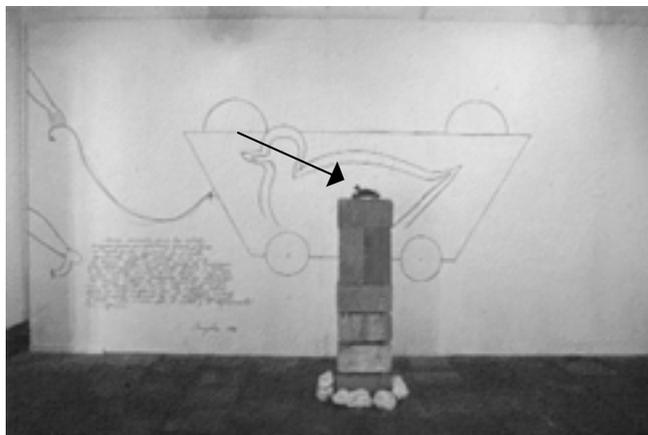
En la instalación *Juguete para niño angolano* se aprecia cómo la torre donde se hallan el juguete y el dibujo que lo representa en la pared, están ubicados



José Bedia, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, 1989, Instalación, materiales varios, Castillo de la Fuerza, Habana, Cuba

de acuerdo al sistema visual céntrico; por su parte, las extremidades del niño y el texto se cargan a la izquierda del observador y le dan a la composición un marcado sentido excéntrico. Al igual que en *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, el contenido temático afirmativo de la cultura africana, se coloca respondiendo a la misma estrategia.

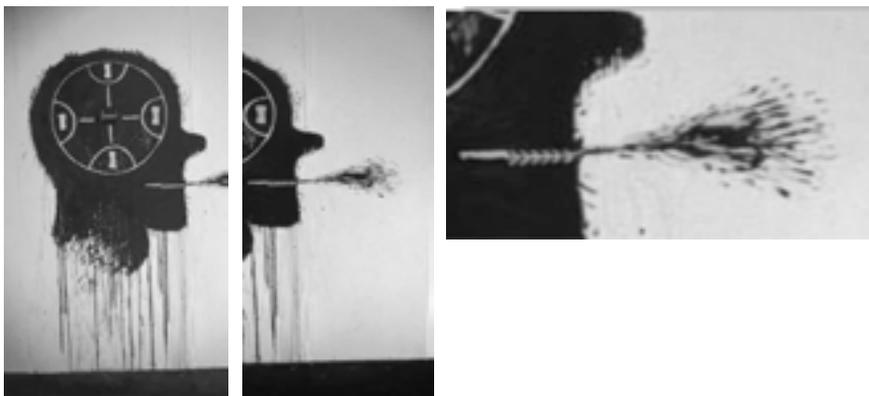
José Bedia, *Juguete para niño angolano*, 1989, Castillo de la Fuerza, Habana, Cuba.



José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en *Qué te han hecho Mamá Kalunga* (1989).  
Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.

Por último, la pieza *Malos pensamientos* alude a una cabeza cercenada del cuerpo. La representación de un círculo perfecto, puede relacionarse como alusión a un mapa o la orientación de puntos cardinales que proyecta la idea de un plan, o a la mirilla telescópica para el tiro de gracia. La boca, sobre la cual se aprecia un cierre y una pluma de pavo real, representa un conjuro desde los ejes de la cultura africana, y con ello da un carácter afirmativo a la resistencia cultural frente al invasor.

115



José Bedia, *Malos Pensamientos*. 1989, Instalación, materiales varios, Castillo de la Fuerza, Habana, Cuba.

## **DOS OPERATORIAS QUE SE COMPLEMENTAN: ESTÉTICA SIMBÓLICA VS ESTÉTICA DE COLOCACIÓN.**

En los tiempos que José Bedia realiza la instalación *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, Cuba experimentaba una crisis de paradigmas, no sólo en el conocimiento, el activismo del arte y el pensamiento intelectual de acuerdo a las demandas sociales, sino también en la ubicación transculturadora de los "modelos" de análisis y de acción que sirven de soporte al arte.

El marxismo, como eje doctrinario de la Revolución Cubana y como poder oblicuo que reglamentaba los modelos del saber y la vida social, redefine los instrumentos analíticos y la producción del conocimiento, a causa de lo cual, el arte y la propia Historia del Arte cubano marcada por el sociogenetismo de lo político, se vio afectada.

Como respuesta reactiva en la década de los ochenta, comenzó una intensa reacción desde la cultura intelectual y artística, que demostraba que el *ethos* cultural cubano más allá de socialista, marxista y “revolucionario”, era barroco, cristiano, afrocubano, irreverente y confanzudo con todo lo que hasta entonces se había dispuesto como intocable, irrevocable, indestructible, inmodificable y procarcelario. De ahí que las peculiares hibrideces cubanas de los ochenta merezcan elogios por su autenticidad.

Como quiera, este impulso del arte en los ochenta fomentó un *ethos* democrático, entendido por su expansión de las esferas públicas<sup>12</sup>. Su importancia es que a través del arte, el comentario social, se dispara en múltiples direcciones, lo cual implicó un paso importante para ampliar la visión de la cultura. Los temas, desplegados en este arte, hacen que en el cerrado discurso de la sociedad cubana del período no prevalezca una sola concepción de ciudadanía, por ejemplo, la que se limita a derechos y responsabilidades, la cual se abocaba a una profunda crisis de valores, en la sociedad cubana de entonces.

Cuando evaluamos *Qué te han hecho Mamá Kalunga* es apropiado reconsiderar a José Bedia como parte de una tendencia epocal, por contraponerse mediante una elipsis mítica y religiosa a los modelos espurios del discurso político-social del período, que buscaba reestablecer lazos irrevocables y unitarios entre arte y revolución, o como ya se ha referido, ponerlos en crisis mediante la abierta provocación y la incisiva crítica.

Las reflexiones realizadas por Osvaldo Sánchez para caracterizar estas búsquedas expresan el interés de los artistas de la etapa por encontrar en este arte una respuesta que estableciera, modelos de mayor coherencia entre el *ethos* y el etnos de la vida social.

<sup>12</sup> Con especial congruencia, Jorge de la Fuente, entonces profesor de Estética de la Universidad de La Habana, caracterizaba:

La “imagen de lo ideológico” es un tópico en el que se insertan sistemáticamente estos artistas; los temas del cliché político, de la mistificación y de la despersonalización de los héroes, de las consignas que han perdido sentido, de las actitudes de “velado” neocolonialismo (en el turismo, por ejemplo, o en las actitudes pequeño burguesas), se instaura como contenido de un lenguaje que rechaza las pretensiones estéticas tradicionales de belleza y armonía de las formas. Es un arte de tesis, pensado colectivamente y orientado a transformar la conciencia cotidiana, o al menos, a incidir con sus “comentarios” en el modo de percepción social de los fenómenos culturales y éticos. Paralelamente, en muchas obras exhibidas en el período notamos la presencia de una problemática antropológica; de una reflexión sobre la condición humana, sobre el sexo y los mitos (incluidos los religiosos) que revela un afán recurrente por indagar estéticamente acerca del conflictivo estatus de la existencia humana (Véase: De la Fuente, 2006, p.26).

José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en *Qué te han hecho Mamá Kalunga* (1989).  
Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.

117

...en toda la línea de la plástica de los ochenta encarada como práctica antropológica — sea como magia, como terapia o, como una ritualidad análoga a los cultos sincréticos cubanos o referida a los valores axiológicos de otras cosmogonías “primitivas”—, hay también una dimensión de teatralidad, por ser todo mito una transposición dramática de arquetipos [Elsa, Bedia, Ana Mendieta, Brey, (Rubén Torres) Llorca, Gustavo (Pérez). Monzón, (Leandro) Soto, Martha María (Pérez)...]. La importancia de lo mítico, lo cosmogónico, lo ritual en el arte cubano de los ochenta puede derivarse de una urgencia por instaurar arquetipos espirituales, y de poseer modelos de mayor coherencia entre el ethos y el etnos, de la vida social. La plástica — como en los sesenta la danza — ha legalizado culturalmente otros instrumentos — los marginados por la ratio — imprescindibles para la restauración y vitalización de una cosmogonía acorde a nuestra identidad y nuestra psique (Sánchez, 2006, p. 55).

Belkis Ayón (1967- 1999), *¿Y su padre?*, 1989, Colografía. 27 por 36 in.



La relación entre cultura y poder se hizo más amplia y compleja que el tratar de ubicar la representación de movimientos sociales o grupos de identidad. Así, proliferaban espacios para las artes, controlados y no controlados por el Estado, en los cuales prácticas conducentes u opuestas a la reglamentación del omnímodo oficialismo pasaron a ser de promovidas a restringidas.

A la par, considero insuficiente la visión de aquellos teóricos que sólo subrayan el papel de este movimiento intelectual y artístico, limitándose a “celebrar” la supuesta subversividad de la cultura. En este sentido, es importante destacar, que aun cuando se movilizaron una gran diversidad de estilos artísticos, lo que les identifica es comprender que comunicaron demandas de democratización cultural y una voluntad de desafío a los valores hegemónicos, que no por eso, se transformaron en política viable<sup>13</sup>.

Hay que reconocer, pues, que lo que caracterizó al movimiento del arte joven cubano en los ochenta es típico de los procesos sociales, políticos y culturales que se vienen desarrollando en la Isla hasta nuestros días. Resulta caracterizadora, la mirada de la crítica de arte en la década, vista a través de un vocero importante del período:

A fines de los años setenta comenzó en Cuba un movimiento de renovación en las artes plásticas. Lo protagonizaron artistas jóvenes que salían a la palestra enfrentando la situación de dogmatismo, pseudoideologización y cierre cultural impuesto desde fines de los sesenta. Ellos afirmaron la independencia del artista, derribaron muros, abrieron la información, cimentaron una postura ética frente al oportunismo y revitalizaron la creación. Entre las figuras principales estuvieron José Bedia y Juan Francisco Elso, incluidos en esta muestra. También participó Ana Mendieta, mediante un intercambio muy fructífero con aquellos jóvenes.

El movimiento se consolidó en los ochenta y convirtió esa década quizás en el período más importante de las artes plásticas en la isla, al extremo de que Luis Camnitzer ha llegado a hablar de un “renacimiento cubano” y Jürgen Harten del arte “más vivo de toda América Latina”. Desde la plástica

<sup>13</sup> Dentro de las discusiones acerca del problema del conocimiento se han originado otras discusiones que cuestionan a los cuestionadores. Este amplio espectro de debates instaurados a partir de la denominada crisis epistemológica, interroga desde el método hasta la localización de la generación del conocimiento. Inestabilizando de esta manera lo que hemos definido tradicionalmente como ciencias sociales y junto con ellas, también, el poder hegemónico occidental-marxista leninista en la ciencia, que ha constituido históricamente en los países socialistas un mecanismo de manipulación del poder.

el viento fresco sopló hasta el resto de las manifestaciones artísticas y la literatura, que también fueron renovándose desde mediados de los ochenta (Mosquera, 1992 a, párr. 1-2).

Se trató de una “guerra cultural”, en la que el *ethos* subversivo del arte y la crítica de arte, extremaron la idea gramsciana de que la cultura es un campo de lucha, a la par que los gestos de subversión se incorporaban con la mofa a la oferta del entretenimiento, para una sociedad, la cubana, donde no moría la esperanza de manejar un cambio dentro del socialismo.

En 1991, durante la Cuarta Bienal de La Habana, le tocó a Bedia vivir la censura oficial, al mostrar la exposición “Final del Centauro”, a la que las autoridades culturales evitaron llevar invitados especiales, y que duró en los muros sólo cinco días. El autor debió desmontar sus piezas con el pretexto de que iban a pintar las salas. Para el artista, en la práctica, significó la exclusión de este importante evento cubano. Bedia regresó a México donde por entonces vivía, concluyendo su idilio de pertenencia a la sociedad que lo **gestara**<sup>14</sup>.

En los tiempos de la partida de Bedia, se da inicio a un proceso intenso de clausura de la libertad de expresión. Para mí, como Crítica de Arte y Profesora de Estética y para las que por entonces eran las nuevas generaciones de estudiantes de Artes Plásticas, era difícil la situación. Había recibido la “instrucción” de no alentar entre los estudiantes ningún tema vinculado con la “generación desaparecida”. De hecho, el cierre de las instituciones culturales a estos temas y autores, era casi absoluto... **por peligroso**.

El trabajo con el que apoyé a la formación de nuevas personalidades creativas: Marco, Dagoberto y Alexander Arrechea conocidos como “Los Carpinteros”, Esterio Segura, Carlos Garaicoa, los hermanos Yero, Abelito Barroso, Fernando Rodríguez y su heterónimo Francisco de la Cal..., entre muchos otros, puso fin también a mis días de pertenencia a un sueño cultural que muchos intelectuales y artistas compartimos, y que culminó para mí con la inesperada acción del “soldado sin nombre”, que con una ametralladora cruzó mi pecho, sometiéndome

<sup>14</sup> El éxodo de esta generación de artistas plásticos parece fortuito, pero cuenta con un conjunto de patrones entre los cuales se encuentra la anuencia del gobierno de Cuba para que viajaran así como la alta valoración de este fenómeno artístico tanto dentro de la Isla como en México, además de Miami lugar donde con el tiempo, se ha concentrado la mayor parte de aquella generación de artistas que decidieron emigrar. Quiero anotar que este tema de por sí implica una investigación especializada que no es mi meta en el presente estudio. Acerca de la complejidad de este fenómeno migratorio, y en torno al tema de migración e identidad

contra una pared en el Salón de Actos del Instituto Superior de Arte, cuando la estudiante Tamara Campo presentaba una obra con tema alegórico a la insignia de “Comandante en Jefe”.

No fue algo fortuito. A continuación, un interrogatorio en la vicerrectoría de la universidad, y fueron las reflexiones barthesianas acerca del grado cero del sentido como presupuesto de toda interpretación, los argumentos que una vez más, me sacaron airosa. Mientras, recordaba las armas largas que, para mi gusto... salían sobrando, pues ni un lápiz traía en la mano como prueba de mi “violencia simbólica”, que en realidad mostraba sólo caminos para que los estudiantes de arte, de manera libre, establecieran sus diálogos de relación arte-vida y que como transversalidad ocupaba referencias teóricas de “marxismo y estructuralismo”, las dos fuentes que permitía el Departamento de Filosofía Marxista al que estaba **adscrita** <sup>15</sup>.

Éste era el tercer incidente desproporcionado — en menos de un año — mediante el cual instancias del gobierno que no se reconocían en un claro perfil magnificaban negativamente mi trabajo intelectual, (los otros dos estuvieron protagonizados respectivamente, por el entonces Secretario Ideológico del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, Carlos Aldana y, días después por, Armando Hart, el Ministro de Cultura en funciones). Se comportaban de acuerdo a lo que fue una práctica habitual de la relación “política” con intelectuales y artistas en la década. El juego había terminado. La idea de respeto y pertenencia a nuestro país y nuestra cultura que compartieron las voces de los ochenta, como consecuencia de la propia enculturación del sistema sociopolítico socialista, se fue con sus protagonistas a nuevos espacios... de Europa y América.

Los ochenta fueron los años en que fraguó esa primera generación intelectual nacida con la Revolución. Una generación que creció sin oír a Celia Cruz, sin estudiar a Lydia Cabrera, sin leer los alucines barrocos

sugiero la lectura de: Velia Cecilia Bobes, *La nación inconclusa. (Re) Constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*, México: FLACSO, Sede Académica de México, 2007 y Liliana Martínez Pérez, *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.

<sup>15</sup> Las valoraciones críticas desde Cuba sobre este período comienzan a ganar en importancia, como sucede en muchas versiones historiográficas:

La revolución del arte en Cuba en los años 80 tomó su inicio justamente en el recién fundado ISA (Instituto Superior de Arte) el cual fue escogido como la máxima academia de arte del país. No era casual, porque el ISA fue inaugurado en un período (1976), cuando ambiciosos programas de educación y cultura trataron de convertir a Cuba en una nación de artistas, y cuando en cada ciudad importante fue instalada una escuela

de Severo Sarduy; sumida en el olvido obligado de una parte brillante del patrimonio espiritual cubano, por razones políticas. Sin embargo aun inmersos en la estrechez sectaria de tal frontera, fueron educados para ser la generación más culta y profesionalizada en la historia de este pequeño país. Y así fue (Sánchez, 2006 a) <sup>16</sup>.

La pujanza de la década de los ochenta modificó la mirada de confianza en los gestores de la vida cultural y del propio gobierno, que decía presumirlos como el mayor de los logros de una revolución social, inspirados en una cultura comprometida con la justicia social y el derecho a enarbolar la verdad, bajo el eslogan: “con la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho”..., como parte del debate arte-revolución. Acerca del alcance de este movimiento, reflexiona Osvaldo Sánchez:

No parecía ser éste el destino que quiso para sí una generación que a mediados de los ochenta había logrado hacer de La Habana la sede de un movimiento intelectual capaz de cuestionar y enriquecer los derroteros históricos de la expresión latinoamericana. Una generación a la que había sido prometido el futuro de su país. Ahora estaban obligados a hacer de su capacidad de utopía una forma de conciliación

de arte, y en cada pueblo una galería, lo que llevó consigo una escasez de profesores especializados. Este problema se resolvió haciendo de los estudiantes profesores.

[...] Además, hay que tener en cuenta que entre el claustro habían estrategias excelentes, especialmente Flavio Garcíandía, que supo convertir el cosmopolitismo, la avidez de información y la crítica de la cultura nativa en una práctica educacional muy bien equilibrada, con el apoyo de la profesora de estética Lupe Álvarez, y las doctrinas conceptuales de Luis Camnitzer (Tonel). Además, artistas de creciente importancia, como José Bedía, Carlos García, José Franco, Magdalena Campos, René Rodríguez y Eduardo Ponjuán, al igual que los teóricos de arte Orlando Tajonera, Madelín Izquierdo, Osvaldo Sánchez y Magaly Espinosa, jugaron un papel significativo en este movimiento, el cual fue presentado desde 1981 por los grupos de artistas “Hexágono”, “4 x 4” y “Volumen” en las bienales de Venecia, São Paulo y París, y desde 1984 en las bienales de La Habana, lo que provocó atención internacional y le dio una cierta legitimidad (Fröhlich, D, 2004, “Tema”).

<sup>16</sup> En “Cultura y poder en Cuba”, Rafael Rojas, comenta al respecto:

Al igual que a fines de los 60, esta insurgencia cultural fue sofocada por el poder entre 1989 y 1992, justo cuando comenzaba a cuestionarse los límites estatales de la sociabilidad intelectual y cuando el liderazgo ideológico del Partido Comunista, concentrado en la persona de Carlos Aldana, imaginaba algún futuro viable para una Cuba postsoviética. El cierre, que inicialmente fue instrumentado como una reacción nacionalista contra el “postmodernismo” —el cual se identificaba en medios oficiales con otras corrientes monstruosas como el *neoanexionismo* o el *neoliberalismo*— propició, además de la politización opositora de intelectuales como Raúl Rivero, Manuel Díaz Martínez o Rafael Alcides, una diáspora de escritores y artistas cubanos hacia diversos países americanos y europeos — la tercera en importancia después del exilio de los 60 y la emigración por el puerto



y de su desarraigo un recurso de madurez (Sánchez, 2006 a, p. 63).

Para aquéllos que siendo ajenos al espacio cubano no entiendan las causas de la posición crítica de los artistas e intelectuales de esta generación, sólo agrego un argumento: eran jóvenes formados en el ethos revolucionario, basado en la crítica social, cívica y política. Estos valores dieron sedimento a estas nuevas personalidades, movidas por el deseo de una sociedad mejor, hacia la cual dirigían su acción cultural, ya fuera intelectual o artística. Sería inocente considerar que el exilio de Miami fue quien impulsó la migración de gran parte de esta generación de intelectuales y artistas. Si bien su llegada implicó una favorable acogida, en todos los casos, la salida de Cuba estuvo muy favorecida por el propio Gobierno, de común recelo de permitir o propiciar salidas al extranjero. A lo que se suman los sinsabores personales que muchos de los protagonistas de esta generación padecieron a partir del momento en que de manera más o menos solapada, comenzaron a cerrarse los espacios para mantener viva la dinámica de esta generación.

Las consecuencias del conflicto llegaron de inmediato, y son descritas con precisión por el investigador Jorge Camacho en su estudio titulado “La recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana 80 y 90. Los herejes en el Convento”, cuando caracteriza la época que sigue para la cultura cubana de la Isla:

Debido a las presiones por parte de la policía política, la generación del 80 se exilió casi en su totalidad. Con la salida de estos escritores y artistas del país y el continuo desgaste de la generación que ocupaba la mayoría de los puestos directivos, se creó un vacío que fue necesario

de Mariel en 1980 — que muy pronto dio muestras de su irrefrenable creatividad lejos de la isla. Así como en los 80 la plástica fue el arte más dinámico del campo cultural, en los 90, la narrativa escrita en la isla y la diáspora (Jesús Díaz, Antonio Benítez Rojo, Carlos Victoria, Eliseo Alberto, Zoe Valdés, Daína Chaviano, Antón Arrufat, Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez, Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto, Leonardo Padura, Ena Lucía Portela...) alcanzó su mayor esplendor desde los tiempos de Carpentier, Lezama, Piñera, Cabrera Infante, Sarduy y Arenas. Esta desterritorialización de la narrativa fue captada por el acceso al mercado occidental de la cultura cubana, antes aferrada al Estado socialista como única institución pontificadora y difusora. En términos estéticos e intelectuales, dicha mercantilización produjo efectos disparejos sobre ciertas áreas de importante desarrollo cultural como la música, el cine y la plástica, pero contribuyó a homogeneizar discursivamente las creaciones de la isla y la diáspora, antes demasiado asimétricas e incomunicadas (Rojas, 2004, párr.14).

llenar con la generación que le continuaba. Esto llevó a un reacomodo de la sociedad a todos los niveles a mediados de los 90. Aparecieron nuevos pintores, escritores e intelectuales que ocuparon los espacios que había dejado la generación anterior en los centros educacionales, las revistas, y las recién creadas corporaciones extranjeras. En la mayoría de los casos, los artistas e intelectuales que permanecieron en el país fueron absorbidos por la maquinaria estatal, renunciando al discurso crítico más abierto que había caracterizado la generación de los 80; y a partir de esta época la plástica y el poder siguen una senda negociada, donde la trasgresión tiene fijado sus límites y la herejía su precio (Camacho, 2003).

La obra de José Bedia fue parte de los compromisos sostenidos por un grupo notable de intelectuales y artistas cubanos a favor del reto y la **esperanza**<sup>17</sup>. Por ello, en el plano ético, su trabajo creativo también necesita ser destacado, porque explica las razones que van más allá del éxito artístico, cultural

<sup>17</sup> Como modo de calzar, la condición problemática entre Arte y Política cito el siguiente pasaje, descrito por el artista, crítico e historiador del arte Antonio Eligio Fernández (Tonel), que es anterior en el tiempo a los hechos en el texto señalado, y refieren al mismo año en que se dio a conocer la obra en estudio:

La remoción de Marcia (Viceministra de Cultura) en el otoño de 1989, cuando se precipitaba el cierre del proyecto Castillo de la Fuerza —...con la muestra de René Francisco y Eduardo Ponjuán... al considerarse irrespetuosos varios retratos de Fidel Castro exhibidos —...fueron los detonantes de un irónico y deportivo performance al cual convergieron, en mayoría, todas las promociones y las fuerzas de los ochenta: artistas, críticos, profesores, y estudiantes de arte y buena parte del público que este arte se había ido ganando. Hablo del célebre juego de pelota — “La Plástica se dedica al Béisbol” —...

Antes de transcurridas las setenta y dos horas desde el último *out* del juego, un grupo de participantes fuimos convocados a una reunión, en el Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, con el entonces responsable ideológico de dicho partido, Carlos Aldana. Recuerdo entre la docena de citados a los “tres curadores asistentes” del Proyecto Castillo de la Fuerza, Alejandro Aguilera, Alexis Somoza y Félix Suazo, también a Tomás Esson, Abdel Hernández, Iván de la Nuez, Lupe Álvarez y Madelín Izquierdo, las dos últimas profesoras de Estética del ISA. Fue un encuentro largo y por supuesto tenso, matizado por promesas (incumplidas) de Aldana sobre futuros diálogos e intercambios con el mismo grupo y por sus alusiones a la contrarrevolución (en la cual, hasta donde yo tenía conciencia, ninguno de los presentes se ubicaba) y a la fuerza implacable que caería sobre los que intentasen subvertir el orden establecido (previo reconocimiento por el mismo, de que ninguno de los presentes en la sala aspiraba a tales desmanes). Reunión en fin improductiva, cuyo sentido último, todavía hoy no descubro, del mismo modo, que me resulta imposible descubrir todo lo que se genera desde la política (terreno según entiendo, especializado, sólo comprensible en profundidad para los verdaderos profesionales que en él se desenvuelven (Fernández, 1995, p. 294).



y comercial y hacen de una generación una **leyenda**<sup>18</sup> y de una obra, un testimonio, con fuerza para la crítica social.

Por su parte, Elso Padilla (1956-1988), fallecido a fines de la década, es otro ejemplo del mismo tratamiento. Después de su muerte, su obra continúa siendo manejada desde las tensiones de una política cultural cubana que demuestra el inacabable litigio entre la mirada de los artistas y los políticos sobre la cultura, la sociedad y el tema de la identidad. Un ejemplo de ello es la investigación iniciada en 1993, por la curadora de arte contemporáneo Rachel Weiss para su libro de ensayos sobre la obra del artista cubano Juan Francisco Elso.

Brinda luz sobre lo antes dicho lo que relata Olivier Debroise:

Desde 1993, la curadora de arte contemporáneo Rachel Weiss proyectó un libro de ensayos sobre la obra del artista cubano Juan Francisco Elso (1956-1988). Siete largos años más tarde, finalmente, *Por América, la obra de Juan Francisco Elso*, aparece en librerías, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, gracias a las gestiones de Rita Eder. Las incontables peripecias de este retraso conforman en sí un inventario de dilemas ideológicos de fin de siglo, y de las paradojas del arte en tanto que arena política; van desde reclamaciones sobre la propiedad de las obras y los derechos de autor — inadmisibles cuando se sabe que el propio artista, en los amargos meses de su enfermedad, fue muy preciso en cuanto a su destino —, hasta dificultades por conseguir, en Cuba, fotografías de numerosas obras tempranas o las negaciones de varios posibles autores de participar en el proyecto al lado de otras firmas, por

<sup>18</sup> Sobre el particular aparecen, en investigaciones historiográficas, comentarios que avalan la labor conjunta de intelectuales y artistas en la etapa:

A mi juicio, junto con los catálogos y los proyectos de los estudiantes, el grupo de teóricos, profesores de la enseñanza superior de arte, trascendió dada la manera de incidir en el pensamiento estético, en la pedagogía, en la crítica de arte y en el pensamiento cultural de los cubanos en los ochentas. Esto queda recogido en mi trabajo, en planes de estudio, publicaciones internas que se hicieron también en *Revolución y Cultura* y *el Caimán Barbudo*, principalmente. Este grupo arranca con Gerardo Mosquera para terminar con un conjunto de teóricos y estatólogos, me atrevo a decir, que del ISA, liderados de alguna manera por Magaly Espinosa, Lupe Álvarez, Madelin Izquierdo y otros más. También profesores de la Facultad de Artes y Letras como Jorge de la Fuente.

Mi pesquizaje llega hasta "El juego de pelota" y el pronunciamiento de Armando Hart en el Museo Nacional de Bellas Artes en el Homenaje de Sosabravo y la reunión de Carlos Aldana con teóricos y artistas plásticos (Morales, s/f, párr. 6-7).

su “tinte” partidario. El índice final incluye, además de los textos de Weiss (quien, por modestia quizás, no aparece como la editora que fue), ensayos de Gerardo Mosquera, Orlando Hernández, Cuauhtémoc Medina, Alfredo López Austin, y una imprescindible entrevista de Elso por Luis Camnitzer (Debroise, 2000).

Como puede apreciarse en la cita anterior, las tensiones políticas continúan siendo el eje de la vida cultural y artística cubana. Un modelo de praxis que obstaculiza la labor de los investigadores y el propio desarrollo de la cultura artística, que sin dejar de ser un espacio natural de tensiones ideológicas, necesita liberarse de las reglamentaciones gubernamentales para dar paso a las múltiples miradas que en sí misma son generadoras de polémicas para asentimientos y desencuentros.

En esta dirección del pensamiento polémico la obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga* es un testimonio que se suma a los debates, acerca de si la identidad es una esencia o si es socialmente construida. Es indudable, que en los procesos de impacto violento, sometimiento e imposición de modelos transculturadores de la identidad, esta pregunta se abre paso. La obra en estudio se levanta como una voz que habla de la violencia ejercida contra una cultura. La presencia de tropas cubanas en África es un tema posible a evaluar así como los numerosos ataques que desde Occidente ponen en peligro este enclave etnocultural, que ubicando como centro la Cuenca del Congo, es una referencia que se sintetiza a través del tema Mamá Kalunga, entendida como deidad. En particular, el ataque contra el etnos africano es un capítulo que sigue llegando en Cuba a la sociedad a través del discurso oficial, desconocemos el testimonio de los hombres concretos que participaron en estas guerras. Bedia, como artista, dio un paso adelante con su obra para acercarnos al interior de este proceso y su impacto real sobre estas comunidades africanas.

Es precisamente esta mirada la que engloba Bedia, y es donde se aprecia una postura de auténtica democratización, por parte del autor. Su propósito ha sido enarbolar el derecho civil de los grupos subalternos, a ser visibles y legitimados ante el mundo y sus propios países como portadores de las verdades de aquellas prácticas socio-culturales (indoamericanas, afrocubanas o africanas) que resultan reprimidas y castigadas como vergonzantes, incluso en el plano civil. Pero... “Un palo no hace el monte”, y dentro del monte cada árbol, cada mata, cada yerba, tiene su dueño... éste es el mito del Palo Monte, que habla de un pueblo, de una nación.

Bedia también ha de ser visto como renovador de una tradición

religiosa, que con sus aportes simbólicos y temáticos, supera la mirada de confinamiento dada a las artes populares y al folclor afrocubano, los cuales por adelantado enriquece.

De regreso al estudio semiótico podemos ubicar para el análisis de la obra en estudio que la semiótica de imágenes no tiene solamente que enseñarnos lo que es específico de la imagen en general, sino también de ciertas *categorías* de imágenes.

Nos parece, por lo pronto, que para el presente estudio se pueden aislar al menos tres tipos de categorías de imágenes (existen hoy en día muy pocas contribuciones que tienden a ahondar sobre este tópico):

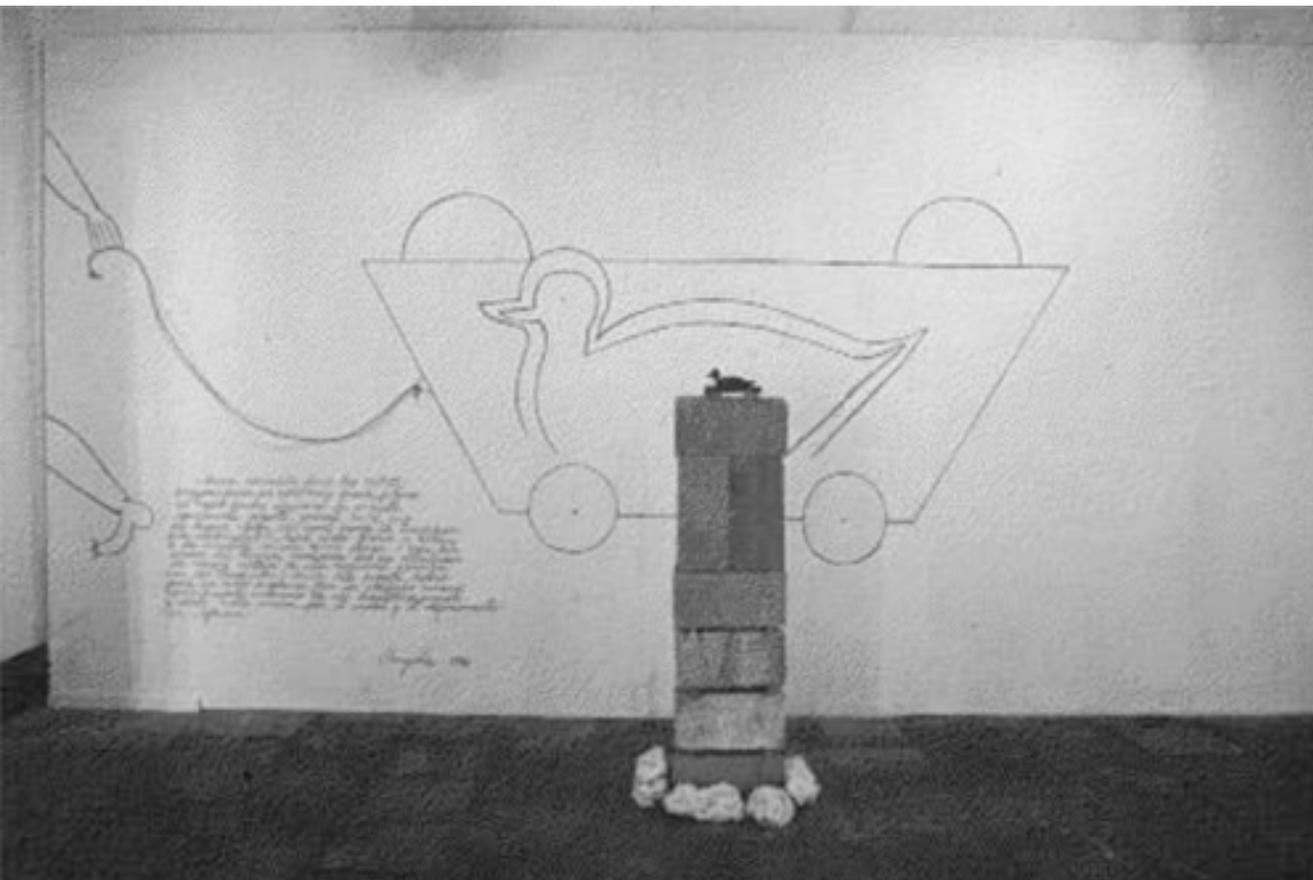
- 1 ▶ *Las categorías de construcción*, que se determinan por la *manera en que la expresión está relacionada con el contenido*. En este caso, las tres piezas que conforman la muestra en calidad de instalaciones, están realizadas con materiales pobres. A lo cual se añade el puntual uso de restricciones cromáticas e iconográficas. **Fig.13 p. sigui**) La exposición manifiesta con acierto esta integración del modelo expresivo con la cultura y la historia regional que representa.
- 2 ▶ *Las categorías de función*, que resultan de *los efectos socialmente intencionados*: se trata de una comunicación basada en la ambigüedad ya que supone la polisemia interpretativa, como es típico de las obras de arte, lo que nos habla de una comunicación menos determinada; otros elementos que la ocupan plantean una posición intermedia, más cercana al cómic.
- 3 ▶ *Y las categorías de circulación*, que dependen de *los canales de circulación social* de las imágenes. La condición de teatralidad las sostuvo en el espacio real y sólo han contado con el respaldo de muy limitados estudios en que la crítica o las investigaciones historiográficas las refieren; en este sentido, se privilegia el Catálogo de la III Bienal de La Habana (se debe considerar la condición de instalación y el carácter efímero de las obras). Hay que señalar que su sentido más amplio se está construyendo a través de la presente investigación.

Cuando evaluamos *Qué te han hecho Mamá Kalunga* podemos observar que el tema está compuesto por dos mensajes superpuestos: el semántico es una reunión de signos codificados, íntegramente traducibles (figura de Mamá

José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en Qué te han hecho Mamá Kalunga (1989).  
Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.

Kalunga, aviones y porta aviones), y el estético, quedará entendido como el conjunto de las variaciones percibibles pero indescomponibles, las cuales permanecen, no obstante, identificables (conforman los niveles plásticos que van de lo tridimensional, a lo bidimensional, a lo **virtual**)<sup>19</sup>.

127



José Bedia, *Juguete para niño angolano*, 1989, Instalación, materiales varios, Castillo de la Fuerza, Habana, Cuba.

<sup>19</sup> Por lo tanto, hemos visto que la semiótica se puede caracterizar por su objeto de estudio y por el hecho de construir modelos. En cambio, no se puede afirmar que haya un sólo método de análisis de esta ciencia. Peirce y Eco, por ejemplo, recurren a razonamientos abstractos, de estilo filosófico. Otros, como Lindekens, Krampen y Espe, han realizado experimentos comparables a los de la psicología. Y el método de análisis de textos, muchas veces considerado como el método semiótico por excelencia, tiene un estatuto poco asegurado: al menos no es idéntico al método de la lingüística, y no nos puede dar el mismo tipo de comprobación. Esto no significa que no sea valioso: probablemente ha sido la fuente más importante de descubrimientos nuevos en la semiótica visual.

El placer estético en el receptor se provoca en virtud de la existencia de una “constelación de atributos” evocados o activados por la obra, como un todo, también depende, de los repertorios interpretativos de los receptores. El mensaje estético es una secuencia de variaciones no normalizables, de juegos hechos en el campo de libertad que existe en torno a las unidades codificadas del mensaje semántico. El repertorio de estas variaciones sería personal. A la inversa, existe una estética de la semántica, tomando estética en el sentido preciso de “que compromete nuestra participación afectiva”. En realidad, las categorías estética y semántica no son dimensiones opositivas de nuestra percepción de la obra.

Lo inesperado y lo previsible forman una pareja indisoluble. Lo inesperado reducible es un suplemento de orden y lo inesperado irreducible es un suplemento de desorden. Estos suplementos o desvíos se perciben a partir de los grados cero que son las normas perceptivas antes descritas.

- 1 ▶ Lo inesperado reducible: tanto la adición del orden que acerca la obra a un espectáculo natural (valores simétricos: la esquina como espacio contenedor y base de la estrategia simétrica de la obra). Es decir, a los relativos a la semántica del título y los valores iconográficos que se relacionan con la realidad y pueden por tanto, ser sometidos a una lectura.
- 2 ▶ Los elementos de supresión de orden son aquí euforizantes (entiéndase por tales la cabeza de media luna y el manto de tiras de colores del piso). El espectáculo artificial, interpretativo, propicia que nuestra atención de decodificación se modifique e incluye la búsqueda de los órdenes lejanos. Estos órdenes sólo tienen significación para nosotros y representan una extensión de la interpretación a la inteligencia.

Estos elementos del vocabulario (las formas, los colores y “otras entidades pictóricas”) parecen disfrutar de una gran libertad de asociación, de forma que las estructuras matemáticas que las traducen son de tipo probabilístico. Si el espacio puede aprehenderse como tiempo, se trata evidentemente de un tiempo reversible, de un tiempo concebido como un vector que tiene una dirección pero no un sentido.

Como puede observarse, la poética artística de José Bedia, responde a este juego de indeterminación de la obra entre pensamiento estructural y pensamiento serial, paradigmas occidentales y no-occidentales de la cultura. El autor, comenta al respecto:

Siento que hay elementos que tienen una fuerza a nivel de símbolo universal aprovechables a pesar de que la iconografía cubana es bastante pobre. Con este criterio he estudiado el arte afrocubano que forma parte de nuestras raíces ancestrales... No estoy en el caso de Pablo Picasso, por ejemplo, que para conocer el arte africano tenía que comprar máscaras rituales y visitar museos sobre esa temática. Soy parte de una cultura y puedo asimilar todo lo que me interesa de ella... En definitiva lo que pretendo es establecer conexiones con esas formas cosmogónicas del mundo primitivo afroamericano que aun no han desaparecido entre nosotros y que funcionan a base de símbolos. Mi actitud no es colonialista, sino tercermundista (Rey Yero, 1987, p. 1).

### **CÓDIGOS RESTRICTIVOS: FORMALES Y CROMÁTICOS. VALORES ESTÉTICOS: LO ANÓMICO, LO FEO, LO MONSTRUOSO.**

Desde el arte y la cultura se opera un cambio, donde otras nociones, como "irreversibilidad" e "indeterminación", han pasado a jugar un papel fundamental en las artes y se hallan en el origen de la explicación de muchos procesos espontáneos que han aparecido en la cultura de los siglos XX y XXI. De este modo se abre paso un nuevo paradigma, que maneja la idea de un "universo fragmentado", compuesto por comportamientos locales, diferentes. Como puede apreciarse, estos términos han madurado ya sus equivalencias para enriquecer una nueva mirada del mundo social, cultural y artístico contemporáneo...

La versión iconográfica de Mamá Kalunga parte de una estrategia desmaterializadora de la representación que va de lo tridimensional a lo bidimensional y a la constitución de una imagen antropomorfa anómica (Mamá Kalunga), que no pertenece a los repertorios culturales en juego, es una tercera cosa, auténtica desde el punto de vista de la originalidad creativa. Su relación más cercana es con el teatro de inspiración afrocubana de las dos décadas que le preceden, donde la consideración del cuerpo en calidad de texto, se inscribe como un antecedente posible de esta obra en estudio, y nos permite ubicar la gestualidad de Mamá Kalunga en un repertorio específico de la tradición de la dramaturgia afrocubana.

Los aspectos formales comportan características específicas de control



Dramaturgo: Gerardo Fullea León, Obra: *Chago de Guisa*.

Elenco: Miguel Benavides, Trinidad Rolando, Juan Alberto Cepero, Daniel Hernández, Bárbaro Marín.



cromático (negro vs blanco vs colores primarios). Se proyecta hacia un tema regional, dominando la epistemología localista afrocubana y su significado, marcando con ello, el perfil de una identidad creativa para la cultura latinoamericana. Desplegar el significado posible de estos universos visuales, indica atender a la preñez estructural que está implícita en la obra.

Hablar del carácter anómico de la deidad Mamá Kalunga, de su especial estructura antropomorfa implica carecer de recursos de clasificación. La categoría de lo "anómico" es manejada, por la ausencia de antecedentes y repertorios que aunados a las categorías de lo feo y lo monstruoso, crean la



José Bedia Valdés, *Ofrendas que se dejan en la cueva*, 2007, Amate.

José Bedia. Semio-logos y Semio-(p)-tica en *Qué te han hecho Mamá Kalunga* (1989).  
Valores semió (p) ticos como escándalo que desplaza el paradigma y juega sobre el filo de la navaja.

trilogía para el anclaje de un patrón estético opuesto al de la cultura occidental y modificador de nuestra noción de identidad y alteridad latinoamericana.

Los repertorios iconográficos de este autor, demuestran su originalidad, frente a las tensiones que generan los modelos legitimadores céntricos occidentales: "Lo plausible sería analizar cómo el arte de un país o región dados, satisfacen las demandas estéticas, culturales, sociales, comunicativas, etc., de la comunidad desde y para la cual se hace." (Mosquera, 1992, párr.15).



En otras palabras, la poética de Bedia presta atención a dos universos culturales: occidental/no-occidental, regional/global, aspecto que nos permite demostrar que la obra en estudio, juega en todas sus apuestas con "indeterminaciones", que la hacen convincente desde el punto de vista de su clasificación y le asegura su condición de obra de arte auténtica.

José Bedia Valdés. Cuba, 1959.  
Artista plástico, intelectual cubano, Foto, 2007.



## FUENTES CITADAS

Alonso Alonso, María Margarita (2010) Mediación y construcción de sentidos: notas en torno a su articulación teórico-metodológica en el estudio de la apropiación de Internet. *Mediaciones Sociales* No. 6, I semestre, pp. 3-37.

Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/mediars/MediacioneS6/Indice/AlonsoAlonso2010/alonsoalonso2010.html>

Bobes, Velia Cecilia. (2007). La nación inconclusa. (Re) constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba. México: FLACSO.

Calabrese, Omar. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Piado Ibérica.

Camacho, Jorge. (2003). Los Herejes en el Convento: La recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana de los 80 y 90. *Especulo*. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid, Año VII, No. 24. Obtenido el 30 de julio de 2007 desde

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/herejes.html>

Cancio Isla, Wilfredo. (2003, enero 19). Un libro echa luz sobre un oscuro capítulo de la historia cubana. *El Nuevo Herald*, Miami. Obtenido el 1 de julio de 2007 desde

<http://www.cubanet.org/CNews/y03/jan03/20o1.htm>

Cardoso, Fernando Henrique; Faletto, Enzo. (1969). Dependencia y desarrollo en América Latina Ensayo de interpretación sociológica. México.

De la Fuente, Jorge. (2006). La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción". En: M. Espinosa, K. Power (eds.): *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*, España: Jomagar S.L.

Debroise, Olivier. (2000, octubre 17). Elso: Por América. Reforma: Ciudad de México. Obtenido el 5 de julio de 2007 desde

<http://www.latinartcritic.com>

(Actualmente el artículo no puede ser obtenido de la página consultada).

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2000). *Rizoma: introducción*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos.

Eco, Umberto. (1989). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Fernández, Antonio Eligio (Tonel). (1995). 70, 80, 90... tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba. En: *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Catálogo. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Fernández Retamar, Roberto. (2005). En José Martí, *Política de nuestra América* (prólogo). México: Siglo XXI.

Freyre, Gilberto. (1963). *Interpretación del Brasil* (Interpretação do Brasil, 1947) México: Fondo de Cultura Económica.

- Fröhlich, D. (2004). *Contemporary Art of Cuba*. Catálogo 4. Obtenido el 2 de julio de 2007 desde [http://www.avantarte-cuba1.com/catalog4/\\_thema\\_es.php](http://www.avantarte-cuba1.com/catalog4/_thema_es.php)
- García Canclini, Néstor. (1992). Cultural reconversion. En George Yúdice, Jean Franco, Juan Flores (eds), *On Edge. The crisis of Contemporary Latin American Culture* (Cultural Politics, vol.4). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Izquierdo, Madelín. (1990). El dilema del no-sentido. En: *Estética y Arte. Variaciones del Objeto Crítico* (pp.39-46). República Dominicana: Museo de Arte Moderno.
- Lévi-Strauss, Claude. (2009). *Mithologiques*. T.I "Le cru et le cuit". Paris: Ed. Plon.
- Martí, José. (1953). *Obras Completas*. Tomo1. La Habana: Lex.
- Martínez Pérez, Liliana (2006). Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba, México: Ed. Miguel Ángel Porrúa.
- Matterlard, Armand; Dorfman, Ariel. (1971). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Melis, Antonio. (1980). *Mariátegui, el primer marxista de América*. En José Aricó (ed) *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*. México: Cuadernos de Pasado y Presente.
- Morales, Eduardo. (S/F). Participación en conversatorio. Arteamérica. Sección Debates. Obtenido el 5 de julio de 2007 desde <http://cc.msnsocache.com/cache.aspx?q=8286091619794&lang=es-MX&mkt=es-MX&FORM=CVRE6>  
(Actualmente disponible en <http://www.arteamerica.cu/3/debates.htm>).
- Mosquera, Gerardo. (1992). Ante América. Catálogo. Presentación. Obtenido desde <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam03.htm> el 2 y el 5 de julio de 2007).
- Mosquera, Gerardo. (1992 a). Ante América. Catálogo. Carlos Rodríguez Cárdenas. Obtenido desde <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam26a.htm> el 10 de julio de 2007.
- Ortiz, Fernando. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: J. Montero.
- Rey Yero, Luis. (1987, enero 28). Bedia; Posibilidad anticolonial. *Escambray*. Sancti Spiritus, Cuba.
- Rojas, Rafael. (2004, junio 8). Cultura y Poder en Cuba. *Unión Liberal Cubana*, Miami. Obtenido desde <http://www.cubaliberal.org/encuba/040608-culturaypoder.htm> el 2 de junio y



el 30 de septiembre de 2007.

Sánchez, Osvaldo. (2006). Sincretismo, posmodernismo y cultura de resistencia. En: M. Espinosa, K. Power (eds.): *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*, España: Jomagar S.L.

Sánchez, Osvaldo. (2006 a). Utopía bajo el volcán. La vanguardia cubana en México. En: M. Espinosa, K. Power (eds.): *Antología de textos críticos: El nuevo arte cubano*, España: Jomagar S.L.

Walsh, Catherine. (2002). Las geopolíticas de conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter D. Mignolo. Catherine Walsh, Freya Schiwy, Santiago Castro-Gómez, (Eds.). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Ediciones Abya-Yala. Obtenido desde <http://waltermignolo.com/txt/publications/interviews/EntrevistaWalsh.pdf> el 1 de diciembre de 2010.

Recibido: 30 de marzo de 2010

Aceptado: 15 de diciembre de 2010

# LA OBSCENA ESCRITURA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ O EL ARTE DE EROTIZAR LA POLÍTICA

THE OBSCENITY IN PEDRO JUAN GUTIERREZ'S LITERATURE OR THE ART OF EROTICIZING POLITICS

► *Laura Adriana Hernández Martínez*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

## RESUMEN

En este artículo se propone abordar desde una mirada ético-estética la obra del escritor cubano, Pedro Juan Gutiérrez (1950), para comprender el lugar que ocupa en el panorama de la literatura cubana contemporánea. Se analiza en particular su novela *Animal tropical* para sustentar la tesis de que la escritura obscena del autor es el instrumento de que se vale para llevar a cabo una demoledora crítica de la cultura occidental y su discurso patriarcal, así como una reivindicación de la africanía cubana. Se subraya el carácter autobiográfico de su obra en general, así como su temática sexual, como medio para conseguir una autenticidad que no cree que se produzca en una literatura convencional que le teme al erotismo como fundamento de nuestra condición primitiva. Este proceso estético se concibe entonces como una erotización de la política de los cuerpos, relacionada a su vez con una actitud ética ante la vida moral personal.

**Palabras clave:** literatura obscena, erotismo, parresía, autobiografía, ética-estética, verdad y ficción.

## ABSTRACT

*This article sets out to approach the work of the Cuban writer Pedro Juan Gutierrez (1950) with an ethical-aesthetic attitude in order to understand its place in contemporary Cuban literature. In particular, his novel *Animal tropical* is analyzed in order to support the thesis which indicates that the obscenity of the author's literature can be seen as the instrument for both his fierce criticism of the western culture and its patriarchal discourse, and a vindication of Africanism in Cuban culture. The autobiographical character of his work as well as its sex subject matter is highlighted as a tool to get an authenticity that, he thinks, cannot be found in a conventional literature that fears eroticism as the basis of our primitive condition. This aesthetic process is conceived then as erotization of the policy of the*

**Keywords:** *obscene Literature, eroticism, parresía, autobiography, ethical-aesthetic, truth and fiction.*

Conocemos los últimos y más propios impulsos de lo erótico sobre todo cuando lo relacionamos con otras creaciones de la fantasía, y singularmente con las artísticas. Ciertamente se da una profunda afinidad, para no decir un parentesco de sangre, ya que en el comportamiento artístico actúan viejas fuerzas que se entretajan con otras individuales por medio de una excitación pasional, en ambos se produce una síntesis entre el entonces y el ahora como una experiencia básica, en ambas se da su conjunción en el arrebató.

Lou Andreas-Salomé,  
*El erotismo*

## PREÁMBULO

Pedro Juan Gutiérrez es un escritor singular dentro del panorama de la literatura cubana contemporánea porque se ha distanciado de un compromiso retórico, a favor o en contra del **régimen**<sup>1</sup>, así como de las expresiones estéticas que se consideran herederas de una rica tradición literaria cubana que tiene como exponentes mayores a Martí, Lezama Lima y Carpentier. Es un narrador que no puede relacionarse con ningún escritor cubano, y su singularidad se afina en una cualidad destructiva que se dirige hacia una tradición con la que no se identifica. En ese sentido, su literatura es una crítica de la cultura y quizá esa sea la razón de que uno de sus escritores predilectos sea Kafka.

Los ataques hacia su obra — como el mismo Pedro Juan Gutiérrez lo ha **planteado**<sup>2</sup> — utilizan básicamente dos argumentos que se vinculan con dos de sus principales flancos de guerra: el feminismo y la literatura como actividad cultural. Las feministas lo han acusado de ser un macho que se vanagloria en su relatos de su proezas fálicas, y los críticos **literarios**<sup>3</sup> han descalificado su calidad literaria, a pesar de su

<sup>1</sup> Rafael Rojas coincide con Arcadio Díaz Quiñonez en que, en un régimen totalitario como el cubano, los ciudadanos optan por tres salidas: la lealtad, la voz o la salida — que se corresponden con la obediencia, la oposición y el éxodo —. Pedro Juan Gutiérrez, ni obedece, ni se opone, ni se exilia, porque él ha preferido distanciarse completamente de cualquier toma de posición política y se ha concentrado en lo que él considera el fundamento de la cultura cubana, como una manera de rebelarse contra una forma de vida que rechaza. (Véase Rojas, 2006, pp. 16-17).

<sup>2</sup> Véase la página oficial del escritor, donde se refiere a este hecho en algunas entrevistas:  
[www.pedrojuangutierrez.com](http://www.pedrojuangutierrez.com)

<sup>3</sup> Dentro de estos trabajos críticos resulta interesante el ensayo de Francisco Leal, “Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez. Mercado, crimen y abyección” (Leal, 2005, pp. 51-56), porque su análisis se

reconocimiento internacional, acusándolo de aprovecharse de un mercado europeo ávido de consumir erotismo cubano. Sin embargo, Pedro Juan Gutiérrez no busca reconocimiento; se considera un escritor modesto que ha elegido vivir en La Habana, en uno de sus barrios más pobres, Centro Habana, y habita desde hace dos décadas en uno de los edificios en ruinas de la Avenida San Lázaro, que son típicos en la zona.

Pedro Juan Gutiérrez pertenece a la oleada de escritores surgidos en la década de los noventa, que dio a la literatura cubana un esplendor no visto desde el triunfo de la Revolución y entre cuyos escritores más destacados están: Jesús Díaz, Antonio Benítez Rojo, Carlos Victoria, Eliseo Alberto, Zoé Valdés, Daína Chaviano, Antón Arrufat, Abilio Estévez, Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto, Leonardo Padura y Ena Lucía Portela. Lo que caracteriza a esta generación es que por primera vez los escritores tuvieron acceso al mercado editorial occidental, un hecho que dio lugar a una unidad que no había sido posible antes entre quienes optaron por el exilio y aquéllos que se quedaron.

Esa es la razón de que Pedro Juan Gutiérrez haya obtenido un importante reconocimiento en Europa, pero sea casi desconocido en Cuba, aunque recientemente se hayan publicado en su país dos de sus novelas — *Animal tropical* y *Carne de perro*. El rechazo hacia su obra no hace sino destacar su singularidad, pues lejos de ser un rechazo nacido de disputas ideológicas o estéticas, surge de su obscenidad, la cual le ha valido su vinculación con otros grandes escritores de la literatura “sucias”, como Miller y Bukowski, de quienes, por cierto, no se considera heredero, pues Miller le parece aburrido y a Bukowski confiesa haberlo leído apenas.

En este artículo propondré una perspectiva ético-estética<sup>4</sup> para comprender el sentido de su obra, que había formulado en un trabajo que hice hace ya algunos años sobre *Animal tropical*<sup>5</sup>, una novela de amor que ganó el Premio Alfonso García Ramos de Novela en el año 2000, y que yo retomo de nueva cuenta aquí, porque me parece una obra crucial para poder sostener este carácter espiritual que le atribuyo a su erotismo, y que situó dentro de una crítica a la cultura occidental y el discurso patriarcal en que se funda.

centra en esta condición característica de la literatura del período especial, a la que hacía referencia antes, y que consiste en la posibilidad que tiene esta generación de escritores de que la novela cubana se convierta en objeto de consumo en países del primer mundo.

<sup>4</sup> Elijo una perspectiva ético-estética porque debido a que la obra de Pedro Juan Gutiérrez tiene un aspecto autobiográfico que es manejado con ironía, en tanto no hay un compromiso con la objetividad de los hechos de la vida del autor, sino con la posición que toma dentro de la cultura a la que pertenece, la literatura se convierte así en una forma de vida que entiende el arte como un compromiso personal con la autenticidad.

<sup>5</sup> La primera versión de este trabajo fue presentada como ponencia en el Coloquio Internacional: *El cuerpo y sus discursos en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas*, el 24 de febrero de 2006 dentro de El Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.



## **POLÍTICA Y LITERATURA. RETÓRICA Y POÉTICA**

La literatura cubana no sólo está dividida geográficamente en una que se produce en Cuba y otra que se produce en el exilio. También existe una ruptura más profunda que no siempre es equivalente a la mencionada, entre la que trabaja al servicio del régimen y la que trabaja en su contra. Ambas escrituras tienen una retórica de guerra que defiende y rechaza, que construye el edificio literario a la sombra de odios y resentimientos.

Un ejemplo de ello es el artículo que publicó Guillermo Cabrera Infante el 29 de febrero de 2004, en el periódico español *El País*, titulado "Aguas tiñosas", en el que denunciaba la compra por parte del gobierno cubano de los derechos de la obra de Reinaldo Arenas a su madre, no obstante haber sido un escritor perseguido y encarcelado por el régimen castrista. En ese mismo texto, aludía a una declaración hecha por Roberto Fernández Retamar a la televisión norteamericana, en la que éste lo acusaba de ser un "contrarrevolucionario visceral", y a la que respondía, haciendo gala de su elevada ironía, que se olvidaba de que "el corazón también es una víscera" (Cabrera, 2004, p.11).

Este tipo de confrontación determina que la literatura cubana tenga una dimensión política que establece un maridaje entre literatura y retórica, de tal modo que la ecuación se presenta como, a más retórica menos calidad estética, y viceversa. Los casos ocurren, por cierto, en ambos bandos. Dentro de este panorama, Pedro Juan Gutiérrez no aparece en escena porque es alguien que considera que el dicho de que "la política está en todo" es un invento de los políticos, ya que en realidad "la política está en nada... nada tendría que ver con la política" (Gutiérrez, 2000, p.132). Es en ese sentido que para Pedro Juan Gutiérrez el único espacio de subversión es el cuerpo, más concretamente, la sensualidad obscena que suspende todo discurso ideológico o intelectual, para dar paso al más puro hacer: la poiésis.

La singularidad de Pedro Juan Gutiérrez, como escritor cubano, radica entonces en la anulación de toda retórica como un posicionamiento ante la literatura, para ceder todo el espacio a la poética pura. Esto lo consigue siendo un parresíasta radical, tal y como entendía este concepto Foucault, que lo definió así en su último curso, impartido en Berkeley: "La parresía es un tipo de actividad verbal donde el que habla tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otras personas a través de la crítica (autocrítica o crítica de otras personas), y una específica relación con la ley moral

a través de la libertad y el deber" (Foucault, 2003, p.272).

La parresía vendría a ser el grado cero de las figuras retóricas, es decir, la anulación de la retórica, porque como señala Foucault:

Mientras la retórica provee a quien habla de artificios técnicos para hacerlo prevalecer en la consideración de su audiencia (independientemente de la propia opinión del retórico con relación a lo que dice), en la parresía, el parresiasta actúa en la consideración de los demás mostrándoles tan directamente como es posible lo que realmente cree (Foucault, 2003, p. 266).

El parresiasta, añade Foucault:

Dice lo que es verdad porque sabe lo que es verdad. Y sabe que es verdad porque es realmente verdad. La prueba de la sinceridad del parresiasta es su coraje. El hecho de que el que habla diga algo peligroso — diferente de lo que cree la mayoría — es un indicador fuerte de que se es un parresiasta (Foucault 2003, p.268).

Se prefiere a sí mismo como un decidor de verdad en vez de cómo un ser viviente que es falso para sí mismo (Foucault, 2003, p. 270).

Foucault recupera así un antiguo concepto griego, que funcionaba dentro de la práctica política ciudadana, en la que si bien se tenía el derecho a hablar (isegoría), esto mismo determinaba la obligación de ser sincero (parresía), para señalar una diferencia necesaria entre la moral social y la ética como elección de una vida personal, que se sitúa en los márgenes de la *doxa* moral.

Pedro Juan Gutiérrez cumple con todos los rasgos del parresiasta, en una escritura que habla, predominantemente, en primera persona y habla obscenamente (no olvidemos que la palabra "obsceno" significa precisamente lo que se encuentra fuera de escena, lo que ha sido expulsado del escenario social) porque menciona lo que nadie quiere oír. La verdad de lo que dice no puede ser cuestionada porque es lo que realmente cree, asumiendo el riesgo de ser rechazado, en aras de conseguir su libertad moral. Esta actitud tiene un valor político porque implica, paradójicamente, el rechazo a la política y su retórica como discurso persuasivo y moralizante. Pues si los políticos nos quieren convencer de que su máscara es su verdadero rostro, un rostro embellecido por las palabras que quiere oír su auditorio y que por eso, lejos de moverlos a la reflexión, los embrutece (o como decía Sócrates — el más grande



parresiasta —en el diálogo del Gorgias, los infantiliza), el hombre auténtico asume que todos tenemos una máscara y que en la búsqueda de nuestro verdadero rostro está el sentido de una existencia plena que busca convertir la propia vida en una obra de arte.

## FEMINISMO Y OBSCENIDAD

A pesar de que el feminismo surgió de una revolución sexual, la de los años sesenta, como señala Erica Jong en su estudio-remembranza de Henry Miller: “Por desgracia existe una fuerte tendencia en contra del sexo en el feminismo contemporáneo, una tendencia que encaja perfectamente, a pesar de tener procedencias distintas, con el puritanismo y las políticas reaccionarias.” Y se pregunta más adelante: “¿Cómo un movimiento arraigado en los mismos valores libertarios que postularon el anarquismo y el amor libre se transformó cincuenta años después, en una especie de liga contra el sexo? (Jong, 2002, p. 298).

La respuesta la encuentra en una fuerte identificación entre el hombre heterosexual y el violador, es decir, la idea de que masculinidad es igual a violencia como hecho natural y no como construcción cultural. Esta concepción de la masculinidad reproduce el fundamento del discurso patriarcal que consiste en la escisión de lo instintivo y lo racional, una separación que se identifica con la separación de lo femenino y lo masculino, como dos esferas irreconciliables de lo humano. El mito del progreso científico-técnico determina la creencia en que la civilización representa el grado más alto de evolución humana porque es el estado de superación de nuestra naturaleza animal. La sexualidad forma parte de este territorio de lo inefable que, una vez que se racionaliza, da lugar a una moral puritana que se caracteriza por el control de la sexualidad. Y si bien es innegable que el feminismo ha logrado construir un frente poderoso para defenderse de la opresión patriarcal, sólo lo ha conseguido en su violencia directa y no en la estructural. Las mujeres todavía no hemos sido capaces de cuestionar un discurso que nos lleva a suponer que la meta es ejercer el poder (empoderarse). Una posición que, lejos de conducir a una liberación, reproduce los mecanismos de la opresión y de la represión sexual.

Dentro de este panorama, resulta interesante la posición de la psicoanalista junguiana, Clarissa Pinkola Estés, quien en su famoso libro, *Mujeres que corren con los lobos*, plantea la necesidad de que la mujer recupere su naturaleza salvaje

para emanciparse genuinamente, en virtud de que:

cuando perdemos el contacto con la psique instintiva vivimos en un estado próximo a la destrucción, y las imágenes y facultades propias de lo femenino no se pueden desarrollar plenamente. Cuando una mujer se aparta de su fuente básica queda esterilizada, pierde sus instintos y sus ciclos vitales naturales y éstos son subsumidos por la cultura, por el intelecto o el ego, ya sea el propio o el de los demás. La mujer salvaje es la salud de todas las mujeres [...] La mujer salvaje es la prototípica, cualquiera que sea la cultura, cualquiera que sea la época, cualquiera que sea la política, ella no cambia. Cambian sus ciclos, sus representaciones simbólicas, pero en esencia ella no cambia (Pinkola, 1998, p.18).

La opresión patriarcal parte del miedo que produce aquello que no está sujeto a una explicación racional, como es el origen del ciclo vida/muerte, que se ha asociado con el útero y, por ende, con la sexualidad femenina, a la cual se la ha concebido como peligrosa. En ese sentido, tiene razón Miller cuando sostiene que: "Las sociedades patriarcales están fundadas sobre un crimen. Un crimen que no es el asesinato del padre como Freud ha querido hacernos creer, sino la violación y el desprecio de la madre" (Jong. 2002, p.293).

El reconocimiento de nuestra naturaleza salvaje se traduce, en contraste con la moral puritana, en una visión obscena de la sexualidad que pone el acento en la sensualidad, en el reconocimiento de la fuerza vital de los cuerpos y no en el temor a los instintos que son la fuente de la vida y el placer. La liberación femenina, en este sentido, no puede ser sino liberación del ser humano. Ésta es una revolución que pone el acento en los mitos que encubren una imagen del mundo que nos lleva a tener una vida falsa. La literatura "sucía" de Pedro Juan Gutiérrez forma parte de esta lucha contra una cultura patriarcal en la que lo racional se presenta como un valor moral. Esto lo consigue a través de la transformación del cuerpo en un espacio político que erotiza la política, siguiendo la tradición de los relatos antiguos, en los que se hace referencia a las diosas obscenas como revelación de que "lo sagrado y lo irreverente, lo sagrado y lo sexual, no están separados entre sí, sino que viven juntos" (Pinkola. 1998, p.371).



## UN ANIMAL TROPICAL

En virtud de que Pedro Juan Gutiérrez es un escritor cubano disidente, pero no del régimen cubano, sino de la cultura patriarcal, no tiene ningún interés en salir de La Habana, pues aunque su obra retrata con un realismo crudo las condiciones dramáticas de sobrevivencia en que vive el pueblo cubano, considera que no es menos desastroso el confort y el bienestar de las sociedades desarrolladas que, en contraste con la cultura cubana, carecen de su vitalidad. En el caso específico de la literatura, comentaba en una entrevista que “La literatura europea es aburrida porque, según yo, los escritores no corren riesgos [...] Le han metido en la cabeza a la mayoría de los autores que un libro no debe molestar al lector, no debe ser desagradable” (Ioanucci, 2003).

En las primeras páginas de su novela *Animal tropical*, Pedro Juan<sup>6</sup> (recordemos que su literatura es autobiográfica) lleva esta misma cuestión al tema del *tempo* de la escritura, pues, en tanto “se escribe como se vive”, el *tempo* del escritor europeo es lento y reposado porque “vive dentro de una cultura sedimentada, extenuada” (Gutiérrez, 2000, p.18), mientras que un escritor que vive en “una sociedad convulsionada, sin futuro claro, un sitio donde hace sólo quinientos años vivían hombres en cuevas, desnudos [...] Por si fuera poco, vivo en un barrio de negros. Negros que cien años atrás eran esclavos. Y han logrado muy poco. Demasiado poco en cien años sin grilletes” (Gutiérrez, 2000, p.18), sólo puede tener un *tempo* frenético y salvaje.

El *tempo* literario remite a un ritmo, a una visión de la escritura como poseedora de un cuerpo que, cuando está vivo danza frenéticamente, obscenamente, porque el puente entre el escritor como autor y como personaje, entre su escritura y él mismo, es un cuerpo en el que habita el alma misma. Vida y escritura no pueden separarse, de ahí que Pedro Juan plantee a continuación que su vida es un experimento vital “entre la nada y la nada” en la que es imposible “separar artificialmente lo que hago y lo que pienso de lo que escribo” (Gutiérrez, 2000, p.18). La reunión de vida personal y escritura borra los límites entre lo real y lo ficticio, que es producto de la disolución del límite que establece el parresiasista entre el sujeto de la enunciación y lo enunciado. Por eso, cuando le preguntan a Pedro Juan Gutiérrez que si lo que escribe es verdad, él responde que un escritor sólo puede “coser una gran pieza con trozos de realidad y trozos de ficción. La

<sup>6</sup> De ahora en adelante, cuando me refiero al autor como personaje literario, usaré su nombre sin apellido, que es como aparece en su literatura.

gracia consiste en que no se vean las costuras" (Gutiérrez. 2001, p. 2).

La verdad en la literatura no tiene otro compromiso que la de ser creíble y cuando un lector le cree a un escritor se convierte en su cómplice, es un lector seducido por una historia que es verdadera porque quien la ha escrito ha dicho lo que verdaderamente cree. Para Pedro Juan Gutiérrez, aquellos lectores que rechazan esta literatura, y que apelan a un argumento moral al calificarla de "obscena, morbosa y desagradable", en realidad, afirma:

no quieren enterarse de nada que pueda alterar sus conciencias. Ante estos espíritus timoratos me sonrío y los ignoro. No se imaginan que, por el contrario, no exagero, sino que me veo obligado a reducir la realidad para hacerla creíble, que es la condición *sine qua non* de la literatura, tiene que ser creíble. La realidad no tiene ese problema. La realidad puede ser increíble. De todos modos es realidad. Pero la literatura es otra cosa (Gutiérrez, 2001, pp.5-6).

Sólo el lector que es perturbado es capaz de vivir su literatura, ya que es consciente de que por ello: "a medida que lee me odia o me ama profundamente. Soy un tipo de extremos y definiciones radicales. No resisto las medias tintas. En nada. En literatura mucho menos" (Gutiérrez, 2001, pp. 6-7).

Pedro Juan Gutiérrez opone a la "higiene" de lo "políticamente correcto", la "suciedad" obscenidad que perturba las buenas conciencias que consideran que lo sexual, visto en su crudeza natural, es peligroso por su ausencia de racionalidad.

Para comprender mejor este juego irónico que el autor establece entre ficción y realidad, con el fin de afirmar un compromiso con la verdad, es importante atender al aspecto autobiográfico de su narrativa, pues a excepción de *El Rey de La Habana*, que está escrita en tercera persona y que, por cierto la escribió a partir de una investigación periodística que llevó a cabo en la correccional para menores de *Guanabacoa*<sup>7</sup>, todos los demás relatos y novelas están escritos en primera persona, de manera que él se presenta como el personaje principal que es el narrador de aventuras eróticas que relata con soltura. Debido a que la escritura autobiográfica se relaciona con la construcción de una imagen de sí

<sup>7</sup> Una de las intenciones más claras de la estética de Pedro Juan Gutiérrez es la de que no pueda tomarse su narrativa en un sentido testimonial.

mismo que se expone ante los demás, esto es, de una máscara (personaje) que nos dota de un lugar en el escenario social — de ahí que Paul de Man (1991) haya considerado que su figura retórica característica es la prosopopeya —, la maniobra de Pedro Juan Gutiérrez para mostrarse tal y como es consiste en asumir la imposibilidad de ser él mismo testimonio de algo, esto es, se asume como un personaje ficticio pero auténtico.

De acuerdo con la distinción que plantea Néstor Braunstein entre tres tipos de escritura autobiográfica que se diferencian por la relación que establecen entre rostro e imagen de sí mismo, Pedro Juan Gutiérrez pertenecería al grupo de los que llevan a cabo el proceso de prosopoplastia en su escritura, esto es, la destrucción de la imagen de sí mismo ante los demás, y que transforma a la autobiografía en una confesión, que “es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto, es el lenguaje del sujeto en cuanto tal.”, según Zambrano (2004, p. 29). Sin embargo, la representación social exige ser un personaje, alguien que mediante una máscara cubra su verdadero rostro y lo confunda con él, bajo el falso supuesto de que ahí yace la identidad social; una situación que acaba por anularnos como individuos y nos transforma en alguien que en realidad no somos. Eso es lo que ocurre de manera radical en la prosopagnosia, cuya forma más patente se encuentra en el curriculum que desconecta absolutamente la relación entre la cara y el nombre, y que convierte a la autobiografía en un testimonio, en donde, dice Braunstein: “El autor queda sin representación, consume un mero trámite burocrático que tiene vocación y destino de archivo” (Braunstein, 2008, p.249). Asimismo, en la prosopoclastia, el autor realiza una tarea cosmética en su escritura que tiene como finalidad cubrir su rostro con la magia del maquillaje o de la cirugía estética para ajustarse a una imagen que está determinada por las exigencias del orden social. Estas autobiografías suelen ser retóricas desarrolladas por personajes públicos, que buscan mantener una imagen o limpiarla.

Si la lucha por la libertad no se concibe como una batalla ideopolítica en esta literatura, es porque esa batalla se libra en el cuerpo desnudo y sin cosmética de una escritura que se concibe como la única posibilidad de afirmación de una individualidad que está representada en declaraciones del Pedro Juan personaje, como la siguiente:

Nunca puedo esperar que alguien me dé la libertad. Mi libertad la construyo escribiendo, pintando, sosteniendo mi visión simple del mundo, acechando en la jungla como un animal, impidiendo intromisiones en mi vida privada. Lo esencial para el hombre es la libertad. Interior y exterior.

Atreverse a ser uno mismo en cualquier circunstancia y en cualquier lugar (Gutiérrez, 2000, p.18).

El arte es el vehículo de salvación para Pedro Juan Gutiérrez porque considera que:

el artista, el creador auténtico, es aquél que logra mantener en el principal plano de su trabajo, y a lo largo de su vida, la osadía, la audacia, el valor y la fuerza espiritual para retar a los demás para seguirle sin miedo. Es el que explora los terrenos más escabrosos y profundos del ser humano. No importa el precio que tenga que pagar por su osadía (Gutiérrez, 2001, p.10).

Cualquiera de los libros <sup>8</sup> publicados por Pedro Juan Gutiérrez me hubiera servido para mostrar la importancia que tienen las mujeres “malas” en esta empresa ético-estética que es la batalla por ser uno mismo, pero escojo *Animal tropical* porque en esa novela de amor, el autor contrasta a dos mujeres, una sueca y una habanera, que simbolizan a las dos fuerzas antagónicas en nuestra cultura: el intelecto y el instinto.

## LA PAREJA SALVAJE

*Animal tropical* es una novela dividida en tres partes que marcan los días anteriores a la partida de Pedro Juan a Estocolmo (donde ha sido invitado a impartir una serie de conferencias sobre literatura), su estancia en Suecia y el regreso final a La Habana. El relato se articula en un triángulo erótico de Pedro Juan y sus dos amantes, la sueca Agneta, y Gloria, una mulata que es su vecina en el edificio en ruinas de Centro Habana donde él vive. El contraste entre estas dos mujeres representa no sólo la desigualdad económica y cultural entre Suecia y Cuba, sino el contraste entre la moralidad y la amoralidad, pues si Gloria es “la gran perversa”, una mujer “con una moral y una ética moldeadas por ella misma” (Gutiérrez, 2000, p. 25), “Agneta vive cuidadosamente. Está convencida de que cualquier pequeño desliz puede ser mortal” (Gutiérrez 2000, p.140).

<sup>8</sup> Los mayoría de los libros que conforman la obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez se han publicado en la editorial Anagrama y sus títulos son: *Trilogía sueca de la Habana* (1998), *El rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2000), *El insaciable hombre araña* (2002), *Carne de perro* (2003), *Nuestro GG en La Habana* (2004), *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006). Una excepción es su último libro, *Corazón mestizo. Apuntes de viaje por Cuba* (2007), que fue publicado por Planeta.

Otras mujeres desfilan a lo largo de la novela, pero siempre se refieren a ese contraste entre las mujeres “de orilla” (que es como su madre denomina a las mujeres que a él le gustan en *Carne de perro*) y las mujeres que califica de neuróticas y ansiosas, porque no se permiten ser esas diosas obscenas que él venera porque se considera a sí mismo como: “un tipo vulgar y pelandrujo. Un callejero más. Parece que es una vocación. Las mujeres elegantes, aristocráticas y perfumadas no me gustan” (Gutiérrez, 2000, p. 99). Y más adelante añade:

me atrae la cochambre, el olor a sudor, la pendejera en las axilas. Las sirvientas, las criaditas, las putas, las cocineras, las fregonas, las luchadoras, las vendedoras callejeras, las más vulgares, las imperfectas, las incultas que lo saben todo y que se visten con blusas cortas, dejan el ombligo a la vista, sonsacan a cualquiera y le hacen una paja en el malecón, en pleno mediodía, por diez o quince pesos. Gloria es todo eso, reunido, compactado en una sola mujer (Gutiérrez, 2000, p.101).

La amoralidad de Gloria coincide con la ausencia total de un intelecto refinado pero, en compensación, el autor la dota de una imaginación exuberante de la que carece Agneta, pues lo educado, dice Pedro Juan, es reprimirse (Gutiérrez, 2000: p. 70). Por eso Agneta nunca habla de sí misma, sólo de ideas: “es una tumba, la muy cabrona. No habla de sus amantes por nada del mundo” (p.187) y “Gloria habla de todo en abundancia” (p.187), y Pedro Juan se confiesa hechizado por sus historias: “Sus cuentos porno” (p.25), puesto que en realidad no son cuentos: “Es la contrahistoria de la historia oficial. La antihistoria. La suprahistoria.” (p.59) “Si alguna vez escribo su biografía no sé cómo podría hacerlo porque todos pensarán que es porno duro. Nadie creará que es una novela real sobre una mujer dulce, que se me enrosca en el pescuezo y me seduce con su manzana. Y me atrapa y me hipnotiza hasta que al fin sobre nuestras cabezas aparecen los querubines y la espada flamígera y nos expulsan del paraíso” (Gutiérrez, 2000:p. 27).

Agneta considera que “eso no es bueno”, en uno de esos acalorados debates sobre moral y política que terminan en apasionados acostones con Pedro Juan, y que convierten su relación en una amorosa labor por parte de él por deseducarla (o dicho con sus palabras, por cubanizarla). Una tarea que no consiste en otra cosa que en devolverle su obscenidad y que Pedro Juan lleva a buen fin, como se muestra en uno de los últimos diálogos de la pareja, en el que ella se confiesa seducida por su obscenidad:

- Oh, Pedro Juan, eres obsceno.

- Ah, qué elegante.
- ¿Qué?
- *Obsceno*. Hermosa palabra. En español suena muy bien: *obsceno*. Es una palabra bellísima para designar cosas supuestamente sucias. Y me gusta cómo lo dices: "Oh, Pedro Juan, eres obsceno. Levemente obsceno."
- No levemente. Totalmente obsceno. Muy obsceno.
- Crudamente, profundamente obsceno. Lo acabo de comprender. Nunca se me había ocurrido pensar en esos términos. Creo que soy un tipo normal.
- Pero...
- ¿Pero qué?
- Me gustas mucho.
- ¿Por obsceno?
- Creo que sí.
- Claro. Siempre has tenido maridos educados y discretos. Y todavía te falta.
- ¿Qué falta?
- La sodomía. Cuando te sodomice verás que ingresas al selecto Club de los Obscenos (Gutiérrez 2000:162-163).

Agneta le despierta a Pedro Juan una inmensa ternura por su triste existencia:

Es una mujer solitaria. Demasiado tiempo sola, pensando en la muerte y el tiempo que pasa, tomando leche cuajada con cereales, escuchando óperas muy dramáticas, ahorrando cada corona y pensando que es una inútil, una oficinista de mierda, y que no tendrá dinero suficiente en su vejez. Jamás se da ni un pequeño gusto (Gutiérrez, 2000, p.140).

Sin embargo, su verdadero amor es Gloria, otra mujer solitaria, igual que él, pero cuya relación salvaje le resulta perturbadora:

A veces me intranquilizaba con esta idea: ¿por qué nos comportamos como animales salvajes cuando templamos? Como si no fuéramos personas civilizadas. Se lo comenté a un buen amigo, un tipo culto, y me contestó: "Claro que tienen que sentirse como animales. Imposible que te sientas como un árbol de manzanas o como una piedra. Somos animales. Lo que sucede es que ya en la actualidad no es de buen gusto recordar que somos eso, simples animales. Mamíferos para ser precisos" (Gutiérrez, 2000, p.26).

La relación con Agneta es demasiado plácida, en pocos meses es una especie de matrimonio en que ya no se corre ningún riesgo y ya no sucede nada. Pedro

Juan siente que está cayendo en la trampa del bienestar y se dice a sí mismo: "Tengo que recuperarme y seguir tan diabólico como siempre. El hijoputa que llevo dentro se ha dormido en este país [...] Tengo que irme de aquí rápido o me imbecilizo" (Gutiérrez, 2000, p.232).

Podríamos decir que Pedro Juan Gutiérrez ha construido la antihistoria de amor, pues el amor entre Gloria y Pedro Juan no se afina en la seguridad, sino en la claridad de que la vida sin riesgos no es sino signo de muerte, una renuncia a la intensidad vital. Ellos son:

dos almas endemoniadas. Cada día más y más. El chulo y la puta. La niña y el padre. El vampiro y la víctima. La luz y la sombra. Cristo y la cruz. El sádico y la masoquista. Le arrebató mi palo y doy la vida por empalarla, por beber su sangre y tragarme su saliva. La loca y el loco. Terminaremos en Mazorra. ¿Qué nos sucede? ¿Cuáles son los límites? ¿Quién pone los límites? ¿Quién los inventa? ¿Dónde están? ¿Hasta dónde puedo llegar? Cuando escriba la novela con ella de protagonista ¿qué podré decir de todo esto? ¿Qué debo decir a medias, insinuar? ¿Debo decir todo? ¿Tengo valor para llegar hasta el final y desnudarme totalmente? ¿Es necesario? (Gutiérrez, 2000, p.97).

La pareja salvaje es transgresora porque para Pedro Juan Gutiérrez el hombre no debe temerle a lo femenino, sino que debe nutrirse de ello, debe asumirse, en su caso, como un *animal tropical*. El arquetipo que propone Pinkola Estés de la mujer salvaje es al que Pedro Juan Gutiérrez hace referencia en su admiración a las negras de Centro Habana, porque ellas simbolizan esa parte primitiva que está negada en la cultura dominadora que carece de la intensidad vital, y que en Cuba es una presencia fuerte que nutre su cultura; por eso, se pregunta Pedro Juan: "¿Si no existiera África, y las negras y las mulatas, qué sería de la humanidad? Nos extinguiríamos seguramente, disolviéndonos como fantasmas en un desierto" (Gutiérrez, 2000, p.283).

La transgresión más fuerte a que puede aspirar un hombre es a la de ser él mismo una "gran puta", una metamorfosis que se da en el cuerpo de la escritura de Pedro Juan. Esa es la razón de que a su regreso a La Habana, Gloria y Pedro Juan estén de acuerdo en que pertenecen a ese mismo "gremio":

- Los dos somos artistas, papi. Cuando bailaba era igual. Yo con mis bailes eróticos. Era la estrella del Palermo. Nadie sabía si era verdad o mentira. Ni yo misma sabía si lo que bailaba era erotismo real o fingía el erotismo.

- Igual que yo con mis novelas. Ni yo mismo sé lo que es cierto y lo que es mentira.
- Al final todo es verdad.
- Uhhmm.
- Eres una puta, Pedro. Eres tan puta como yo. Vendes una mentira y finges que es verdad. Jajajá (Gutiérrez, 2000, p.242).

Si como dice Erica Jong: “La mayoría de las “novelas” que leemos hoy en día pertenecen a un género muerto, un género que en lugar de despertarnos nos adormece. [...] Adormecen los sentidos; hipnotizan la imaginación moral” (Jong, 2002, p. 321), para Pedro Juan Gutiérrez esto sucede porque:

[...] la buena literatura habitualmente molesta a los poderes establecidos, ya que revela a los seres humanos en su doble faceta de luz y tinieblas, amor y odio. Revelar eso entorpece la manipulación embrutecedora de los ejes del poder que prefieren rebaños de pueblos mansos, fanatizados por algunas ideas simplistas. [...] La literatura, el arte y la espiritualidad — comprendidas en su extraordinaria diversidad planetaria — son las únicas defensas que tenemos en este mundo, regido por el espíritu mercantilista y por las imposiciones de la tecnología. La simplificación del pensamiento y de las ideas, y su reducción hasta colocar en el primer plano el dinero y la tecnología, nos conducen a un mundo incomprensible donde las esencias del ser humano se disuelven (Gutiérrez, 2001, p.11).

Coincido con Pedro Juan Gutiérrez en que la batalla en contra de nuestra domesticación consiste en el reconocimiento de nuestra naturaleza salvaje, y en que esto es, sin duda, lo más subversivo de su literatura.



## FUENTES CITADAS

Braunstein, Néstor. (2008). *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*.

México: Siglo XXI Editores.

Cabrera Infante, Guillermo. (2004, febrero 29). Aguas tiñosas. *El País*, pp.11-12

De Man, Paul. *La autobiografía como desfiguración. Suplementos Anthropos*, 29.

Barcelona: Anthropos.

Foucault, Michel. (2003). Coraje y verdad. En Tomás Abraham, *El último*

*Foucault*, (pp. 263-406). Buenos Aires: Sudamericana. (Señales).

Gutiérrez, Pedro Juan. (2000). *Animal tropical*, Barcelona: Anagrama. (Narrativas hispánicas, 297).

Gutiérrez, Pedro Juan. (2001). Verdad y mentira en la literatura. Ponencia presentada en la Northern Arizona University, 11 de octubre de 2001. Publicada en *Caribe. Revista de cultura y literatura*, Marquette University

Ioanucci, Eugenio. (2003, núm. 41, noviembre) Centro Avana: l'essere umano in situazioni limite di Pedro Juan Gutierrez. *Lo Straniero*. Tomada de la página <http://www.pedrojuangutierrez.com> el 25 de noviembre de 2009.

Jong, Erica. (2002). *El diablo anda suelto. Henry Miller por Erica Jong*, trad. Cecilia Ceriani, Madrid: Alfaguara.

Leal, Francisco (2005, núm. 37). Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez. Mercado, crimen y abyección. Taller de letras (pp. 51-56), Saint Louis: Washington University.

Pinkola Estés, Clarissa. (1998). *Mujeres que corren con los lobos*, trad. de María A. Mariani, Barcelona: Ediciones B.

Rojas, Rafael. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama.

Zambrano, María. (2004). *La confesión. Género literario*. Madrid: Siruela.

Recibido: 30 de noviembre de 2009

Aceptado: 10 de agosto de 2010

# VANGUARDIA ARTÍSTICA Y DECADENCIA EN LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN CUBA

*José Pérez Olivares*

Escritor, pintor y profesor de artes plásticas

## 1

La fundación de una escuela gratuita de dibujo y pintura en 1818, señala el arribo a Cuba de los primeros preceptos sobre pedagogía de las artes plásticas. Inaugurada con el patrocinio de la Sociedad Económica de Amigos del País (SEAP) y del Real Consulado, en el convento de San Agustín de La Habana, habría de tener como propósitos principales encauzar “el gusto estético de los jóvenes a través de la docencia” e influir sobre el público “como un medio para brindar a las artes el prestigio que estas merecían” (Merino Acosta, 1986, p.76). También fundamentó su existencia en la utilidad que podía ofrecer a la industria y al comercio promoviendo conocimientos en favor de estas disciplinas. Por tal motivo, sus primeros años transcurren con una proyección que hará prevalecer una enseñanza en función del valor práctico del conocimiento, y en especial del dibujo “como una disciplina útil”. Sólo tiempo después, la escuela habrá de transformarse en la Academia de Dibujo y Pintura de San Alejandro, en memoria del intendente Alejandro Ramírez, “un típico vástago del despotismo español” (Rigol, 1982, p.80).

Su primer director fue un pintor nacido en Francia: Juan Bautista Vermay. Jorge Rigol lo ha descrito como discípulo de David y maestro de la hija de Josefina Beauharnais, “futura reina de Holanda” (Rigol, 1982, p.94). De él se comentaba que era amigo de Goya, quien lo habría recomendado al obispo Espada para que desempeñara sus labores docentes en la Isla. En síntesis: “Un mediocre cultivador de máquinas históricas al estilo davidiano” que “trae en su equipaje el cadáver de un estilo pictórico: el neoclasicismo” (Rigol, 1982, p.95).

He aquí, a grandes rasgos, la manera en que podemos tipificar una escuela y los fundamentos de una enseñanza que se instrumentarían a partir de entonces. Pero a causa de la pobreza de recursos, la incipiente academia ni siquiera estuvo

en condiciones de asumir una pedagogía que no pasaba de ser un reflejo del “retorno a ciertos aspectos y valores de la antigüedad grecorromana” y que “había ya dado de sí, en Europa, cuanto podía dar, bajo el liderazgo de Luis David” (Rigol, 1982, p.98).

El contenido de los programas de estudios, según se sabe, descansaba en la práctica del dibujo (geométrico y de figuras antiguas y del natural), mediante el uso de modelos clásicos que consistían en las imágenes de un gladiador y una Venus, un esqueleto y una figura desollada de yeso, todos como soportes para el estudio de la *anatomía pintoresca*. Y ya que de métodos hablamos, no era otro que el que se deriva de ciertos procesos representativos consistentes “en corregir con raciocinios y principios, más que con hechos”. De esta forma se esperaba que el alumno pusiera “toda su atención en la corrección verbal” para que fuera ella quien lo guiara. Y si al maestro no le quedaba otra alternativa que tomar el lápiz, lo hará siempre “explicando el medio más fácil de ejecutar”. En fin: “los alumnos que están más próximos se acercan, ven, escuchan, y así se encaminan a expresar por sí mismos sus ideas, objeto principal de estudio” (Rigol, 1982, p.104). Vale la pena no olvidar la anterior descripción de una clase de Vermay: pronto tendremos que seguir la pista a este antiguo método de enseñanza.

Adviértase, no obstante, el énfasis en el dibujo como principal y casi única modalidad de conocimiento. Rigol lo justifica como resultado de “la insuficiente dotación económica que padeció [la escuela] a lo largo de su precaria existencia”, privándola de los más elementales recursos para desarrollar un plan de estudios.

Otra explicación podría sustentarse en la existencia, dentro de la SEAP, de una corriente de tipo utilitaria en el arte que obligaba a la enseñanza mecánica del dibujo y la pintura. Y también cabe la posibilidad de que fueran otras las razones como para justificar las protestas del pintor criollo Francisco Camilo Cuyás (1805-1887), auxiliar de Vermay, quien propuso una enseñanza más acorde con la naturaleza de la escuela, argumentos que no fueron escuchados y mucho menos llevados a la práctica en aquellos tiempos. Todo indica que la primitiva versión de San Alejandro se mantuvo largos años en circunstancias parecidas — incluso peores, si tomamos en cuenta el deplorable estado en que se hallaba hacia 1837 —. Casi dos décadas después de haberse inaugurado, José Antonio Saco describe a la academia “situada en unas celdas oscuras, fétidas e insalubres del convento de San Agustín de La Habana” (Rigol, 1982, p.106). En esa fecha ya habían fallecido dos figuras importantes para la institución: el intendente Ramírez, en 1821, y su primer director, Vermay, en 1833.

## 2

El método que inaugura Vermy en San Alejandro ni era nuevo ni le pertenecía. Era el método de la Academia, ideal no para la representación de la realidad, sino de cierta imagen de la realidad; infalible en los propósitos de una estética en virtud de la cual el arte se convertía (según palabras de Jacques-Louis David) en “la imitación de la naturaleza en sus formas más bellas y perfectas” (López Oliva, 1986, p. 158). Un método que daba prioridad a la razón como rectora del trabajo artístico, circunscribiéndolo a la copia de modelos clásicos, fuente principal de la que se nutría toda representación neoclásica. “Quiero trabajar — escribe David — en un puro estilo griego. Apaciento mis ojos en las estatuas antiguas, me propongo incluso imitar algunas”. Y continúa: “Los griegos no tenían escrúpulos en copiar una composición, un gesto, un tipo que hubiera sido ya aceptado y usado. Aplicaban toda su atención y todo su arte en perfeccionar una idea ya anteriormente concebida. Pensaban y estaban en lo cierto, que en las artes el procedimiento de traducir una idea y la manera de expresarla son mucho más importantes que la idea misma. Dar cuerpo y forma perfecta a su pensamiento, esto — y sólo esto — es ser artista” (López Oliva, 1986, p. 159). Para esta escuela pictórica, lo principal, como explica David, radica más en *la manera* de expresar una idea que en la idea misma; y pone de manifiesto el grado de importancia concedido a la técnica. Tal modo de proceder resultará más obvio en Jean-Auguste-Domenique Ingres (1780-1865), discípulo de David, que defiende el mismo principio en los términos siguientes:

Quando se posee bien el oficio, cuando se ha aprendido bien el arte de imitar la naturaleza, lo primero a que debe atender un buen pintor es a formarse un concepto global de su pintura, tenerla en su cabeza, por decirlo así, como una unidad, de modo que pueda entonces ejecutarla con brío y tal como si la obra entera se produjera en un solo tiempo. Entonces, creo yo, todo aparece transido por un sentimiento unitario. (López Oliva, 1986, p. 163).

Adviértase el énfasis de Ingres tanto en el aprendizaje del *métier*, como en la capacidad de imitar la naturaleza. Son enunciados que nos resultan familiares, muy próximos en el tiempo, a pesar de haber sido puestos en práctica hace más de seiscientos años. Si volviéramos los ojos, por ejemplo, hacia el *Tratado de la pintura*, de Leonardo, podríamos hallar sus antecedentes. ¿O es que no suenan acaso muy davidianas estas palabras del autor de *La última cena*: “Una cosa natural vista en un gran espejo: eso debe ser la pintura”?

Para Ingres, epígono de David, la posesión de esos recursos es lo que propicia, a su juicio, la adquisición de un determinado concepto artístico, y permite al pintor un concepto global de su pintura. Sin embargo, en el caso particular de San Alejandro, el concepto global que comenzaba a enseñarse, a partir de aquellas primeras décadas del siglo XVIII, era el de una pintura hecha con cánones procedentes de realidades idealizadas, con símbolos de una estética en vías de extinción, y con el agravante de que todo lo que en David y en Ingres resultaba válido gracias al talento, en Vermay no pasaba de ser una mera receta formalista, remedo de la parafernalia neoclásica reducida en sus clases a cuatro o cinco figuras de yeso, copias de otras copias, copiadas a su vez por aprendices de copiadores bajo la tutela de un maestro que se afanaba en corregir “con raciocinios y principios, más que con hechos”.

No cabe la menor duda de que Vermay era consecuente, hasta en los menores detalles, con los principios que regían la Academia. Uno de ellos se refiere al dibujo, y el pintor Ingres lo explica de forma inobjetable: “Dibujar no significa simplemente reproducir contornos; el dibujo es también la expresión, la forma interior, el plano, el modelado. ¡Vean lo que queda después de esto!”. Y añade a continuación: “El dibujo comprende las tres cuartas partes y media de lo que constituye la pintura. Si tuviera que poner un rótulo sobre mi puerta, escribiría: “Escuela de Dibujo” y estoy seguro que produciría pintores” (López Oliva, 1986, p. 165). ¿No sería ese el mismo criterio que nos trajo Vermay de Europa, conjuntamente con sus objetos de yeso, para aplicar en Cuba? ¿No habrían sido los preceptos neoclásicos la verdadera razón del énfasis que manifestaba en el dibujo?

A pesar de todo, el mérito de aquel maestro francés en nuestras tierras pudo haber consistido en mantener funcionando la escuela fundada por él con muy pocos recursos, y en haber hecho gala de una genial tozudez para continuar insistiendo, en medio de grandes privaciones, en un proyecto que cualquier otro profesional habría abandonado por imposible. Y es por eso que su nombre está más asociado a nuestro país que a Europa, para bien o para mal de las artes plásticas en Cuba.

### 3

A todo lo largo del siglo diecinueve la situación docente de San Alejandro no dejó de resultar difícil. Los programas académicos no pasaron de ser otra cosa que la sombra de un proyecto que habría de ser pospuesto una y otra vez por

falta de recursos. Los cambios que pudieron haber significado un progreso para la enseñanza fueron pocos, y se pierden entre lapsos relativamente largos que van de un director a otro, y de una década a otra. Así, por ejemplo, durante el período en que Juan Bautista Leclerc dirige la escuela (1844-1852) se crea un aula de litografía y comienzan a impartirse las clases de imitación al desnudo. En esta etapa se abre también un horario nocturno. Pero tienen que transcurrir treinta y cuatro años desde su fundación para que el centro se transforme — gracias a un reconocimiento real — en Academia de Nobles Artes de San Alejandro (1852), y traslade su sede para Dragones y Manrique. En 1857 Hércules Morelli sustituye en la dirección al interino Agosto Ferrán, y se propone llevar a cabo importantes reformas materiales y docentes, pero la muerte se lo impide. El malogrado proyecto del pintor italiano consistía en ampliar la enseñanza a otras asignaturas que fueran, además del dibujo y la pintura, escritura, geometría, ornamento y elementos de arquitectura, perspectiva, paisaje, historia, mitología y traje.

Lo cierto es que en 1866 — como explica la profesora Luz Merino Acosta — algunas disciplinas académicas relacionadas con el estudio del paisaje y la perspectiva aún no se impartían oficialmente en San Alejandro. Y sólo con la llegada de Miguel Melero a la dirección de la academia en 1878 — primer pintor cubano al frente de los destinos de la institución —, se realizan ciertas reformas que, al fin y al cabo, tampoco resultaron demasiado importantes porque no trascendieron a los programas docentes ni a los métodos de impartir las clases. Estas reformas consistieron en instalar un alumbrado de gas (hasta ese momento los alumnos se alumbraban con velas), dar clases con el modelo vivo (vieja aspiración desde los tiempos de Vermay), y permitir a las mujeres participar de la enseñanza oficial del dibujo, la pintura y la escultura. En lo que concierne a pedagogía artística, Melero no movió un dedo en favor de iniciar reformas que pudieran apartarse de “los cánones académicos tradicionales” (Rigol, 1982, p. 249). Bien al contrario, tanto él como su hijo Miguel Angel continuaron siendo los representantes de lo que el investigador cubano Jorge Rigol ha definido como “un largo continuo académico”, pilar de la enseñanza oficial de las artes plásticas cubanas hasta bien entrado el siglo veinte, cuando comienzan las primeras señales en sentido contrario.

Al margen de los pequeños progresos logrados por Melero, el estado de cosas reinante en la academia — finalizando la Guerra de los Diez Años — queda resumido en las palabras que cito a continuación:

No existía un plan de estudios, sino una suma de asignaturas, más en la letra que en la práctica; aun cuando el problema no radicaba en la cantidad de asignaturas, sino en quién las impartía. Cada director o interino

proponía nuevas disciplinas que, en realidad, se explicaban durante el tiempo que ese profesor estuviera en la Academia, lo que confirmaba la inestabilidad del plan (Merino Acosta, 1986, p. 80).

En cuanto a los temas, los que la *Academia* hizo suyos constituyen su razón de ser. En primer lugar está el retrato, que tuvo en Nicolás de la Escalera (1734-1804), Vicente Escobar (1762-1834), el propio Vermay (1786-1833), Juan Jorge Peoli (1825-1893), Francisco Cisneros (1823-1878) y Miguel Melero (1836-1907), a un grupo de sus más fieles representantes. La investigadora Adelaida de Juan, que ha explorado las características del género en Cuba, escribe que el retrato tenía por misión “consagrar a las principales familias”, integradas por “personajes de la alcurnia oficial y económica”. Y seguidamente apunta que este papel “lo desempeña toda la pintura retratista de ese siglo, continuando, con una calidad cada vez más decreciente, durante las primeras décadas del siglo XX, y llegando a borrarse de la realidad de la pintura cubana”. De modo que ya en 1925, al irrumpir la primera generación de pintores modernos en la Isla, “el retrato cambiará totalmente de función” (De Juan, 1978, p. 11).

Otro de los temas privilegiados por esta modalidad de enseñanza fue el paisaje, cuya cátedra, en San Alejandro, no pudo ser constituida hasta 1889, demora inexplicable si tomamos en consideración su importancia en el contexto de los programas académicos de la época, así como la gran cantidad de adeptos que tuvo entre los pintores insulares.

Si en la poesía cubana este tema fue, desde el principio, un modo de interiorizar la naturaleza, o — para decirlo con palabras de Cintio Vitier —, de “la naturaleza cubana íntimamente espiritualizada”, en la pintura no sucede igual. El tratamiento que predomina oscila entre “un paisaje idealizado, con dejos románticos, abundante de melancolías y neblinas a lo Chartrand”, y otro “más realista, más crudo, más a ras de tierra” (Rigol, 1982, p. 194). Y éstas fueron las tendencias implantadas por la academia, especialmente por Chartrand y Sanz Carta, profesores de San Alejandro, con numerosos epígonos entre sus alumnos.

Los reparos de Adelaida de Juan a pintores como Chartrand, Sanz Carta, Menocal, Romañach y Ramos, radica en su fidelidad a los cánones, razón por la cual no lograron ser más reales y directos en el tema reflejando sólo una “Arcadia con palmeras”. Para Rigol, “la tríada que franquea los límites del siglo XIX y penetra en el siglo XX llevando sobre sus hombros la Academia” (Romañach, Menocal y Tejada) vive “de espaldas a todas las corrientes renovadoras de la pintura”, lo que resulta más patético frente a la actitud de pintores europeos como Van

Gogh y Gauguin, que ya habían dado de sí lo mejor en aquellos tiempos.

Pero el tema con el que esta institución hubo de alcanzar su clímax y su sentido cabal fue el histórico, bien a través de personajes bíblicos y mitológicos, o como encargos destinados a conmemorar hechos de alguna trascendencia — la primera misa en Cuba, el desembarco de Colón, o la constitución del primer Ayuntamiento de La Habana. Y si en los primeros años republicanos se intenta acercar “la época de las escenas representadas”, nunca será “hasta alcanzar la contemporaneidad” (De Juan, 1978, p. 16). Fueron éstas las razones sustentadas por la vanguardia cubana en 1925 para manifestar su repulsa a un tema que no era el rechazo hacia la Historia, sino a los moldes usados por la pintura oficial.

Testigo excepcional de esas primeras décadas de siglo fue el pintor Marcelo Pogolotti, quien nos ofrece un retrato fiel del estado de la cultura cubana:

De todas las artes, las más preteridas eran las plásticas. Aquí el panorama era sencillamente desolador. No se vislumbraba la menor originalidad ni asomo de intento de buscar una modalidad adecuada a lo cubano. Campeaba el lodoso academismo español y el desvaído italiano.

Y refiriéndose a los pintores, prosigue: “no pensaban sino en vivir de una cátedra en San Alejandro, con el menor esfuerzo posible, enraizados en la más estéril rutina.” Sin embargo, lo que mejor revela el trasfondo de aquella mentalidad, era su actitud frente a lo nuevo:

Atrincherados detrás de la academia combatían toda innovación, temerosos de que lo nuevo pudiera costarles, tarde o temprano, su jugoso usufructo, como así habría de suceder, en efecto, a la vuelta de largos años de lucha (Pogolotti, 1982).

#### 4

No constituye, pues, una sorpresa para nadie, que los jóvenes pintores de entonces — representantes de la primera vanguardia artística cubana —, reaccionaran contra “los polvorientos patrones italo-hispano-franceses que informaban la enseñanza académica” (Pogolotti, 1991, p. 189). Esta rebelión, que comienza en 1927 con la primera exposición de arte moderno, termina desplazándose al terreno de la enseñanza artística con la creación, en 1937, del *Estudio Libre para*

*Pintores y Escultores*, dirigido por Eduardo Abela, y que contaría también con los servicios de Rita Longa, Mariano Rodríguez, Portocarrero, Arciaga, y otros.

Tal proyecto, explica Yolanda Wood, “respondía a perspectivas e intereses de artistas que, habiendo estudiado en diversos centros culturales de Europa y América, y entrado en contacto con novedosos sistemas pedagógicos, consideraban insostenible el academicismo vigente en San Alejandro”, cuya situación parecía “abocada a una crisis política y docente”(Wood, 1990, p.53).

La forma de enseñar que adoptaron estos artistas fue muy distinta a la predominante, y tuvo su expresión no en la escuela, sino en el *taller*. Allí no se aprendían reglas ni se tenían en cuenta otros modelos que los del propio alumno. “Se ponía al estudiante ante una motivación y se combinaban la preparación y el uso de los materiales en función de los objetivos propuestos”. De este modo, los temas tenían que surgir “de la propia realidad circundante y vivencial, en un intento permanente por excitar la observación visual y la sensibilidad ante su entorno” (Wood, 1990, p.100).

Frente a una metodología esclerótica, concebida mediante patrones seculares, la del Estudio Libre contrasta por su frescura y su capacidad de adaptación a los nuevos tiempos. Entre sus aportes están la aplicación de las técnicas de la pintura mural y la talla en madera, así como el interés de expresar lo cubano “y hacerlo con propuestas personales en un ambiente propicio, ajeno al tecnicismo formal de la academia”. Estimulados por la amplitud de opciones, los alumnos podían expresarse con entera libertad y confianza en sus propias ideas, sin depender de los dictámenes del profesor. La tarea de éste también se transformaba: de profesor pasaba a ser *orientador*, evitando con ello todo intento normativo que recordara siquiera al del profesor tradicional. Y aunque pudiera resultar o parecer demasiado humilde el término, la tarea de aquel orientador no dejó de ser compleja y atrevida: desarrollar las capacidades innatas de los estudiantes y dirigirlos hacia un fin que no podía ser otro que el de ponerlas al servicio de la identidad nacional, principio básico sustentado por la pedagogía cubana después de 1959. De esta forma, “el Estudio se convirtió en un verdadero centro de inquietudes artísticas, donde se reunía y participaba un número considerable de artistas e intelectuales” (Wood, 1990, p.64). Hasta José Lezama Lima destacó el acontecimiento y lo hizo explícito en la revista *Verbum*: “Estudio Libre” tendrá que enfrentarse con la anarquía de la sensibilidad que le arroja “San Alejandro” y contra la posibilidad de cualquier romanticismo indiscreto que entre nosotros comporta lo libre y altanero” (Lezama, 1981, p. 155).

## 5

En un memorable libro, el investigador marxista Mario De Micheli señala que si en los representantes de la vanguardia artística del siglo XX resulta típica la presencia de “un espíritu revolucionario”, en los representantes del decadentismo predomina, en cambio, “una posición de aquiescencia”, porque “falta en él un sentido específico de la ruptura histórica que se ha producido; hay una extenuación espiritual más que una rebelión”. Y define la actitud como “de un retorno a la nostalgia de un estado prerrevolucionario, al gusto por una civilización ya desaparecida o que va desapareciendo y, por consiguiente, al júbilo por todo lo que revela en sí los signos fatales de la muerte”. Finalmente concluye: “Si la oposición de los hombres de la vanguardia a las duras contradicciones de la sociedad burguesa se tiñe a menudo de socialismo, no sucede lo mismo con la oposición decadente” (De Micheli, 1972, p.59). Quizás por ello resulte imposible imaginar los nuevos, duros y contradictorios contenidos de una revolución, como la cubana, vertidos en viejos moldes académicos, cuya frialdad y teatralidad eran incapaces de abarcar la magnitud y trascendencia de cada fenómeno. Tampoco podía resultar idéntico al viejo modelo de intelectual decimonónico el que se pretendía construir. Marcelo Pogolotti lo denunció muchas veces en sus escritos:

Melero impartía con honradez una enseñanza caduca. La única figura de relieve en la colonia era Leopoldo Romañach. Saturado de romanticismo melancólico y desmayado de la Italia finisecular, poseía, sin embargo, notables conocimientos técnicos al par que seguro manejo y fino concepto del colorido. Al revés de sus colegas, muestra un criterio liberal y flexible sentido pedagógico, tanto que algunos de sus discípulos habrían de figurar entre los más destacados exponentes de la pintura de vanguardia, como lo son Gattorno, Víctor Manuel, Amelia Peláez y Wifredo Lam (Pogolotti, 1991, p. 189).

A finales de los años 50 no resultará muy distinto el panorama. Basta con decir que “desde 1818 en que se fundó en La Habana la Academia de San Alejandro hasta el triunfo de la Revolución, la enseñanza del arte en Cuba se redujo en líneas generales a escuelas privadas ubicadas, la mayoría de las veces, en casas particulares. Excepciones fueron, entre otras, la Academia de Alicia Alonso, algunos conservatorios de música y el Estudio Libre para pintores y escultores surgido en 1937, que a pesar de su brevedad y limitados recursos, constituyó un hito en la historia del arte y de la enseñanza de la plástica en Cuba”. (Nuiry... P. 12).

Resulta incuestionable que San Alejandro, de espalda a los movimientos pictóricos que ocurrían en el país — y en el mundo —, continuó dictando la norma en materia docente. Esto es notorio, incluso, hasta en escuelas tan alejadas de la capital como la de José Joaquín Tejada, de Santiago de Cuba. Fundada en 1935, reflejó los mismos conceptos de su arquetipo habanero logrando alcanzar, en la década del cuarenta, un nivel similar al de San Alejandro. Sólo con la reforma de los planes y programas de estudio de las escuelas de artes plásticas, el perfil de estas academias (y el de sus graduados) cambiaría, pasando a constituir el nivel precedente de la *Escuela Nacional de Arte de Cubanacán* a partir de 1963.

Fundada en los predios de un antiguo barrio de la burguesía habanera, la Escuela Nacional de Arte (ENA) no tiene precedente en América. Constituye un hecho único, no sólo por lo elevado de su coste y por lo singular de su arquitectura, sino porque con ella surge un modelo nuevo de estudiante de arte, más integral en su formación, y más creativo, que comienza a ser reflejo de otras concepciones en los métodos de enseñanza. Aquel modelo partía de una idea básica: la del becario cubano, que comenzaba a afluir ahora de todos los sectores sociales del país, incluso de los que históricamente habían sido marginados de la cultura [de élite] y la educación.

Quienes tuvieron la magna tarea de impartir sus conocimientos en la flamante escuela, fueron — siempre o casi siempre — los mejores profesionales, aquéllos que poseían el talento especial para desarrollar con éxito su doble función de maestros y artistas, figuras emblemáticas como Antonia Eiriz, Luis Martínez Pedro, Fernando Luis, Sandú Darié, Fayad Jamís, Antonio Vidal, Adigio Benítez y Orlando Yanes, que contribuyeron con su esfuerzo a dar rostro al nuevo creador que el país necesitaba formar.

Uno de los primeros egresados confiesa:

Cuando ingresé en abril de 1964, mi rudimentaria óptica exclusivamente naturalista chocó con la esencia misma del centro docente que me acogía con toda generosidad. Pronto se resquebrajaron mis pobres criterios corroidos desde fuera y desde dentro por la tentación y el germen de la libertad expresiva. Ésa era la palabra de orden en el terreno formal. Libertad para encontrarte a ti mismo; libertad para adueñarte del arte, poseerlo, dominarlo, imponértelo, vencerlo con el perfil único e irreplicable de tu individualidad. Libertad también para experimentar con la propia metodología de la enseñanza, es decir, con nosotros. Pero yo nunca agradeceré lo suficiente ese énfasis que Cubanacán puso en la creación, énfasis

sis que en no pocos alumnos devino decisivo (Carol... p.131).

Éstos fueron, al menos durante el primer lustro, los aportes metodológicos de la ENA a la enseñanza de las artes plásticas cubanas. Nacían de la esencia misma de un centro que todavía hoy, al cabo de 47 años, podemos calificar de atípico, y donde — a diferencia de otras academias — predominaba *el germen de la libertad expresiva*, es decir, el espíritu de la creación. Un énfasis como aquél, en la búsqueda de la identidad artística, sólo podía brotar de las mismas aspiraciones manifestadas por el Estudio Libre para Pintores y Escultores, en 1937. Pero el sueño de entonces resultaba ahora pequeño en comparación con el que la ENA pondría en marcha.

Al cambiar los objetivos, cambió el plan de estudios. Desaparecieron los programas afincados exclusivamente en la copia, y las habilidades técnicas pasaron a ser un recurso más en función de ese “encontrarte a ti mismo para adueñarte del arte, poseerlo, dominarlo, imponértelo, vencerlo con el perfil único e irrepetible de tu individualidad”, manifestado por el entonces joven becario de la ENA, Alberto Jorge Carol. La experimentación — desconocida hasta entonces dentro de la enseñanza tradicional — alcanzó su nivel más alto en la factura de las obras, y aunque cada profesor era responsable de los principios y normas pedagógicos aplicados en el aula, todos coincidían en su rechazo a los preceptos académicos tradicionales.

Si los modelos a imitar por la Academia procedían de la antigüedad — figuras de gladiadores y atletas olímpicos, bustos de *madonnas* renacentistas, desollados, y toda la utilería de yeso del neoclásico —, los modelos de los estudiantes de la ENA pasaron a ser Picasso, Léger, Matisse, Degas, Miró, Bacon, Pollock, Dubuffet, y toda — absolutamente toda — la herencia artística y cultural del hombre. Fueron creadas nuevas disciplinas como diseño gráfico y diseño básico, que aplicaron, por primera vez en Cuba, las novedosas ideas pedagógicas de la Bauhaus de Weimar, única escuela extranjera que llegaría a influir decisivamente en el perfil de la ENA. Se puso un énfasis especial en el desarrollo sensorial del alumno mediante ejercicios que eran el reflejo mismo de las ideas de Walter Gropius, Lazlo Moholy-Nagy, Vasily Kandinsky y demás personalidades de las vanguardias europeas. En escultura se enseñó la talla directa (uno de los aportes del Estudio Libre) en madera y piedra, y se estimuló el trabajo con ensamblaje de piezas metálicas. A las aulas-talleres llegaron las visiones de Brancusi, Mur, Arp y Calder, convirtiéndolas en sitios de estudio, análisis y discusión de nuevos patrones artísticos. Y el grabado litográfico resultó decisivo en el perfil profesional del egresado de esta escuela, que ampliaba así sus conocimientos con los recursos

de la gráfica más moderna y competente. De ese taller salieron algunos de los más genuinos representantes de la gráfica cubana actual como Tomás Sánchez, Rafael Paneca, Eduardo Roca, Zayda del Río, Ángel Alfaro y otros.

Todo aquél despliegue de esfuerzos y recursos habría sido insuficiente sin propiciar, en forma sistemática, el encuentro de los estudiantes con personalidades relevantes (nacionales y extranjeras) que visitaban la escuela atraídas por lo ambicioso del proyecto. Tampoco habría bastado si no se hubiera convertido en hábito asistir a conferencias, proyecciones de filmes de arte, visitas a museos y galerías, y a todo género de espectáculo necesario para la formación de los futuros intelectuales.

Pero la trascendencia de la ENA fue más lejos al fundir cinco escuelas nacionales (Ballet, Artes Plásticas, Arte Dramático, Música y Danza) en un solo centro que las agrupaba, fomentando el intercambio y el acercamiento entre las mismas.

En líneas generales, los principales aportes de la ENA a la enseñanza de las artes plásticas nacionales pueden ser resumidos como sigue:

- 1 ▶ Un nuevo tipo de pedagogía basado esencialmente en el desarrollo de la creatividad y en la búsqueda de rasgos artísticos propios, apoyado por un claustro de profesores cubanos altamente calificados que podía servir de modelo — tanto en lo docente, como en lo artístico — a los estudiantes.
- 2 ▶ Presencia en el centro de profesores extranjeros, principalmente checos, polacos y alemanes de la República Democrática Alemana (RDA), especializados en disciplinas hasta entonces poco desarrolladas en Cuba como el diseño gráfico y básico.
- 3 ▶ Plan de estudios concebido con amplitud de miras, con el propósito de formar un profesional de las artes plásticas más en consonancia con las necesidades del país: diseñadores, ilustradores, profesores de arte, investigadores, pintores, escultores, grabadores, etc.
- 4 ▶ Facilidades para el logro de una formación cultural completa que incluía, además de las disciplinas de la especialidad (Pintura, Dibujo, Grabado, Historia del Arte, etc.), dos tipos de pre-universitarios: uno regular, regido por el mismo programa del Ministerio de Educación para todo el país, y otro especial, con asignaturas exclusivamente de Humanidades (Historia General de las Civilizaciones, Filosofía, Historia de la Filosofía, Literatura Universal y Latinoamericana, y Francés).

- 5 ▶ Encuentros sistemáticos con personalidades de la cultura cubana y de otros países, así como la participación en talleres, conferencias, debates, proyecciones de filmes, etc., que redundaban en beneficio de la formación integral del alumno.

No fue necesario esperar mucho tiempo para comprobar la eficacia del nuevo proyecto. Finalizando la década, una representación de las obras de los alumnos de pintura, enviada al Salón de Mayo de París, obtuvo un resonante premio. Por esta razón fue exhibida en Cuba una de las más importantes colecciones de artes plásticas que se hayan visto en América a lo largo del siglo XX, con obras de Picasso, Tapies, Miró, Matta, Lam, Ernst, Vasarely, Magritte, y los escultores Calder y Arp, entre las de muchos artistas contemporáneos.

¿Resultaría ocioso, a casi cinco décadas de fundada la ENA, recordar cuántas han sido las figuras de talla internacional salidas de aquellas aulas-talleres? Y este resultado, ¿podrá compararse — en magnitud y significación — al de siglo y medio de enseñanza académica en Cuba? No se trata de desdeñar el arte de la colonia, ni de restar grandeza a sus representantes; imposible escribir la historia de las artes plásticas nacionales sin el concurso de todos los que en ella están involucrados, desde Tadeos Chirinos, en el siglo XVIII, pasando por Nicolás de la Escalera, Vermay, Perovani, Escobar y Juan del Río, hasta Melero y Romañach, en el siglo XIX y principios del XX. Se trata de comparar, dentro de lo posible, la amplitud de un proyecto en relación con otro. Y de precisar también la actitud asumida por una institución que, enfrascada en *un largo continuo académico*, ignoró y desdeñó (como todas las academias del diecinueve) la necesidad de renovación. La ENA fue, por tanto, el sueño realizado de muchas generaciones de artistas cubanos que sumaron sus esfuerzos en favor de un ideal humano y artístico. Significó la ruptura con el pasado académico y la apertura hacia una nueva etapa vislumbrada, veintidós años antes, con el Estudio Libre para Pintores y Escultores.

Como ocurre con toda obra humana, tampoco la ENA fue perfecta. Una de sus deficiencias (o insuficiencias) más discutidas pudo haber consistido en favorecer el conocimiento de las técnicas pictóricas sin el rigor de un enfoque academicista. La única explicación posible es que en el nuevo proyecto pedagógico ese conocimiento no tenía mucha razón de ser. La pintura de género quedó reducida al mínimo, siendo relegada por nuevos enfoques que daban prioridad a la libertad creativa del estudiante. De este modo, el paisaje y el retrato dejaron de ser asignaturas para convertirse en ejercicios a través de los cuales el estudiante exploraba una mirada distinta a la tradicional. Y la copia de la figura humana fue

sustituida por un modo de representación del cuerpo que no fijaba reglas, y que ponía más énfasis en la expresividad de la figura. Con la extinción del modelo académico desaparecieron dos viejas asignaturas cuya existencia se remonta al Renacimiento: Anatomía y Perspectiva. Y junto con el viejo canon, cuanto había de rancio y de “lodoso academicismo” en la enseñanza de las artes plásticas.

Al margen de lo que hoy se escriba sobre aquella apasionante aventura, el proyecto de la ENA debe ser asumido — y defendido — como una propuesta pedagógica moderna. Y lo que es más importante: el hecho que de sus entrañas haya surgido una brillante generación de artistas que ha dado lustre a nuestra cultura.

No cabe duda que lo mejor de la ENA fue propiciar (casi durante toda una década) el desarrollo de un espíritu de libertad expresiva que no reñía con la técnica ni con la ideología, sino que parecía integrarlas en una sola unidad donde forma y contenido se congraciaban.

Aunque sin el virtuosismo académico de un Melero y un Romañach, en las aulas de Cubanacán se reflejaban los temas de la Revolución, las contradicciones propias de la vida cotidiana y los cambios socio-políticos que ocurrían en el país. No era aquella una visión “soviética”, al estilo de un Deineka o un Petrov-Vodkin; ni la visión congelada en urna de vidrio de los pintores de la República — tan cercana en sus presupuestos estéticos al *realismo socialista*. Era la de jóvenes interesados en su historia, protagonistas de una era de profundas transformaciones que se reflejaban también en el arte. Pero la entrada en vigor de los lineamientos del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura cerraría el capítulo de la libertad formal y espiritual en la ENA. Con la excusa de que el arte era “un arma de la Revolución”, lo más conservador y retrógrado del pensamiento docente cubano cobró fuerza y volvió a imponer sus preceptos y normativas, y lo hizo, primero, dando prioridad total a los contenidos políticos sobre los artísticos. Estos cambios se iniciaron — a partir de 1971 — con la inclusión, en los programas de estudio, de ejercicios con retratos de mártires o vinculados a la épica revolucionaria. Poco después, y con asesoría soviética, se deformaría para siempre el perfil de una escuela que había sido un hito en la docencia artística de la Isla.

## 6

Teniendo como telón de fondo los lineamientos de aquel fatídico congreso comienza, en 1974, la *reforma* de la enseñanza artística que aprueba, de manera

oficial, tres niveles de estudio: el superior o universitario, el medio-superior o profesional y el elemental. “Este último — explicaba la Doctora Nuria Nuiry — comienza a cursarse simultáneamente con los estudios generales de primaria o secundaria básica, y concluye cuando el alumno ha terminado el noveno grado de enseñanza general” (Nuiry... p.13). A partir de ese momento son reorganizadas las escuelas de arte “y quedan como escuelas de nivel medio de artes plásticas la ENA, San Alejandro, y la José Joaquín Tejada; las demás fueron clasificadas como escuelas de nivel elemental (secundaria básica)” (Suárez... p.94).

Rasgo peculiar de esta reforma sería la participación de asesores soviéticos en la confección de los programas de estudio. Dominados nuevamente por una orientación academicista, harían resucitar el fantasma de Vermay a través de ejercicios que exigían, una vez más, sus modelos de yeso, y también su método: “corregir con raciocinios y principios más que con hechos”. Ni los alumnos de las escuelas elementales — muchachos de entre doce y catorce años — pudieron escapar de semejantes prescripciones, y tuvieron que soportar, al menos hasta 1982, el agobio de ejercicios de hasta veinticinco horas de duración basados exclusivamente en la obsesiva copia de objetos, lo que ponía en evidencia el escaso conocimiento de aquellos asesores sobre las características y motivaciones de nuestros adolescentes.

A comienzos de los ochenta se produjo otra reforma en los planes y programas de estudio que, si bien posibilitaron enfoques pedagógicos menos ceñidos a la academia, tampoco resultaron — al menos para las escuelas elementales — un cambio en las proporciones deseadas. Este cambio jamás llegaría porque los planes y programas de estudios hacían depender un nivel de otro, de tal manera que resultaba imposible admitir una concepción más creativa y autónoma para dichas escuelas. De modo que los egresados del primer nivel sólo podían aspirar a ingresar en el siguiente si mostraban las habilidades y conocimientos adquiridos mediante una prueba. “Al concluir el noveno grado de escolaridad y el nivel elemental de la especialidad correspondiente— escribe la Doctora Nuiry —, se realiza — a los que así lo desean — un severo examen, conocido como pase de nivel. El alumno aprobado ingresa en una escuela de nivel profesional, donde cursará un solo plan de estudios de nivel medio de arte. En este nivel medio o profesional se estudian las mismas especialidades del nivel elemental, más las de circo, Biblioteca e Instructores de Arte”. Y concluye: “Cuando se termina el nivel medio, se está calificado para comenzar a trabajar o continuar estudios de nivel universitario” (Nuiry... pp.13-14).

El *severo examen* o pase de nivel al que se refiere la pedagoga cubana exigía,

en el caso de los alumnos de artes plásticas, demostrar habilidades en la representación académica de un retrato (en dibujo y pintura). Y aunque cada egresado llevara consigo una carpeta con “trabajos libres y de clase”, era en definitiva el resultado de la prueba lo que determinaba la aceptación o no del aspirante. Esta forma de selección trajo conflictos. Uno de ellos consistía en que no todos los que entraban por esa vía en la ENA o San Alejandro eran los mejores. Ni todos los que se quedaban fuera eran los peores. Y en ello radicó el desacuerdo entre dos tipos de orientaciones y maestros: los que aspiraban a practicar una pedagogía artística más creativa y contemporánea, a tono con las necesidades del nivel elemental, y los que pensaban que el rigor en la formación de un artista plástico obliga a una enseñanza ceñida a patrones académicos.

Por esos años las escuelas elementales iniciarían su etapa de madurez. Algunas (como la de 23 y C, en El Vedado) llegaron a desarrollar un trabajo más ambicioso, dirigido a explorar nuevos métodos. Entre sus propósitos estaba reducir al máximo el tiempo de los ejercicios tradicionales en favor de otros que exigieran a los alumnos respuestas más individuales y complejas. Las aulas se abrieron a la experimentación, y se borraron las fronteras entre asignaturas y maestros creándose un clima propicio al diálogo y al intercambio de criterios que hizo posible una actitud no en función del cumplimiento de los programas, sino del estudiante. Otro esfuerzo del claustro de 23 y C fue respaldar la posición asumida en el aula con la propia obra, luchando por estar — en el orden artístico — a la altura de los mejores profesionales del país.

No sería justo culpar a estos profesores (como algunos, con más despecho que razón, intentaron hacer) de paternalistas o de haber formado promociones difíciles o iconoclastas, capaces de someter a duras críticas los presupuestos pedagógicos y estéticos de los otros dos niveles. Si esto ocurrió — y es bueno que haya ocurrido — tiene su explicación en la actitud exigente y autocrítica de sus maestros de la elemental. También en la posición conservadora — y en ciertos casos autoritaria — asumida por algunos maestros y funcionarios de la Dirección de Escuelas de Arte (DEA), poco acostumbrados a soportar en los demás el ejercicio del criterio. Fue un período difícil en el que cualquier desvío de los contenidos de los programas podía llegar a ser considerado como un acto de “diversionismo ideológico”, frase en boga que intentaba cerrar el paso a cualquier innovación pedagógica. Con todo, jamás faltó la comprensión de algunas mentalidades abiertas (como fueron los casos del escultor José Antonio Díaz Peñalé y de los pintores Manuel Vidal y Antonio Vidal) que simpatizaron siempre con aquellas ideas, respaldándolas en todo momento. Lo cierto es que los efectos de la nueva pedagogía habrían de sentirse gravitar en la obra de los primeros

egresados de estos niveles, que abrieron una etapa distinta en las artes plásticas nacionales a partir de mediados de los 80 y principios de los 90.

Este período de *resurgimiento* se había iniciado con la presencia del grupo Volumen I en el panorama artístico del país. Estaba integrado por un puñado de jóvenes recién egresados de las academias de San Alejandro y la ENA, insatisfecho con la orientación realista del arte oficial. Su obra significaba un enlace — y también una continuidad — con otras experiencias similares realizadas por los artistas plásticos cubanos durante las décadas de 1950 (*Los Once Pintores y Escultores*, Lyceum, 1953) y 1960 (*Expresionismo abstracto*, Galería de La Habana, 1963). A Volumen I lo secundarían las primeras promociones de las escuelas elementales de Ciudad Habana, que no sólo hicieron suyos los mismos postulados estéticos, sino que los llevaron incluso más lejos con sus numerosas y atrevidas *performances* desarrolladas en los parques e instituciones de la capital.

Sin embargo, un proyecto como el de las escuelas elementales de artes plásticas, que ya tenía tres lustros de vida y que había contribuido a formar a centenares de jóvenes, dejaría de existir a comienzos de los 90. Las razones argüidas por la DEA y el Ministerio de Cultura se basaron en que la formación de un artista plástico no requiere tanto tiempo ni comenzar a tan temprana edad los estudios de la especialidad, criterio discutible frente a resultados concretos como los que en el orden profesional y humano se lograron. Hoy me pregunto, no sin cierta suspicacia, si no serían las aguerridas acciones plásticas de aquellos muchachos que soñaban con una *perestroika* y una *glasnost* a la cubana, las que llevaron a pensar, a los mediocres funcionarios del Ministerio de Cultura y la DEA, que resultaba peligroso mantener una escuela de ese tipo.

El tiempo — ese *gran escultor* que decía la Yourcenar — nos confirmará si la existencia del primer nivel en la enseñanza de las artes plásticas cubanas fue un equívoco, una desproporción más en los afanes de perfeccionamiento. O todo lo contrario, un logro educacional y artístico de nuestra sociedad abortado por cobardía y falta de espíritu visionario.

## 7

Si la aparición de los tres niveles fue un hecho trascendente en la enseñanza artística, de ellos el más significativo fue la fundación del Instituto Superior de Arte (ISA) en 1976. Su importancia no puede ser circunscrita al hecho de “conti-

nuar desarrollando técnica y culturalmente a las nuevas generaciones de artistas jóvenes formados por la Revolución" (Navarro Padrón... 102), sino porque establecía, además, un rango universitario en la docencia artística que las vinculaba entre sí, generalizando una visión y una conducta estética que años más tarde contribuiría a propiciar la ruptura.

Hasta entonces la ENA había sido la Meca de todos los estudiantes de arte en el país. Pero al surgir el ISA, bajó inmediatamente de categoría convirtiendo a todos sus graduados en especialistas de nivel medio.

El más alto centro docente del arte en Cuba debutó con tres facultades: Artes Plásticas, Música y Arte Dramático. En la primera se abrieron tres especialidades: Pintura, Escultura y Grabado, con "un promedio de cuatro mil quinientas horas totales durante los cinco años de Licenciatura"(Navarro Padrón... 102), de las cuales tres mil quinientas serían dedicadas a clases de taller. El resto del tiempo lo ocuparían asignaturas de tipo socio-político y cultural, que completarían la formación integral del estudiante. Inicialmente los objetivos de la facultad de Artes Plásticas serían fundamentalmente dos: "Vincular a los estudiantes con la realidad social, económica y cultural de nuestro país". Y "elevar en nuestros alumnos y profesores, mediante la labor de investigación científica, el conocimiento de nuestras raíces autóctonas y de nuestro acervo cultural, y coadyuvar al enriquecimiento de nuestro patrimonio"(Navarro Padrón... 102). En fin, demasiada retórica y poco contenido.

Este acento en el vínculo de los estudiantes con la realidad sociopolítica de la nación y el conocimiento de nuestras raíces autóctonas, precisa el contorno de una pedagogía que habría de asumir cierta actitud discriminatoria con relación al arte contemporáneo y sus distintas corrientes, porque el criterio predominante en aquellos inicios "era garantizar el compromiso intelectual y social del arte para apartarlo de una visión unilateral y reduccionista, que colocara esta actividad en la sola realización del artefacto estético" (Álvarez... p.38).

Cabe suponer que fueron muchas las apreciaciones subjetivas y llenas de prejuicio (en lo estético, pero también en lo ideológico y político) las que influyeron en los programas de entonces, asesorados por especialistas soviéticos que dieron un aire de rancia academia "repiniana" a los primeros años del ISA. Lupe Álvarez, profesora de esa institución, ha escrito que "el primer plan de estudio, concebido como estrategia pedagógica transitoria, portaba en su base algunas de las confrontaciones culturales del momento: una reticencia a aceptar como legítimos un conjunto de procesos artísticos gestados en los centros del poder

simbólicos, una actitud hostil ante orientaciones incuestionables del pensamiento social y cultural contemporáneos, una tendencia a catalogar ideológicamente la expresión, a partir del contexto ideoestético originario". Como bien expresa la profesora cubana, aquellos lastres formaban parte de valoraciones entonces extendidas en el medio cultural avaladas por "algunas de las orientaciones dominantes en los estudios superiores de arte de los países socialistas de Europa del Este, particularmente de la antigua Unión Soviética"(Álvarez... p.38). Se trataba del regreso, una vez más, a los viejos y decadentes patrones de Vermay, "de seguir la prolífica e histórica práctica de la academia, sobre todo el patrón realista"(Álvarez... p.38).

Y como sucede siempre con toda normativa, se produjo la "sobreestimación del arte como objeto ideológico" logrando prevalecer en el ánimo de muchos profesores aún bastante avanzada la década del ochenta. Pero donde más impacto tuvo semejante tesis fue en las llamadas ciencias del arte "entonces circunscritas a la estética y la historia del arte, (que) fueron piezas claves en la orientación ideológica analizada. Una literatura teórica harto elocuente, de entre la cual sobresalían libros que hicieron época, como *Fundamentos de Estética* de Avner Zis, el *Libro Rojo* de la Academia de Ciencias de la URSS, *La lucha de las ideas en la estética...*, dejaba ver con claridad el estigma de la lucha antagónica entre capitalismo y socialismo extrapolada drásticamente al arte"(Álvarez... p.39).

## 8

Para entender toda necesidad de cambio hay que remitirse a las posiciones asumidas por las fuerzas en tensión, y qué representa cada una en el contexto de esa lucha. En materia de pedagogía artística debemos entender esa necesidad como la extensión a los terrenos de la docencia del enfrentamiento en arte. Allí la lucha adquiere los mismos ribetes de lo que Mario De Micheli ha definido, simbólicamente, como *vanguardia* y *decadencia*, dos actitudes irreconciliables porque delimitan los contornos entre el nacimiento de la cualidad nueva y la desaparición de lo caduco. Quizás podamos explicar así las posibles causas de las tensiones ocurridas en la cultura cubana (sobre todo en la enseñanza de las artes plásticas) a lo largo de la década del 80 y principios de la siguiente, estimuladas por el derrumbe de un sistema que había dado vida a algunos de sus fundamentos más importantes.

Lupe Álvarez observa que el nacimiento de la enseñanza superior del arte

está asociado a un fenómeno que le es inherente: la gestación y el alineamiento de lo que se ha llamado “Nuevo Arte Cubano”. En el contexto del mismo cabe mencionar algunos hechos como el fotorrealismo de la década del setenta o la existencia de Volumen I en 1981, “que habían estremecido los cimientos de la plataforma creativa dominante”(Álvarez....p.40). Todas estas acciones no lograron consolidar un espacio lo suficientemente amplio como para ejercer una influencia decisiva en los destinos de la docencia artística. Ni siquiera la puesta en práctica del Plan de Estudio B, en el curso 1983-1984, pudo distanciarse lo suficiente del plan anterior “aunque dosificaba mejor aquellas disciplinas tácitamente identificadas con la ortodoxia académica”. Si algún avance podía señalarse en el Plan era que “reservaba un espacio, en tercer año, para el libre ejercicio expresivo, pero en rigor seguía sosteniendo imposiciones ideo-temáticas de igual carácter” (Álvarez... p.41).

Sin embargo, la rigidez de aquellos planes y programas de la enseñanza superior no pudo evitar que se fuera gestando un movimiento que a la larga transformaría el viejo modelo. Estas transformaciones tuvieron sus antecedentes en una doble coyuntura favorable a los nuevos aires que soplaban. Primero, el desarrollo del Nuevo Arte Cubano, cuyo rasgo esencial sería su capacidad de polemizar con la realidad, desbordando “los predios de la autonomía artística” mediante sus distintas propuestas. Segundo, la llegada a la Facultad de Artes Plásticas de los primeros jóvenes profesores egresados, quienes comenzaron a ejercer una influencia decisiva — no sólo en la docencia, sino con su obra — entre los estudiantes. La cercanía de la edad y el haber padecido “la influencia del modelo pedagógico” crearon una gran identificación entre alumnos y profesores, estableciéndose importantes nexos creativos que desplazaron poco a poco los ejercicios tradicionales para dar paso a otros más ricos desde el punto de vista artístico. A partir de entonces, cualquier medio o recurso plástico resultaría eficaz en el discurso del estudiante, y se harían cotidianas las experiencias anteriormente reservadas a salones y galerías.

Sería una torpeza no señalar que a este movimiento renovador habrían de integrarse profesores de otras generaciones con una vasta obra artística y docente, siempre y cuando fueran capaces de comprender el significado y la magnitud de los cambios. También lo harían otros docentes no artistas, que en sus clases teóricas comenzaban a introducir ideas y conceptos más afines con las expectativas y necesidades del nuevo proyecto en ciernes.

Estos cambios ocurrían a finales de una época dramática, matizada por sucesos internacionales que marcarían una nueva etapa para la humanidad con el

derrumbe del socialismo real y la apertura del neoliberalismo como ideología dominante. Es también una etapa matizada por numerosos conflictos y polémicas que pondrían en tensión al arte cubano, desplazándolo constantemente hacia el terreno de la ideología y la política. Algunas de estas polémicas fueron motivadas por tesis como las de Luis Camnitzer, no siempre vistas con agrado por algunos estetas y profesores de nuestro nivel superior.

Hay algunos detalles que no han sido suficientemente investigados, y que merece la pena señalar. Me refiero a la importancia que tuvieron, en plena práctica del Plan B, las tesis pedagógicas de Luis Camnitzer (artista conceptual que ha estado muy cerca del movimiento plástico cubano). Su trabajo “¿Es posible la enseñanza del arte?”, y su sistema basado en ejercicios que conjuran los apriorismos de la tradición artística hegemónica, fueron muy discutidos desde inicios de los ochenta. La teoría de Camnitzer emplazaba sin rodeos la instancia académica, y proponía la liberación de la expresión desde un replanteo del propio sentido del arte y de sus funciones culturales. La escuela que creó desechaba el legado estructural y funcional del proceso de autonomía de la actividad artística, y reestructuraba las relaciones entre enseñanza y cultura, a partir de nuevas demandas. (...) De hecho, los ejercicios de Camnitzer se aplicaron durante un período, e inspiraron los modos particulares de enseñar de algunos maestros (Álvarez... p.50).

Resultaba lógico que las tesis del artista uruguayo despertaran la ojeriza de quienes defendían a ultranza las posiciones tradicionales de la enseñanza artística y los postulados del realismo. Camnitzer iba al meollo del problema bombardeando una actitud tecnicista e historicista que ponía la enseñanza “en contra del arte mismo”, al promover “la representación de problemas creativos ya presentados en el pasado, con soluciones conocidas y aprobadas que corresponden a estos problemas”. De esta forma, la enseñanza quedaba reducida “a la transmisión de información congelada en recetas”(Camnitzer...).

En 1987, al entrar en vigor el Plan C, las condiciones para el cambio de enfoque pedagógico resultarían óptimas. “En su modelo — apunta Lupe Álvarez — este plan articulaba el conjunto de modificaciones efectuadas en el período anterior. Habían quedado perfilados los objetivos por años, y estaban más claras las expectativas con relación a la formación teórica y humanística que el estudiante de arte necesita”. Entre los objetivos básicos del plan se apreciaba una orientación destinada a la asimilación “de procesos que tienen lugar en la cultura contemporánea”, así como “priorizar la creación libre, para lo cual la pedagogía artística

sólo puede ser un hábil interlocutor y un mecanismo que amplíe el horizonte cultural con el que el estudiante dialoga". Otro objetivo clave consistía en el desarrollo de "la capacidad de inserción social de los discursos artísticos surgidos en el espacio pedagógico a través de lo cual la Facultad sigue siendo un foco de acciones culturales"(Álvarez....p.51).

Un logro indiscutible de los 90 consiste en la creación de talleres opcionales, que han dado una mayor flexibilidad a los nuevos enfoques pedagógicos, como parte de un esfuerzo para "ampliar el repertorio de recursos utilizables". La presencia de los mismos genera cierta modalidad de enseñanza que hace más operativa la transmisión de los contenidos docentes, adaptándolos al entorno específico del alumno que los selecciona según sus necesidades de desarrollo. Los nuevos enfoques están dirigidos a propiciar una ruptura entre la *alta y baja cultura*, intención percibida con toda nitidez en las propuestas artísticas de las jóvenes promociones de los 80, con menos prejuicios frente al legado cultural y más propensas a asimilar las expresiones marginadas de la superestructura.

Si el lastre principal de los modelos académicos precedentes (en todas sus posibles variantes) consistía en andar de espaldas a la realidad social, o entenderla de forma esquemática, la principal virtud del modelo más reciente podría ser la de haber logrado interpretarla desde una *situación cultural contemporánea*, y también como parte de ella, tal y como lo habían intentado hacer en su momento aquellos jóvenes de la ENA durante los años 60. Igual que entonces, pero desde una óptica que parece haber desterrado para siempre voluntarismos y absolutismos pedagógicos, los planes y programas comienzan a responder mucho mejor a los reclamos de estos tiempos en crisis, marcando unas expectativas de las que surgirán los fundamentos docentes del nuevo siglo que acaba de iniciarse.

Pero aún existen serios problemas, y uno de ellos tiene que ver con la deserción, retiro y fallecimiento de buena parte del profesorado con más larga experiencia y prestigio, circunstancia que deja virtualmente en manos de docentes muy jóvenes (casi siempre presionados por una obra) la difícil tarea de formar a las nuevas generaciones de artistas. Sin el debido control, este éxodo — motivado por distintas **causas**<sup>1</sup> — podría transformarse en un mal endémico que hiciera peligrar la existencia de una tradición que se renueva y consolida de generación en generación. No resulta extraño, pues, que el nivel artístico alcanzado por otras promociones — como la de los 80 y principios de los 90 — no haya vuelto a repetirse en la plástica cubana, y estemos presenciando un cierto vacío que intenta ser llenado con gestos propios de epígonos que reiteran propuestas muy parecidas a las que ya conocemos.

Dentro de la actividad teórica se ha notado una casi total ausencia de debates, y si éstos no han desaparecido del todo, tampoco trascienden el ámbito donde operan, restringidos a eventos efímeros que ya no inciden — como en otros momentos — en la vida cultural del país. ¿Y puede acaso asegurarse el futuro de la enseñanza de las artes plásticas en Cuba sin una constante revisión de sus principios y objetivos? ¿Puede confiarse plenamente en sus éxitos si poco a poco — y casi por costumbre — dejamos de reflexionar acerca de su pasado, presente y futuro?

Una provincia tan populosa como Ciudad Habana cuenta hoy con una sola academia de pintura de nivel medio para atender la enorme demanda de matrícula que cada año recibe. Esta situación empezó a hacerse más evidente al desaparecer la antigua escuela de artes plásticas de la ENA, que aunque no estaba destinada al servicio de la ciudad — sino de los becarios de otras provincias — podía ofrecer matrícula a jóvenes con aptitudes que no hallaban plaza en San Alejandro. Si en vez de aumentar su número, las escuelas de artes plásticas tienden a disminuir, y si las que se habilitan de nuevo (como la de instructores de artes plásticas) no responden necesariamente a las expectativas de quienes tienen como principal aspiración convertirse en artistas plásticos, la proporción y calidad de los futuros egresados descenderá de modo inevitable, toda vez que el instante de florecimiento artístico y pedagógico más elevado de los últimos treinta años sólo fue posible gracias a la concurrencia de una pluralidad de enfoques pedagógicos emanados de distintas instancias: la elemental, la de nivel medio y la superior — y estamos hablando de unas cinco escuelas de arte en la capital (sin contar las del interior del país) —: la Escuela Elemental “20 de Octubre”, la Escuela Elemental “Paulita Concepción”, San Alejandro, la ENA y el ISA.

Aunque legítima, la aspiración del Estado cubano de establecer políticas para

<sup>1</sup> El abandono definitivo de la docencia artística ha estado justificado por un viejo y respetable anhelo: dedicar todo el tiempo y la energía creadora a la obra. Pero este anhelo — en el contexto de nuestra realidad material — parece sustentarse hoy en razones mucho más económicas que estéticas. Resulta demasiado obvio que hasta un mediocre pintor en activo (incluso sin formación ni talento) suele tener mayores oportunidades y reconocimientos a la larga que el más brillante profesor de una academia de arte, de modo que puede comprenderse el grado de sacrificio que exige este trabajo. Subestimada a veces hasta por los mismos creadores que ejercen la docencia, la imagen del maestro de arte exige un perfil y un trato diferente que concentre toda la atención en el respaldo de sus capacidades y talento. No basta con sentirse acreedor a un premio nacional conferido anualmente por el Ministerio de Cultura: el esfuerzo fundamental debe estar dirigido más bien a que ningún docente pierda su sentido de pertenencia y sienta que su labor es reconocida a diario por lo que vale, sin falsos paternalismos que sólo tienden a echar un velo sobre una de las principales causas del éxodo: cansancio y pérdida de la autoestima.

la difusión masiva de la cultura artística entre la población no podrá realizarse a plenitud si antes no se amplía y consolida la enseñanza especializada, si no se abren — al menos en Ciudad Habana — otras academias de artes plásticas destinadas a municipios periféricos y alejados de los centros de enseñanza tradicionales (donde también abunda el talento y escasean las oportunidades), y si no se logra evitar que los profesionales de mayor prestigio y experiencia continúen abandonando la enseñanza (y el país) para dedicarse, de manera exclusiva, a su obra. Habrá que buscar alternativas inteligentes para que los que aún permanecen en la docencia no se marchen, y los que ya se marcharon regresen, sin que ello suponga el sacrificio de su tiempo y su obra. Buena parte de los que en los últimos años colgaron los hábitos no lo hicieron por falta de vocación, sino como una inevitable respuesta ante las agobiantes dificultades del “período especial”. Atraerlos de nuevo constituye un reto, pero también una necesidad que no puede (ni debe) ser soslayada tomando en cuenta que lo que está en juego no es sólo la situación específica de un claustro o de una facultad, sino el futuro mismo de la enseñanza de las artes plásticas en el país.

Por todas estas razones, el regocijo ante los avances de nuestra pedagogía artística no debe impedirnos reflexionar acerca de cuál es el significado de esta herencia al cabo de casi dos centurias, es decir, desde la fundación de la primera academia de dibujo en 1818 hasta la fundación del ISA en 1976, y desde esa fecha hasta el momento actual, uno de los más difíciles de nuestra historia. Las horas que vivimos son, por tanto, de recuento y análisis, y sólo entendiéndolo así podremos seguir enriqueciendo un pensamiento artístico-pedagógico enraizado en las mejores tradiciones y en una idea constante de progreso.

## FUENTES CITADAS

- Acosta, Luz Merino. (1986). Academia de San Alejandro (1818-1900). *Universidad de La Habana*. No. 227, enero-abril (mayo y junio) Número extraordinario.
- Álvarez, Lupe. (1996). Memoria de nubes. *Cúpulas*. Año 1, No. III. Instituto Superior de Arte.
- Camnitzer, Luis.(1984). "¿Es posible la enseñanza del arte?" *Revista Arte en Colombia*, número 25, Bogotá.
- Carol, Alberto Jorge.(1986). Una faceta distinta. *Universidad de La Habana*. No. 227, enero-abril (mayo y junio) Número extraordinario.
- De Juan, Adelaida. (1978). Pintura cubana: temas y variaciones. *La Habana: Unión*.
- De Micheli, Mario. (1972). Las vanguardias artísticas del siglo XX. *La Habana: Instituto Cubano del Libro*.
- Lezama Lima, José. (1981). Imagen y posibilidad. *La Habana: Letras Cubanas*.
- López Oliva, Manuel. (1986). El arte y los artistas. *La Habana: Arte y Literatura*.
- Navarro Padrón, Raúl. (1986). La didáctica y el trabajo docente-educativo en la enseñanza de las artes plásticas del nivel superior en Cuba. *Universidad de La Habana*. No. 227, enero-abril (mayo y junio) Número extraordinario.
- Nuiry, Nuria. (1986). De los trabajos y los sueños. *Universidad de La Habana*. No. 227, enero-abril (mayo y junio) Número extraordinario.
- Pogolotti, Marcelo .(1982). Del barro y las voces. *La Habana: Letras Cubanas*.
- Pogolotti, Marcelo.(1991). Puntos en el espacio. *La Habana: Unión*.
- Rigol, Jorge. (1982). Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. *La Habana: Letras Cubanas*.
- Suárez, Orlando S. (1986). Cincuentenario de la Escuela de Artes Plásticas José Joaquín Tejada. *Universidad de La Habana*. No. 227, enero-abril (mayo y junio) Número extraordinario.
- Wood, Yolanda. (1990). De la plástica cubana y caribeña. *La Habana: Letras Cubanas*.

# INMANENCIA DE LO CUBANO. ALGO PASA EN MIS FRIJOLES NEGROS (O LA EXTRAÑA VIDA SEXUAL DE FLAVIO GARCÍANDÍA)

Juan Antonio Molina Cuesta

17 Instituto de Estudios Críticos

## AUGE O DECADENCIA DEL ARTE CUBANO

En abril de 2006, Flavio Garcíandía fue invitado a realizar una exposición personal en el Museo Nacional de Bellas Artes, de La Habana. La muestra, que él mismo concibió, constó en realidad de una sola obra: una pintura de tamaño mural, realizada sobre un panel de metro y medio de alto por 20 metros de ancho. La pintura reproducía el patrón de colores del *Pantone*, mediante una serie de franjas verticales consecutivas. Lo que tenía de “proyecto” esta obra es el hecho de que Flavio invitó a un extenso grupo de artistas cubanos para que cada uno escogiera el color de su preferencia y pintara su propia franja. Es decir, que al hecho de realizar una exposición personal a partir de una sola obra, se añadía el que esa obra, por demás, no sería tan “personal” como era de esperarse, sino más bien una pieza construida colectivamente.

Según lo planificado, Flavio solamente aplicaría el color de fondo, que debería quedar cubierto por las franjas que pintarían los otros artistas, en una especie de metafórica anulación visual del trabajo de autor. Como muchos de los artistas invitados residen fuera de Cuba, parte del trabajo de Flavio (quien tenía su propia franja de color en el cuadro) consistió también en pintar la franja de quienes no pudieron asistir. De modo que su función no fue sólo ideológica, en tanto autor y organizador del proyecto, sino también a nivel operativo consistió en llevar a cabo la obra de otros, como si él fuera un simple operario.

El resultado es un patrón de colores que remite más al papel de pared que a la pintura. Puede tener la apariencia de un decorado de fondo o de una escenografía teatral, con el toque pretencioso de la decoración de un cuarto de hotel. O puede parecer una composición abstracta, de lirismo sospechoso por demás. Pero en los hechos no se trata más que de un *Pantone* ampliado de manera hiperrealista, sustraído de una lámina, como Lichtenstein hubiera sustraído una escena de un *comic*.

La especificidad de esta obra radica en la parte performática, que involucra la participación de un grupo numeroso de artistas (y en consecuencia, el desplazamiento del autor hacia la periferia de la obra) y el desdoblamiento del autor en su doble función de ideólogo y operario. También la obra está determinada por el momento en que cada artista escogió su color; primero, porque ese fue un momento con cierto toque lúdico y, segundo, porque de eso dependió también la posición que ocuparía en el lienzo. Aunque esa posición puede parecer irrelevante, lo cierto es que parte de las implicaciones de esta obra es que reproducía irónicamente los procesos de posicionamiento del arte cubano ante la historia y ante el mercado. Su título, *Auge y decadencia del arte cubano*, ponía a todos los participantes a jugar con un sistema de valores que usualmente se impone desde la crítica y la historiografía del arte. Los obligaba a exponerse ante la posibilidad de un juicio, drástico y con cierto toque dramático, como suelen ser los juicios estéticos.

Sin embargo, la obra es una reversión irónica de los patrones de valor usualmente aceptados por el arte, en tanto cancela la posibilidad del juicio individual, ya que cada artista está representado solamente por una franja de color, dentro de una estructura estándar y, en consecuencia, la diferencia entre los artistas es solamente cromática. Todos quedan en igualdad de condiciones y sería imposible la identificación de cada artista como *autor*. Al final, sólo queda el dato — banal en gran medida — de cuál es el color preferido por cada artista, lo cual es solamente verificable en el boceto del proyecto. Así se incorpora a la obra un elemento *kitsch* que hace que la supremacía del color pierda trascendencia y, de ser un aspecto conceptual, pase a exhibirse como un detalle frívolo y decorativo. Con tantas mediaciones, queda claro que lo “abstracto” queda sólo como una referencia de segunda mano. Deja de ser una referencia intencional para convertirse en un detalle casual.

El *sumum* de la ironía es que la obra provocó una lectura política. No creo que fuera prevista por el artista (aunque tal vez sí era previsible), pero la politización acentuó el carácter paródico de un proyecto que sutilmente tocaba algunos de los puntos sensibles de la cultura artística cubana. Al incluir artistas que viven fuera de Cuba, *Auge y decadencia del arte cubano* dio a las autoridades de la cultura estatal la oportunidad de exhibir la muestra como ejemplo de una actitud tolerante e inclusiva. A su vez esto provocó el rechazo de varios artistas cubanos emigrados, que no sólo se negaron a aceptar lo que calificaron como una manipulación, sino que incluso acusaron a Garciandía por su supuesta colaboración con una estrategia que favorecía la imagen del gobierno cubano. Lo sintomático es que en medio del breve debate que surgió sobre el tema, no hubo casi ningún análisis lúcido acerca del aspecto artístico o el valor estético de la obra. Con esto se evidenció que, si hay alguna “decadencia” del arte cubano, proba-



blemente tiene que ver con esta inconsistencia de la crítica y esta inmediatez en los procesos de consumo de la cultura, el arte e, incluso, de la política.

Pero lo cierto es que en el contexto de la obra, el “auge” y la “decadencia” son sólo eufemismos. Lo importante parece más bien la estandarización o la norma (el “cánon”, diría por usar un término en boga últimamente). Y creo que la mejor manera de explicar cómo esta obra reproduce — y parodia en gran medida — los parámetros de lo artístico, establecidos desde, y sobre, el arte cubano, es tratando de entender los modos en que la misma obra reproduce y resume los parámetros de lo artístico, tal como se han ido estableciendo desde y sobre el trabajo de Flavio Garciandía durante los últimos 30 años. De hecho, teniendo en cuenta que el propósito de este texto es básicamente intentar establecer la lógica que une el grueso de la producción artística de este autor, se comprende que haya partido de comentar una obra que parece estar en uno de los extremos de esa lógica, para desde ese punto de riesgo enfocar un “cuerpo” aparentemente más cohesionado.

*Auge y decadencia del arte cubano* presenta varias características que pueden ser atribuibles a las zonas más significativas de la producción de Flavio Garciandía, y que pudieran ser consideradas determinantes incluso para una posible definición de su estilo como artista. Primero pudiera mencionar esa persistencia de lo abstracto como errancia, como atributo que se mueve intermitentemente entre el centro y la periferia de la obra, en tanto visualidad y en tanto sentido. En la obra particular que he estado comentando, esa errancia también mueve lo abstracto entre lo conceptual y lo decorativo, entre lo trascendente y lo superfluo, entre lo histórico y lo paródico.

Esta otra polaridad es recurrente en el trabajo de Flavio Garciandía. Su relación con la historia (básicamente traducible como relación con la *historia del arte*) se ha venido construyendo sobre la base de la simulación y la ironía. Cada una de sus obras antologables trae implícito (y muchas veces *explícito*) un diálogo que se expresa como duplicidad de estilos, de voces y hasta de sujetos. Quiero decir que en la mayoría de estos casos hay otro con quien dialoga el autor, pero lo más interesante es que generalmente el *autor* también es — o finge ser — otro. Esta multiplicidad de subjetividades se sostiene a menudo en el recurso de la cita e, incluso, en el recurso de la apropiación, lo cual otorga al trabajo de Flavio una estructura textual también flotante y en cierto sentido, azarosa, por no decir *errática*. Si Flavio logra construir cada una de sus obras como ficciones es gracias a esa maleabilidad que adquiere lo textual y que llega a un extremo paradójico, en el cual lo textual también aparece como artificio. Frente a esa artificialidad, la parte objetiva de la obra pugna por demostrar su autosuficiencia, tal vez en términos de una especie de pureza o una especie de idealidad a la que la propia obra parece tender.

Con esto, la materia deviene el centro ideal de una textualidad que es abstracción de sí misma.

## EL DERECHO A HACER ARTE SOBRE EL ARTE

No hay que ser un genio de la crítica para hacer una lectura estética de *Arte y decadencia del arte cubano*. Tampoco hay que ser demasiado perspicaz ni, mucho menos, erudito. La obra es simple, y los patrones estéticos que sigue son bastante obvios. Todo se resume en un doble procedimiento de coparticipación/apropiación y solemnidad/banalidad. El resultado es simplemente “bonito”. Se imaginarán que si lo *bello* ha quedado fuera del lenguaje de la crítica contemporánea, lo *bonito* nunca estuvo dentro. Sin embargo, todos los análisis de la obra de Flavio Garciandía han enfatizado su contribución a la asimilación del *kitsch* dentro del arte cubano. ¿Y en qué campo cabe mejor lo bonito que dentro del *kitsch*?

En el fondo, el recurso del *kitsch* esconde el carácter fluctuante de los valores estéticos que, en la obra de Flavio Garciandía se mueven entre la cultura popular — pública y doméstica — y la cultura artística institucional. Pero también resume la ubicuidad de una discursividad que se mueve entre lo solemne y lo frívolo, entre lo trascendental y lo inmediato, permeando todo el cuerpo social de la cultura cubana. Desde esa discursividad se define incluso la cubanía. Se entiende entonces que tal definición se ubique justamente en el límite borroso entre la epopeya y el carnaval.

Una de las contradicciones resultantes es que la cultura cubana puede ser percibida como una excesivamente politizada y, sin embargo, observados escrupulosamente, los procesos que la componen parecen sometidos a una continua y alegre despolitización. En varios de sus textos, Gerardo Mosquera ha mencionado el “peligro de hacer arte sobre la política en lugar de arte político”<sup>1</sup>. Pero lo que Mosquera ve como una peligrosa posibilidad, yo lo veo como una de las constantes del arte cubano contemporáneo. Sin embargo, no puedo sostener ese argumento sin reconocer la circunstancia paradójica que constituye el

<sup>1</sup> Véase Gerardo Mosquera, 1995, “Reporte del hombre en La Habana”, en *Cuba. La isla posible*, Barcelona. Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona/Ediciones Destino, pp. 131-141; Gerardo Mosquera, 1999, “Arte y cultura crítica en Cuba”, en *La dirección de la mirada. Nuevo arte de Cuba*, Zurcì, Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia (texto en español, bajo el título “Arte y cultura crítica en Cuba”, en *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*, España, Perceval Press, 2006, pp. 195-200); Gerardo Mosquera 2001, “New Cuban Art Y2K”, en *Art Cuba. The New Generation*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., pp. 13-16

contexto de la relación entre arte y política en Cuba, al menos en las últimas dos décadas. Que el arte cubano, aparentemente politizado, sea en general arte *sobre* la política, no impide que sea leído políticamente, tanto por las instancias de poder, como por los propios artistas y el público en general. Es un arte que “narra” la política, con la intención de ser político, pero que al mismo tiempo se ve obligado a fingir que no es político y, en consecuencia, es percibido por todos como *muy* político. De ahí que, en última instancia, no haya contradicción entre hacer arte político y arte sobre la política en Cuba, un país donde, de hecho, hasta la diferencia entre hacer arte y jugar *base ball* puede ser también codificada desde el discurso político<sup>2</sup>.

En realidad, cuando digo que el arte cubano “narra” la política, estoy pensando en los recursos de lenguaje que utilizan los artistas para desconstruir la relación entre la actividad artística y el poder estatal. Y lo pienso así porque creo que la pugna entre el poder y el arte, durante casi cincuenta años, se ha dado en Cuba especialmente en el terreno del lenguaje. El peso aplastante del Estado y la omnipresencia castrante del líder se manifiestan en Cuba por medio del discurso. En consecuencia, la resistencia, la evasión y la subversión han tomado las características de lo que Umberto Eco llamó alguna vez “una guerrilla semiológica”. Estos procesos no se originan en los espacios público-elitistas dedicados al arte, sino en los espacios privados y público-marginales por los que circula y se reproduce la cultura popular. Su transferencia al arte tiene una fluidez y una coherencia inevitables en un contexto donde los artistas e intelectuales pueden proceder de capas poco privilegiadas en la estructura socioeconómica, y donde tienen tanto peso los procedimientos artísticos que intervienen en (o simplemente desdoblán y reproducen) los comportamientos y las prácticas sociales.

Los procedimientos de simulación, que en Cuba han sido calificados como “doble moral”, son en realidad maneras de debilitar la pesada estructura de los discursos del poder, filtrados en todos los niveles de la sociedad. En una sociedad donde son tan rígidos — y a la vez tan dúctiles — los límites entre lo que se puede decir y lo que no, no hay tanta contradicción entre lo que se dice y se piensa, como entre lo que se dice y lo que significa. La sociedad cubana es un espacio semiológico, donde todo significa, pero todo puede significar lo contrario. Eso es lo que determina parte de la especificidad lingüística del arte cubano contemporáneo.

En ese sentido veo el trabajo de Flavio Garciandía como ejemplar, puesto que

<sup>2</sup> De ahí puede derivarse una de las posibles lecturas del famoso “juego de pelota” que escenificó en La Habana un grupo de artistas en el año 1989.

es una de las figuras principales de la vanguardia que introdujo las variantes de deconstrucción — lingüística — de la relación arte-poder, tal como se siguen desarrollando hoy día en Cuba. Sin embargo, no creo que entre las pretensiones de Flavio haya estado el hacer un arte político, al menos en el sentido en que esto se entiende habitualmente. Yo veo la obra de Flavio Garcíandía más cercana a lo que prefiero entender como una (des)politización crítica, cuyos efectos subversivos y contestatarios radican precisamente en lo que tiene de reflejo (o de parodia) de la festiva despolitización a que ha estado sometida la sociedad cubana en general y el arte cubano en particular. De hecho, estos efectos son resultados colaterales (aunque inevitables) de la centralidad que tiene lo artístico como referente fundamental de la obra de Flavio. Si *Auge y decadencia del arte cubano* no hubiera tenido como centro el propio arte (como práctica, como institución y como discurso), tal vez no hubiera resultado provocadora en términos políticos. En todo caso, puedo considerar que la obra de Flavio es también *arte sobre la política*, pero solamente en la medida en que es *arte sobre el arte*.

Hay una serie de obras que ejemplifica muy bien esta ambigüedad. En la exposición *Flavio Garcíandía: Obra reciente*, realizada en Galería Habana, en el año 2000, Flavio reunió un grupo de pinturas, cuyos títulos remitían a los artículos de la Declaración de los Derechos del Hombre. En el contexto político de Cuba, donde la alusión a los derechos humanos tiene implicaciones muy particulares (la organización dedicada a vigilar el cumplimiento de los derechos humanos ha devenido un partido de oposición, cuyos miembros suelen pasar más tiempo en la cárcel que en sus casas) los títulos no podían evadir una lectura política que “actualizaba” y “localizaba” a estas obras en relación con una circunstancia socio histórica muy particular. Sin embargo, la “realidad” de las obras era inalcanzable por esta lectura política, en tanto se trataba de pinturas abstractas, de mediano formato, con la misma configuración (o el mismo *estilo*) que ha mantenido Flavio durante casi los últimos 10 años. O sea que, en su apariencia, las pinturas despolitizaban un discurso constituido sobre la base de los títulos, y confirmaban el proyecto general de la obra, que era básicamente autorreferativo.

Aquí es importante señalar que, aunque los títulos de las obras de Flavio pueden llegar a funcionar en un nivel textual diferente o, al menos, paralelo al de las pinturas, en casos como el que estoy comentando, la relación entre la obra y el título resulta en una tensión ideológica sobre la que se basa el efecto de auto subversión y de irónica reversión de los sentidos.

En realidad todos los títulos se refieren a los “derechos” del artista, conformando una especie de manifiesto que pudiera ser tomado como una declaración de principios del autor. Solamente uno de los títulos parece referirse a la relación de los artistas con las instituciones: *El derecho de todo artista a no ser objeto de injerencias arbitrarias en su obra, su carrera, o su mercado, ni de ataques a su*

*prestigio o reputación*. Esto pudiera ser una alusión a la vigilancia, la censura y las intromisiones de la burocracia cultural y del aparato represivo en la vida artística, aunque hay un subtexto que parece incluir también a los artistas y otros participantes del mundillo artístico en el país.

Si revisáramos someramente varios de esos títulos podríamos visualizar algunos de los paradigmas a los que se acoge el trabajo de Flavio Garcíandía. *El derecho a banalizarlo todo (o a darle una importancia desmedida a cualquier cosa)* nos da una de las claves para entender las intervenciones de Flavio en la historia del arte, la centralidad subversiva que tiene el *kitsch* en su obra, y su intrínseca resistencia a lo heroico y lo solemne. En el mismo sentido vendría a funcionar *El derecho a no ser heroico ni sublime (o a serlo sin vergüenza)*, un título que, como varios otros, propone la misma validez para una opción que para su contraria. *El derecho a creer que la forma es contenido (y que el contenido es forma)* comienza por recordarnos los estereotipos de la estética marxista, tal como fueron difundidos en Cuba, y termina enunciando una de las claves de la poética de este autor: su exquisito dominio de un amplio repertorio formal y la impecable factura de sus obras, resultantes, no de un agotador énfasis en lo artesanal, sino de una conceptualización compleja de la realidad material de cada obra. *El derecho al localismo, al cosmopolitismo, a lo particular y cerrado, a lo universal y cósmico* es un título que prácticamente no requiere comentario. Aquí Flavio vuelve a proponer que todas las opciones son aceptables, y de ahí resulta un modelo ecléctico de lo artístico, en el que probablemente podemos resumir la postmodernidad del arte cubano. Por último, *El derecho a pintar de azul todas las cosas (o de rojo, de amarillo)*, además de reivindicar otra vez la libertad de expresión (puesto que en realidad, todo este discurso parece girar en torno a la libertad creativa) se convierte también en una referencia a esa utopía de la pintura que parece subyacer en la mayoría de las propuestas de abstracción, citadas, recicladas y parodiadas por el propio Flavio.

Y aquí lo que no hay que perder de vista es que, pese a la tentadora textualidad de los títulos, de lo que estamos hablando es de un grupo de pinturas abstractas. Uno de los detalles originales del trabajo de Flavio (al menos en lo que respecta a su relación con el arte cubano) es que puede mantener esa elocuencia y esa prolija textualidad sobre la base de una obra pictórica que, durante gran parte de su carrera, se ha basado en la abstracción. Tal vez para que la textualidad saque al cuadro de su autosuficiencia; tal vez para que el cuadro haga más errático el sentido del discurso.

## MATERIA GRATA

La consecuencia más inmediata de una obra de arte es el significado. Esto debería ser válido para todo tipo de obra. Sin embargo, el arte abstracto tiende a marcar una distancia entre el objeto y sus significados, como si el objeto fuera un hecho que vale por sí mismo, ajeno a las posibles lecturas e interpretaciones. Es por eso que en algún momento he comentado que el arte abstracto es un arte sin consecuencias. Con ello quise llamar la atención específicamente sobre la distancia que hay entre el objeto y el discurso.

Un arte que se resiste a la interpretación es un arte que se resiste al juicio. Precisamente por eso creo que la pintura abstracta es el tipo de arte que mejor se resiste y subvierte a la crítica de arte. Todo intento de interpretar una pintura abstracta tiene un tono levemente ridículo y levemente ingenuo. En gran medida porque la hegemonía del significado es sustituida, en la pintura abstracta, por la hegemonía de la presencia. El primer planteamiento que podemos deducir de una obra con esas características tiene que ver con su estar en un aquí y ahora. La interpretación, en esas condiciones, resulta de un esfuerzo extra, una especie de violencia dirigida a reubicar a la obra respecto a su realidad de tiempo y espacio. La interpretación parece ignorar el presente de la obra, para buscar, a través de la misma, una relación con la historia y con la moral.

Yo creo que detrás de una pintura abstracta hay siempre un intento, más o menos frustrado, de llegar a un grado cero (una especie de afasia pictórica) equivalente al que atribuía Barthes a la escritura de Mallarmé, por ejemplo. Incluso, en la variante expresionista siento que la pintura misma es ya una reacción rabiosa ante la frustración que provoca un texto irreductible. En ese procedimiento pictórico puedo encontrar una analogía con la manera en que el surrealismo llega a sustituir la escritura por el gesto.

Quizás la *action painting* sea el mejor ejemplo de cómo la gestualidad pasa por el cálculo y de cómo la espontaneidad se puede convertir en control. Pero esas transiciones las intuyo también en las distintas variantes del expresionismo abstracto, con las que la obra de Flavio Garciandía tiene profundas conexiones. Por poner un ejemplo, la inclusión de la firma o el título en muchas de las pinturas de Robert Ryman se me hace una especie de escritura gestual que evidencia una relación tensa con el texto **pictórico**<sup>3</sup>. Y sin forzar demasiado la analogía, puedo

<sup>3</sup> Ryman da una explicación aparentemente más simple: "...me pareció que podía utilizar la firma como elemento de la composición, que era una fórmula tradicional que siempre emplearon los pintores; no necesariamente como elemento compositivo, pero en general firmaban las pinturas sobre el frente. Y me pareció que poner la firma de pie sería hacerla más abstracta como línea en sí, porque rara vez empleo la línea en mi



encontrar equivalencias, a nivel simbólico, entre este procedimiento y el peso que tienen los títulos en la obra de Flavio Garciandía.

En última instancia estamos hablando de la centralidad que adquiere lo textual dentro de la pintura. Si bien, en tanto abstracción, la pintura de Flavio también se resiste a la interpretación (y esto depende mucho de la estructura), lo cierto es que es un tipo de arte que invita a la lectura, y esto depende mucho de su especial textualidad.

Sería un error suponer que esa textualidad se construye solamente sobre la base de los títulos de las obras. De hecho, los títulos, tan aparentemente autónomos en su textualidad, parecen fluir en una dimensión física distante de la cosa que es cada cuadro. De modo que para entender plenamente la textualidad de la obra hay que acercarse al objeto que es el cuadro, y a la materia significativa que lo compone. Eso ayudaría incluso a entender mejor la relación de esa materia con ese texto fluctuante que constituye el título de la obra.

Acercarse a la realidad del cuadro implica ante todo una experiencia sensorial. Incluso, acercarse a la realidad del cuadro como texto, implica una experiencia sensorial. Si tratamos de recuperar la textualidad del cuadro como objeto nos enfrentamos entonces a dos niveles de lectura; el primero se basa en la codificación de nuestra experiencia sensorial, condicionada por la apariencia de cada cuadro; el segundo se basa en una decodificación de la estructura del cuadro, lo cual implica en principio, aceptar su relativa autonomía, pero — especialmente en obras como las de Garciandía — implica también descodificar la presencia de una serie de pretextos o referentes externos que han pasado a formar parte de la estructura interna de la obra.

Quiero decir que, al menos en las condiciones de la cultura visual contemporánea, el disfrute de la obra de arte involucra tanto a los sentidos como a la inteligencia. La información provoca tanto goce como la apariencia. Y la apariencia es percibida en gran medida como información. De modo que las pinturas de Flavio Garciandía pueden ser consumidas como “materia grata”, por usar un término de Umberto Eco. Pero eso obliga a aceptar que su materialidad no está constituida solamente por la masa pictórica. O por lo menos que la masa pictórica no es solamente materialidad sensible, sino también materialidad significativa. De hecho, Eco habla de *materia grata* refiriéndose a los significantes, en el sentido en que éstos no sólo inducen a identificar los significados propios, en una espe-

pintura. De modo que la firma podía servirme de línea, y ésta es la razón de que la empleara sobre el frente y a veces muy destacada en blanco, y sobre el margen porque así era más abstracta y se podía leer más como línea, no únicamente como firma.” Robert Ryman (Catálogo), 1993, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, p. 70.

cie de tendencia centrífuga (puesto que en esta operación tendemos a buscar el significado fuera del significante), sino a confundirse con los significados, es decir, a significarse a sí mismos. Por eso Umberto Eco llega a una conclusión que ya es totalmente aceptada por los estudiosos del arte contemporáneo: "Los significantes remiten también — por no decir principalmente — a sí mismos. El mensaje resulta **autorreflexivo**"<sup>4</sup>.

Dado que el carácter autorreflexivo del arte ya está fuera de discusión, prefiero enfatizar dos aspectos que conciernen en especial al tipo de obra que hace Flavio Garciandía. Primero, la manera en que esa autorreflexión afecta la relación entre apariencia y discurso, o entre lo sensual y lo textual. Segundo (y no al margen de lo primero) las implicaciones que tiene la exhibición de la autorreflexión. Puesto que estamos hablando de un arte que convierte lo autorreferativo en parte de su propio discurso. Y esto pone a interactuar un elemento intelectual (o una posibilidad de lectura) con un elemento sensorial (del que deriva también la posibilidad del goce), pero también un elemento histórico — crucial en la obra de Flavio, y expresado también como intertextualidad — con un elemento paradigmático, en tanto el cuadro remite al cuadro, la pintura remite a la pintura y la abstracción remite a la abstracción.

Los significados se expresan así en diversos planos, de los cuales habría que destacar — para entender esa relación entre sensualidad y textualidad en un contexto autorreferativo — el plano de la plasticidad de la obra. Es decir, que uno de los planos del significado provendría de un enunciado de autodefinition y autoanálisis del cuadro como objeto pictórico. Mientras que otro de los planos tendría que ver con un enunciado sobre el acto pictórico, en tanto el cuadro se plantea también como el resultado de una energía invertida por el autor, y como el resultado de una interacción con la materia plástica. En ese nivel es que adquieren relevancia los distintos grados de énfasis en el componente gestual, que el autor puede incorporar a la materia plástica. Combinados con estos elementos estarían los significados estilísticos e históricos que he mencionado anteriormente como yuxtaposiciones textuales, y que indican una relación del autor con un conocimiento externo a la obra, que es convertido en parte de la estructura semántica de la misma.

En conclusión, hablando de la relación centro-periferia sobre la que se basa la existencia de este tipo de obras, lo sensual parece responder a una fuerza centrípeta que se contrapone a la fuerza centrífuga de la lectura, y que llega a absorber todas las referencias externas a la obra que condicionan la lectura. Es una manera de resolver lo que Filiberto Menna plantea como una tensión entre superficie

<sup>4</sup> Umberto Eco, 1992, *Obra abierta*, Barcelona-México. Planeta-Agostini, p. 117.

y representación, ya que los elementos de la representación parecen gravitar en torno a la superficie, pero adquieren pleno sentido solamente en tanto se refieren a dicha superficie. Para Menna ese conflicto es equivalente a la tensión entre lo icónico (referido a las figuras) y lo anicónico (referido a las imágenes). Yo, buscando más precisión en la terminología, diría que la superficie tiene que ver tanto con lo icónico como con lo anicónico, pero sobre todo con lo objetual y con lo textual, mientras que la representación tiene que ver con lo imaginario y con esa metatextualidad que la superficie tiende a absorber. Coincido con Menna en que la resolución de ese conflicto permite a la pintura “fijar las reglas de su propio funcionamiento, asumiendo a la vez las funciones del lenguaje-objeto y del lenguaje-sintáctico”<sup>5</sup>, pero mientras él parece esperar que esa simultaneidad lleve a una separación (a saber, entre hacer arte y hacer el discurso del arte) yo entiendo (y las obras de Flavio Garciandía me conducen a ello) que tal separación es imposible en tales condiciones. Muy al contrario, el trabajo de Flavio Garciandía es un buen ejemplo de cómo puede simultanearse el hacer arte con el hacer un discurso sobre arte, posibilidad que tal vez Menna no negaría para el conceptualismo (e incluso, para el *Minimal*), pero que, tratándose de esta abstracción iconográfica que hace Flavio, parecería menos probable, por lo que entiendo de su tesis.

Esto inevitablemente me lleva a reconocer la componente conceptualista en la obra de Flavio Garciandía. Y a enfatizar el que ese conceptualismo no funciona aquí como cita, sino como cuerpo intelectual definitorio de la obra. Es decir, que el conceptualismo no pertenece a esa esfera metatextual que gravita alrededor de la obra, sino que es un elemento nuclear que define y organiza a la obra desde dentro, más allá de la supuesta diferencia entre lo icónico y lo anicónico o entre objeto y texto o entre representación e imaginación. Lo que quiero decir es que, en términos de sensibilidad y de inteligencia, Flavio Garciandía siempre ha sido más conceptualista que abstraccionista, y que, probablemente, en su obra la abstracción pertenece más al plano de la imaginación que el propio conceptualismo.

Herbert Read decía que “lo que es sensual jamás puede ser totalmente abstracto”<sup>6</sup>. Si nos atuviéramos a esa fórmula, entonces ninguna obra abstracta nos parecería *totalmente* abstracta. De hecho el propio Read comenta que si las obras de arte no son sensuales “resultan meras ilustraciones; no son símbolos, sino signos semánticos”<sup>7</sup>, lo cual, en todo caso, pudo haber sido la aspiración de algunos artistas minimalistas, aunque el *Minimal* me parece más basado en la búsqueda de lo sintáctico que de lo semántico.

<sup>5</sup> Filiberto Menna, 1977, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S. A., pp. 20-21.

<sup>6</sup> Herbert Read, 1976, *Carta a un joven pintor*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, p. 59.

<sup>7</sup> Herbert Read, 1976, p. 29.

Para Read, lo sensual, en arte, es “todo aquello que es viril, vitalista, todo lo que exalta la vida”<sup>8</sup>. Acepto esta definición como posible, siempre que sea dentro de una definición más amplia, que seguramente incluiría un sentido de lo orgánico, que para Herbert Read siempre ha sido clave. Sin embargo, prefiero no detenerme mucho en ese aspecto, puesto que entiendo lo sensual, ante todo, como más allá de lo definitorio y de lo definitivo. Prefiero proponer que aceptemos la sensualidad de la obra de Flavio Garciandía, no como un argumento para demostrar lo relativo de su abstraccionismo, sino como un ejemplo de que la racionalidad del arte abstracto puede venir asociada a esa componente sensual, a esa vitalidad y a esa organicidad que el propio Read enfatizaba.

Más allá de la parodia, obras como las de la serie *Una visita al museo de arte tropical* (1994) son ejemplos de un arte en el que se equilibra la intensidad de la superficie con la riqueza de la representación. Son pinturas enérgicas y vitales, realizadas con una precisa correspondencia ente el instinto y la inteligencia. En esa serie la abstracción se basa en formas orgánicas, señales de gestualidad y sugerencias figurativas. Y toda esa visualidad seductora se complementa con una compleja narratividad. Porque es verdad que en esa serie lo sensual es también narrado, no sin ironía. Como también es narrado lo abstracto, en una trama de referencias que involucra tanto ciertos residuos del cubismo como algunos “detalles” de la Escuela Cubana (pienso especialmente en un cruce audaz entre las referencias a Picasso y a Wifredo Lam o a René Portocarrero) e incluso a ciertos “momentos” de la obra de Jackson Pollock. En consecuencia, la abstracción se nos presenta como ficción, de la misma manera que el placer se nos presenta como imagen y lo artístico se nos presenta como concepto.

Aquí vale la pena mencionar la serie de dibujos que Flavio realizó también en 1994, con motivo de su estancia en Nueva York, como becario de la Guggenheim Foundation Fellowship. El *leit motiv* de los dibujos era extraído de una obra de Picasso que se exhibía en el MOMA. Era una figura femenina en la playa, un tema que para Picasso fue atractivo durante mucho tiempo, y que yo siempre tiendo a recordar como una figuración en la que la estructura analítica del cubismo se ve filtrada por la energía sensual del clasicismo. En la serie de Flavio, el asunto era que esa figura (o tal vez el propio Picasso) se encontraba reclinada en la costa de Miami, viendo llegar a los balseros cubanos. Debemos recordar que en ese año se dio una de las olas migratorias más intensas entre La Habana y Miami. Pero mucho antes de que eso ocurriera, ya la posibilidad de la emigración formaba parte sustancial del imaginario cubano de la época. Así que el tema de las obras tenía igualmente ese tono “folclórico” que Flavio venía incorporando a

<sup>8</sup> Idem.

sus trabajos desde la década de 1980. Y, sin embargo, visualmente era una obra que podía prescindir del tema. Incluso, en ese sentido hubiera podido formar parte perfectamente de la serie *Una visita al museo de arte tropical*. Porque estos dibujos tenían el mismo estilo ecléctico y el mismo tono irónicamente “barroco”, entendiendo el barroquismo en el mismo sentido en que lo codificó el arte cubano de los años 40.

La belleza de esos dibujos radica sobre todo en la cualidad sensual del elemento gráfico. Su complejidad visual — en la que se completa su valor artístico — radica en esa combinación perturbadora entre una semi figuración de raigambre cubista y abstracta al mismo tiempo (en la que se concentra la referencia a Picasso) y un espacio gráfico elemental, que constituye el contexto espacial y narrativo con que se completa el sentido de la obra.

En realidad, toda la obra que hizo Flavio en esa época (y que venía elaborando desde finales de los 80) estaba basada en el mismo equilibrio sutil entre lo icónico y lo anicónico. Y todo ello al final resultaba en ese especial desplazamiento que se da entre la materia y la imagen y que constituye una de las claves del efecto estético en sus obras.

Si hay una obra donde siento que ese efecto adquiere niveles de exquisitez casi insuperable es en el grupo de cuadros realizados con el tema de los frijoles, en el año 1994 (algunos de los títulos son: *Algo pasa en mis frijoles negros, o Ad Reinhardt en La Habana; Frijoles blancos o Malevitch y Ryman en la Habana y Frijoles coloraos, o Ad Reinhardt en la Habana*). Los frijoles aparecen en al menos uno de los cuadros de *Una visita al museo de arte tropical*. Son como un paréntesis prosaico dentro de una estructura formal que se pretende lírica. Y, sin embargo, son también una zona de silencio y delicadeza, que hace sentir el resto del cuadro como contaminado por una estridencia y una banalidad carnavalescas.

Oswaldo Sánchez ha sugerido que los frijoles provienen de esas formas de amenazas que Flavio trabajó desde finales de la década de 1980, y que concentró sobre todo en la serie *Paletas, esculturas y algunas pinturas*. En aquel tránsito entre los años ochenta y los noventa, la obra de Flavio mostraba un explícito énfasis en las representaciones de lo sexual. Las formas de las paletas se simplificaron para sugerir las formas de los genitales y, en varios dibujos sobre cartulina, aparecen falos que eyaculan de manera profusa.

De modo que la sensualidad de los frijoles no proviene solamente de que resumen la materialidad del alimento y su relación con el cuerpo, sino también de que Flavio llegó a estas estructuras orgánicas mediante la síntesis de una forma previamente sexual. Es evidente que en ese cuadro de *Una visita al museo de arte tropical* la presencia de los frijoles se constituye en una referencia cultural además de sexual. Pudiera estar entonces entre los recursos a los que acudía Flavio constantemente para aludir a la cultura popular (en tal sentido su serie de refranes,

realizada entre 1984 y 1986, es bastante ilustrativa) y, de hecho, ubicaría el aspecto sexual en relación con los códigos (también “tropicales”) de la sexualidad cubana.

En los cuadros dedicados al tema de los frijoles este recurso adquiere mucha mayor sofisticación en términos formales. Flavio construye cada uno de esos cuadros sobre la base de formas impecables, de estructuras completas, de efectos visuales dinámicos, basados en ritmos, secuencias y transiciones estimulantes para la retina y la imaginación. La monocromía y la transparencia tienen el encanto de la sutileza y ayudan a crear ese efecto de desvanecimiento o de inmaterialidad que recorre toda la serie. Y la materia pictórica adquiere una levedad que parece un eco de la espiritualidad con que Kandinsky o Malevitch trabajaron la forma a principios del siglo XX; o de la “inocencia” con que el propio Ryman trabajó la pintura como *superficie* durante toda la segunda mitad del siglo.

De Malevitch se ha ensalzado su talento para trabajar con estructuras visuales mínimas, capaces de sugerir la existencia de un momento “germinal” del arte, o una “sensibilidad pura”. Hablo en estos términos y no puedo evitar pensar también en la obra de Yves Klein. Creo que estos artistas mencionados — incluyendo a los que cita el propio Garciandía desde los títulos de los cuadros — forman parte de una tradición a la que se afilia la obra de Flavio. Y creo que estas pinturas comentadas son en gran medida una declaración de esa filiación. Porque estos cuadros permiten descubrir por primera vez a Flavio Garciandía como un artista inmerso en la misma búsqueda de *originalidad*. Ya sé que el término aquí puede sonar de un modo paradójico, pero puedo explicarlo con las mismas palabras con que Filiberto Menna comenta ciertas obras — o, más bien, ciertas *estructuras* — de Malevitch: “este elemento primario que sirve para poner de manifiesto el estado latente de *la poiesis*”<sup>9</sup>.

Ya sé que toda esta lectura no logra disimular el hecho de que estamos hablando de frijoles. Y que, en La Habana, los frijoles tienen también una connotación política. En un ensayo de particular agudeza, Osvaldo Sánchez comenta estas obras y termina preguntándose:

¿Se trata acaso del frijol como una inmanencia de lo cotidiano cubano capaz de hacer aterrizar cualquier ejercicio de abstracción espiritual? ¿Una crónica intelectual reducida a emblema de sobrevivencia? ¿O son los ladrillos rojos del *No.114* de 1950 de Reinhardt, *à la cubaine*? ¿O es una autorreflexión irónica sobre los propios mecanismos de Flavio, un analítico postmoderno cuyo hedonismo lo *traiciona*?<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Filiberto Menna, 1977, p. 54.

<sup>10</sup> Osvaldo Sánchez, 1995, “Flavio Garciandía en el museo de arte tropical”, en *Flavio Garciandía* (Catálogo), México, Galería Ramis Barquet.



Claro que todas las preguntas son retóricas. Y para cada una, el propio Osvaldo Sánchez ha previsto una respuesta positiva. Pero quiero enfatizar por lo menos dos de ellas, porque tocan los puntos que he venido desarrollando en este texto. Primero, que en cada obra de Flavio se podría descubrir ese carácter irónico de la autorreflexión, ya no como condición de existencia del signo estético, sino como autopercepción de un autor que se sabe colocado en una encrucijada cultural y que asume de manera gozosa esa especie de desarraigo que conlleva el vivir simultáneamente lo local y lo universal, la lengua y el dialecto. Segundo, que, ciertamente, esa inmanencia de lo cotidiano (cubano o no cubano) perturbaría cualquier ejercicio de abstracción espiritual. Y en la obra de Flavio esa interferencia se da constantemente. Lo que distancia a Flavio de Malevitch o de Kandinsky es precisamente que ellos no hubieran podido prever (y mucho menos gozar) ese tipo de interferencia. Pero eso es justamente lo que lo acerca a Severo Sarduy o a Lezama.

La domesticación festiva de lo global o Yo insulté a Sol Le Witt en La Habana.

*Los cuadros no son cosas con las que resulte cómodo vivir.*

Herbert Read.

En algún momento he llegado a preguntarme si el futuro previsible de cualquier obra de arte hoy día no es en última instancia el espacio privado. Y he visto esa predisposición en lo que considero un contexto de domesticación del signo, a la cual parecen conducir las estructuras económicas del arte contemporáneo. Una de las obras más recientes de Flavio Garciandía (realizada en abril de 2007 y titulada *Yo insulté a Sol Le Witt en La Habana*) parece haber partido de una intuición semejante. La obra es una pintura mural, realizada sobre una amplia pared de un departamento de la ciudad de México. El departamento no fue modificado para la elaboración ni para la exhibición de la pintura; siguió siendo un espacio habitado, amueblado y usado cotidianamente. De modo que todo el espacio está lleno de elementos que interfieren y contaminan la percepción de la pintura que, además, tuvo que adecuarse hasta a las imperfecciones de la pared que le sirve de soporte.

Desde un inicio, esta obra me pareció llena de conexiones con *Auge y decadencia del arte cubano*. Aunque sus dimensiones son menores, el formato de mural invierte la tradicional relación cuadro-pared, volviendo inoperante, de hecho, la noción de "cuadro". Ambas son obras concebidas formalmente como superficie-objeto, dándole a lo abstracto una especial concreción que redundo tanto en la autosuficiencia de la pintura como en su capacidad para funcionar como un objeto decorativo. Y, vistas en su correlación, ambas tienden a subvertir también la

relación casa-museo, puesto que *Auge y decadencia del arte cubano* parecía más bien resultado de una domesticación del espacio expositivo, mientras que *Yo insulté a Sol Le Witt en La Habana* funciona como una estetización (museográfica, de alguna manera) del espacio doméstico.

Por último, aquí hay recursos que llaman la atención sobre el desplazamiento de la figura de autor, y su colocación al margen de la obra, en un caso, o al margen de los mecanismos institucionales establecidos para el consumo de la obra, en otro caso. Si en la pieza del Museo Nacional, el autor dejaba de imponer su individualidad para, al menos, pretender definirse como figura colectiva; en la obra realizada en la ciudad de México hay una renuncia a explotar el carácter público de lo artístico, por lo menos en la medida en que se busca un consumo de la obra en los márgenes del mercado y de los usuales mecanismos de legitimación. Aquí, además, se da un cambio en los modos de circulación de la obra, dado que el mural queda permanentemente en la pared donde fue realizado, lo cual cancela cualquier posibilidad de itinerancia y, al menos de modo metafórico, ata el destino de la obra al destino del espacio donde se realizó. En conclusión, la obra no se exhibe en un espacio, simplemente lo *habita*.

Esa obra me hace sospechar que, independientemente de la inteligencia con que se impregne una pintura abstracta, no podrá evitarse que siga estando hoy día entre el tipo de arte que mejor se aviene con el espacio doméstico. Sin embargo, la domesticidad del trabajo de Flavio Garciandía es irónica desde varios puntos de vista. Tal vez para captar esa ironía, tal como se filtra en *Yo insulté a Sol Le Witt en La Habana*, habría que partir del dato, más o menos obvio, que ofrece la cita, y que nos conduce a la obra de Le Witt, también profusa en ejemplos de pintura sobre pared y de estetización total del espacio, con un doble sentido de racionalidad y **decorativismo**<sup>11</sup>. Pero para entender en qué medida es subversiva aquí la alusión a Le Witt habría que buscar en referentes más antiguos dentro del propio trabajo de Flavio Garciandía.

Yo pienso en dos tipos de obras especialmente. Primero en aquella serie que Flavio hizo en 1986, y que incluía distintas piezas, como *Obra de policlínico*, *Cuadros de museo*, *Cuadros de salón* o *Cuadros de oficina*. Flavio jugaba ahí con las *formas malas*, una noción que me parece está más allá **del kitsch**<sup>12</sup>. Los cuadros son feos y de mal gusto, como sugiriendo una degradación del propio concepto de

<sup>11</sup> Tampoco habría que dejar al margen lo que tiene de homenaje esta instalación, que fue inaugurada unos pocos días después de la muerte de Sol Le Witt y que, de alguna manera, queda como una especie de monumento póstumo.

<sup>12</sup> Ya en esa época, Flavio había realizado varios de sus *Catálogos de formas malas*, el primero de ellos, en 1983.

lo decorativo, ya no asociado al espacio doméstico, sino a los espacios en que se desenvuelve la vida burocrática en Cuba, y en los que se genera un tipo de discursividad y un tipo de visualidad muy particular.

Vistos en conjunto, estos cuadros se estructuran sobre la base de la errancia entre distintos espacios de circulación, consumo y legitimación de lo artístico. Eran trabajos que partían del juego con los posibles destinos de la obra y que enfatizaban el modo en que dichos destinos determinarían la factura de cada pieza. Tal vez, por su metodología, estas obras se encuentren entre las más explícitamente afines a una estética conceptualista. Pero lo hacen invirtiendo la estrategia más previsible, que sería ubicar cada obra en el espacio que el propio autor le ha asignado. Al contrario de esto, Flavio deja en el plano de lo imaginario toda esa posibilidad de la intervención. Los posibles espacios quedan solamente en el nivel de la representación, y la obra toda queda como un simulacro, o como un "proyecto", que narra, con cierto sarcasmo, algunas de las utopías de la postmodernidad cubana.

En segundo lugar, y de manera más evidente, *Yo insulté a Sol Le Witt en La Habana* me hace recordar, en lo que tiene de instalación, las sugerencias a lo decorativo y a lo doméstico en los cuadros y las instalaciones de *Tropicalia I* (1989), *Tropicalia II* (1991) o *Segundo viaje de Marco Polo* (1992). Sobre todo pienso en el efecto que tenía la incorporación de plantas y otros objetos decorativos, en la estructura de las instalaciones. Este recurso, además, devenía una especie de perversión del paradigma de modernidad tropical, resumido en *La Jungla*, de Wifredo Lam. Que la jungla terminara sintetizada en una plantita decorativa, decía mucho sobre ese tránsito desde lo solemne a lo banal y desde la utopía a la realidad, que formaría parte de la operatividad del arte cubano desde la década de 1980. Decía mucho también sobre esos intercambios ansiosos entre lo local y lo internacional, que Gerardo Mosquera calificaría, a partir de ese momento como "síndrome de Marco Polo" y que yo he resumido, con cierta recurrencia, como la combinación entre un mestizaje festivo de lo global y una sedimentación subversiva de lo modernidad.

De esa combinación salían también las obras de *Tropicalia I*, en las que la hoz y el martillo soviéticos eran sometidos a un perverso reciclaje, siendo sustituido el martillo por algo que aquí sólo puede ser calificado como *pinga*, puesto que el término "falo erecto" se me hace, además de pacato, totalmente incoherente con la forma, el lenguaje y el espíritu de la obra.

Cuando leo que los cuadros no son cosas con las que resulte cómodo vivir, pienso precisamente en la forma, el lenguaje y el espíritu de los cuadros de Flavio Garcandía. No porque eso convierta estas obras en objetos incómodos, sino porque exigen un consumo que involucre los sentidos tanto como la inteligencia, y que tenga en cuenta lo mismo la materialidad de las cosas que la ideología

del autor. Tal vez para resumir esta idea, valga citar de nuevo a Herbert Read, quien completa su frase diciendo que los cuadros "...son cosas pintadas como expresión de vida interior, y nosotros, los espectadores, deberíamos interesarnos en la vida interior del artista y no en tantas o cuantas pulgadas cuadradas de decoración para nuestras habitaciones".

México, julio-septiembre de 2007

## COLABORADORES

### **Luis Roberto Choy.**

Correo electrónico: luis.choy@gmail.com

### **Laura Adriana Hernández Martínez.**

Doctora del Departamento de Filosofía. Área de Lingüística. Cuerpo Académico de Sociolingüística y Análisis del discurso de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Línea de investigación: Discursos marginales.

Correo electrónico: hmla@xanum.uam.mx

### **Madeline Izquierdo González.**

(Habana, 1958). Maestra en Historia del Arte (UNAM) y Licenciada en Filosofía (Universidad de la Habana), dedicada a temas de Estética, Semiótica, Historia, Teoría y Crítica de Arte. Es profesora para las Universidades Iberoamericana, Panamericana y Centro de Arte Mexicano en la Ciudad de México, antes fue profesora de la Universidad de la Habana y el Instituto Superior de Arte de Cuba. Se dedica a la Crítica de Arte. Es investigadora independiente y dirige desde hace seis años el Proyecto Teórico-Práctico para Artistas Plásticos, Círculo TM Arte.-Estudio. Entre sus publicaciones destacan los artículos "Las razones del poder y el poder de las razones", "El dilema del no-sentido" y su Tesis de Maestría titulada, José Bedia: Semio-logos y Semio-(p)-tica en "Qué te han hecho Mamá Kalunga".

Correo electrónico: made1958@hotmail.com

### **Juan Antonio Molina Cuesta.**

Crítico de arte y curador independiente. Actualmente trabaja como profesor invitado de 17 Institutos de Estudios Críticos. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Artículos suyos han aparecido en *Alquimia*, *Art Nexus*, *Arte al día*, *Arte cubano*, *Atlántica Internacional de las Artes*, *C Photo Magazine (Ivory Press)*, *Encuadre*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Extracámara*, *Fisura*, *La Jornada Semanal*, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, *Replicante*, *Revista de Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (Universidad de Tel Aviv)*, *Luna Córnea* y *Tierra adentro*, entre otras revistas especializadas.

### **José Pérez Olivares.**

Santiago de Cuba, 1949. Poeta, pintor, profesor de artes plásticas. Graduado por la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán en la especialidad de pintura (1972). Licenciado

en la carrera de Artes Plásticas (con especialización en pintura) por el Instituto Superior de Arte (ISA), de La Habana. Por más de tres décadas fue profesor de distintas academias de artes plásticas de la Isla. En 1975 participó en la creación de la Escuela Elemental de Artes Plásticas de 23 y C, en el Vedado, La Habana. Entre 1994 y 1996 fue profesor de Pintura, Dibujo y Anatomía Artística del Instituto de Bellas Artes de Medellín, Colombia. A finales de 1996 fundó en La Habana el taller de pintura y dibujo "Antonia Eiriz", que funcionó por espacio de seis años en el municipio de Alamar.

Correo electrónico: santianel@yahoo.es

### **Olga María Rodríguez Bolufé.**

Doctora en Historia del Arte. Profesora investigadora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Línea de Investigación: "Estudios de arte latinoamericano y caribeño". Actualmente lleva el proyecto: "Para una Historia del Arte Otra: la alternativa historiográfica de los vínculos artísticos en América Latina y el Caribe".

Correo electrónico: olga.rodriguez@uia.mx cesicu@yahoo.com.mx

### **Osmar Sánchez Aguilera.**

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Miembro del SNI y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ha colaborado en revistas especializadas de varios países. Participó en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Biblioteca Ayacucho). Tiene en prensa *Las martianas escrituras* (La Habana, Centro de Estudios Martianos). Áreas de especialidad: poesía en lengua española, ensayo, movimientos de vanguardia, modernismo, literatura cubana, José Martí. Profesor-investigador en el Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México.

Correo electrónico: osaguilera@yahoo.com

### **Marlene Vázquez Pérez.**

Investigadora Auxiliar del equipo de Edición Crítica de las Obras Completas de José Martí, del Centro de Estudios Martianos. Graduada de Licenciatura en Filología por la Universidad Central de Las Villas, Cuba y Máster en Filología Española por la Universidad de Oviedo, España. Tiene en proceso la Tesis Doctoral "La crónica y su taller de escritura. El General Grant, de José Martí". Ha participado como ponente en congresos internacionales dedicados a los estudios literarios. Ha publicado los libros *Martí y América: permanencia del diálogo*, (Letra negra Editores, Guatemala, 2004), *Martí y Carpentier: de la fábula a la historia*, Centro de Estudios Martianos, 2005 (Premio de la Crítica Martiana "Medardo Vitier" 2006), la selección de textos de José Martí *Norteamericanos: apóstoles, poetas, bandidos...*, (Centro de Estudios Martianos, 2009). Tiene en proceso editorial su libro *La vigilia perpetua: Martí en Nueva York*.

Correo electrónico. marlenevp2004@gmail.com

