

LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL CARIBE QUE NOS UNE

EL PARADIGMA DE MÉXICO

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ
*Universidad Iberoamericana**

Abstract

The significance of Mexican art in the Hispanic Caribbean during the first half of the twentieth Century allows us to identify a dialogue of ideoaesthetic strategies in the project of visual modernity, where national concerns identified with the Mexican model. However, studies on the impact of these influences in Cuba and the presence of Caribbean artists in Mexico are still scarce. This article contributes to the mutual recognition and the correct valorization of these links seen from the particularities and special requirements of each context. Mexico forms part of an interdiscursive process with regards to the Hispanic Caribbean, as mediator of international tendencies and carrier of meanings and experiences coincident with those emerging in the islands.

Key words: the Caribbean, Cuba, Puerto Rico, The Dominican Republic, the arts, paradigms

Resumen

La significación del arte mexicano para el Caribe hispano en la primera mitad del siglo xx permite verificar un diálogo de estrategias ideoaestéticas en el proyecto de modernidad visual en el que las preocupaciones nacionales se identificaron con el paradigma creado por México. Sin embargo, aún resultan escasos los estudios sobre la llegada de estas influencias al Caribe y la presencia de los caribeños en tierra mexicana. Este trabajo pretende contribuir al reconocimiento mutuo y a la justa valoración de estos nexos desde las especificidades y exigencias de cada contexto, donde México se integra a un proceso de interdiscursividad con respecto al Caribe hispano como mediador de tendencias internacionales y portador de significados y experiencias coincidentes con las emergencias de las islas.

Palabras clave: Caribe, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, artes plásticas, paradigma

* Departamento de Arte, Prolongación Paseo de la Reforma 880, Edificio J, primer piso, Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.

THE ARTS IN THE CARIBBEAN

THE MEXICAN PARADIGM

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ
Universidad Iberoamericana

Résumé

La signification de l'art mexicain pour les Caraïbes hispaniques dans la première moitié du siècle XX permet de vérifier un dialogue des stratégies idéo esthétiques dans le projet de modernité visuelle, où les préoccupations nationales ont été identifiées avec le paradigme créé par le Mexique. Toutefois, les études se vérifient encore faibles par rapport à l'arrivée de ces influences aux Caraïbes et la présence des Caraïbes en terre mexicaine. On prétend contribuer à la reconnaissance mutuelle et à la valorisation de ces liens depuis les spécificités et les exigences de chaque contexte, où le Mexique se intègre à un processus d'interdiscours en ce qui concerne les Caraïbes hispaniques, comme médiateur des tendances internationales et transporteur des significations et expériences coïncidentes avec les urgences des îles.

Mots clés: Les Caraïbes, Cuba, Puerto Rico, République Dominicaine, arts plastiques, paradigme

Samenvatting

Via de betekenis van de Mexicaanse kunst voor het Spaans Caraïbisch gebied in de eerste helft van de twintigste eeuw komt men terecht bij het bestaan van een dialoog van idee-esthetische strategieën binnen het project van visuele moderniteit, waar de nationale zorgen zich hadden geïdentificeerd met de paragima geschapen in Mexico. Toch zijn er weinige studies betreffende deze invloeden in het Caraïbisch gebied en de aanwezigheid van Caraïbische kunstenaars in Mexico. Het artikel beoogt deze wederzijdse contacten te erkennen en te waarderen, met respect voor de specificiteiten en eisen van elke context. Mexico vormt een onderdeel van een interdiscursieve proces dat zich uitstrekt over het Spaans Caraïbisch gebied en presenteert zich als bemiddelaar van internationale tendenzen en als drager van betekenissen en ervaringen vergelijkbaar met die van de eilanden.

Kernwoorden: Caraïbisch gebied, Cuba, Puerto Rico, Dominicaanse Republiek, plastische kunst, paradigma

Las posibilidades de reconocer las características de América en la multiplicidad de lenguajes y asimilaciones y en la interrelación de procesos de diversos países, y no únicamente de patrones modeladores de Europa y Norteamérica, ha sido una de las premisas de investigadores contemporáneos del arte latinoamericano para el análisis de los procesos culturales y artísticos de la región. Estudios encaminados en este sentido se han desarrollado con más sistematicidad en la propia zona objeto de estudio a partir de investigaciones de acontecimientos puntuales, trayectorias de artistas y mecanismos de promoción del arte, entre otros aspectos que contribuyen a una interpretación más abierta y flexible en virtud del reconocimiento mutuo de nuestros países.

El presente trabajo propone indagar en las relaciones artísticas que establecieron los creadores plásticos del Caribe hispano con México de 1920 a 1940, etapa clave en la que muchos de los países del área comenzaron a definir sus proyectos de modernidad plástica, matizados con una clara decisión de incorporar elementos nacionales para identificarse como legítimos, a partir del paradigma que significó el muralismo mexicano, en tanto portador de un modelo múltiple de creación artística que abarcó no sólo el desarrollo de la pintura mural en las islas, sino también la difusión y concreción de proyectos educativos emanados de la experiencia mexicana posrevolucionaria.

El tratamiento de temas sociales y en especial de sectores marginados, así como la evaluación de la historia, acompañados del papel comunicativo del arte, y la propuesta de vías de expresión diferentes de las del arte académico fueron algunos de los principales presupuestos del muralismo mexicano, los cuales lograron diferentes niveles de relevancia en el sistema artístico de la época y maduraron en posiciones bien definidas vinculadas a la labor creadora.

La necesidad de producir expresiones artísticas nacionales y de vanguardia se evidenció en la toma de posición de los creadores mexicanos; los vuelcos que éstos promovieron en el proceso de la creación y los cambios morfológicos resultantes en la obra

de arte, la difusión de programas teóricos, los proyectos de renovación de los sistemas de enseñanza del arte, el papel de las instituciones promotoras, los ejes polémicos del discurso crítico y la legitimación de determinadas tendencias, entre otros aspectos del complejo sistema de la producción artística, fueron configurando un *paradigma* dentro de su propio medio de acción.

A partir de los estudios realizados, puede afirmarse que fue entre 1920 y 1950 que se manifestaron en el Caribe hispano inquietudes sociales e ideológicas que comenzaron a transformar el panorama plástico de la región, presentando variantes de apropiación del paradigma *muralismo mexicano*, de acuerdo con las necesidades y exigencias de cada país.

En República Dominicana, la ocupación militar de 1916 había frustrado el proyecto independentista de la centuria anterior, lo que propició que entre 1930 y 1961 el país estuviera dominado por la dictadura de Leónidas Trujillo, hecho que marcó profundamente la vida social y cultural del país. No obstante, como parte de los empeños gubernamentales, se produjo cierto auge cultural que en el campo pictórico se allegó de tendencias renovadoras como el impresionismo, el cubismo y el llamado por entonces *realismo mexicano*.

De 1945 a 1950 surgió la generación de artistas dominicanos conocida como *los primeros egresados*, procedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1942, y considerados como los creadores de la base pictórica de una cultura que pugnaba por definirse.

Entre los artistas de esta promoción se encontraba Jaime Colson (1901-1975), quien después de una etapa de estudios en Europa fue profesor de la Academia de Artes para Trabajadores de México durante cuatro años, lo cual influyó decisivamente para que a su regreso a Santo Domingo fundara un taller de pintura mural. En la obra de Colson se define la tipología del mulato y se percibe el interés por igualar los rasgos raciales a su concepción de lo caribeño. Entre sus discípulos estuvieron José Ramírez Conde (1946), quien se propuso igualmente simbolizar una conciencia social mediante un lenguaje visual muy personal y Cándido Bidó (1936), quien también incursionó en la técnica de la pintura mural, realizando temas del mestizaje étnico del Caribe.

En el caso de Darío Suro (1917-?) se ha documentado que permaneció en México entre 1943 y 1948, periodo en el que tuvo la oportunidad de formarse directamente con Diego Rivera, Agustín Lazo y Xavier Guerrero Galván. Su pintura refleja la realidad social dominicana entendida como complejidad de un mundo donde el hombre lucha por una identidad cultural y por un lenguaje común a todas las aspiraciones de justicia y libertad. Suro también mantuvo su preocupación por investigar acerca de temas antropológicos: el mito, la historia de nuestros antepasados y los ideales colectivos.

Resulta significativo que las principales figuras que lideraron el proceso de la creación plástica moderna en Santo Domingo estuvieran vinculadas con México en sus etapas de formación profesional, una vez que el lenguaje de la pintura mural fue readecuado a sus necesidades expresivas.

En Puerto Rico, por su parte, después de la etapa de "tránsitos y traumas" que se iniciara con la invasión estadounidense de 1898, se produjo hacia 1930 un auge de las ideas nacionalistas encabezadas por Pedro Albizu Campos. La existencia de un proletariado industrial con conciencia de clase en reclamo de justicia social y las reformas al régimen colonial abrieron espacio a los debates en torno al concepto de nación puertorriqueña que culminaron en el Foro del Ateneo Puertorriqueño en 1940.

En la esfera del arte se creó el PR Relief Emergency Program con el propósito de atender necesidades en el sector artístico, que incluían becas para estudios en el exterior, establecimiento de escuelas y talleres, entre otras. Destaca en este sentido la gestión promocional del acuarelista estadounidense Walt Denhyer (1898-1955) como organizador de exposiciones anuales; fue él quien introdujo a Picasso, Miró y en 1935 una exposición de arte contemporáneo mexicano que incluía obras de Rivera y Siqueiros.

Así se perfiló la "Generación de los 40", grupo que alcanzó su madurez creadora en la década siguiente y que desarrolló estrategias e iniciativas encaminadas a la afirmación de la personalidad nacional y a la apertura hacia propuestas renovadoras de la plástica internacional.

La situación del país se agudizó con el encarcelamiento de Albizu Campos, el asalto al Congreso estadounidense por Lolita

Lebrón y la persecución a miembros del Partido Nacionalista. La inauguración en 1952 del llamado Estado Libre Asociado (ELA) compulsó a los creadores. Como consecuencia de estos sucesos se generó un clima nacionalista en la literatura ("hijos rebeldes" del ELA: René Marqués, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Varcarcel y José L. González), la música y el teatro (Francisco Arrivi).

Entre las fuentes asimiladas por el arte puertorriqueño de entonces, el muralismo mexicano ocupó un lugar significativo, no obstante haber llegado con cierto retraso debido a las adversas condiciones sociopolíticas que vivía la isla, ya que además de las rupturas estéticas, otorgaba especial atención al problema nacional y a la búsqueda de una identidad expresiva: "En lo referente al arte, pensábamos que a pesar de nuestra formación, a pesar de haber estado en estrecho contacto con las tendencias vanguardistas dominantes en los mercados mundiales [...] nuestro camino tenía que ser el realismo social que sugerían los mexicanos" (José A. Torres Martinó cit. en *De Oller a los 40...*, 1989, 12).

Muchos artistas puertorriqueños viajaron a México durante la década de los cuarenta con el propósito de integrar lo allí aprendido a su realidad histórica en un arte comprometido con la vida, que trascendiera a la colectividad, donde el hombre del pueblo fuera el protagonista (nuevo concepto de héroe obrero-trabajador) y la cotidianidad tuviera gran importancia.

Cuatro creadores puertorriqueños merecen distinguirse por su desempeño en la asimilación y difusión de las propuestas de la pintura mexicana en su país: José A. Torres Martinó (1916), Rafael Ríos Rey (1911-1980), Julio Rosado del Valle (1922) y Rafael Tufiño (1922).

Torres Martinó, quien se convertiría en el portavoz de los ideales estéticos y sociales del movimiento, comentaba acerca de las funciones del arte por aquellos años: "En el empeño de realizar un arte responsable teníamos que rechazar la estética del arte por el arte que endiosa la obra única [...] arte de élites que al fin y a la postre, a pesar de vanagloriarse de una gran libertad de expresión, hace del artista un vasallo de las clases dominantes." (José A. Torres Martinó cit. en *De Oller a los 40...*, 1989, 14).

Debe destacarse la similitud con las ideas difundidas por David Alfaro Siqueiros en el "Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores de México", donde postuló una frase que por polémica se tornó en legendaria: "No hay más ruta que la nuestra".

Fue sin duda Rafael Tufiño el más entusiasta promotor del muralismo mexicano y de las experiencias del Taller Gráfico Popular (TGP) en Puerto Rico, una vez que su etapa de estudios en San Carlos le permitió interceptar directamente la producción plástica mexicana desde su fuente originaria. *La plena* es un mural pintado en caseína sobre masonite donde recrea las plenas de Manuel Jiménez "Canario" como muestra de una personal filiación al lenguaje del arte público preconizado por los mexicanos.

Años más tarde, los creadores adoptaron posiciones éticas de asociación grupal y taller colectivo, unidad política, solidaridad ante penurias económicas y una estrategia cultural común que jerarquizó, como señala el investigador cubano Rufo Caballero, la "disección valuativa del presente histórico" (1990, 61).

En Cuba, entre 1910 y 1920 se produjeron varios acontecimientos sociales de gran repercusión, como la Protesta de los 13, el Manifiesto del Grupo Minorista, la Reforma Universitaria, la fundación del Partido Comunista de Cuba, la apertura de la Universidad Popular; tales hechos expresaban las ansias de renovación de diversos sectores sociales opuestos al nivel de corrupción y entreguismo de los gobernantes en turno.

Entonces aparecieron publicaciones periódicas como la *Revista de Avance*, que reunió como colaboradores a jóvenes artistas que protagonizarían la ruptura con la pintura académica en la Exposición de Arte Nuevo de 1927. Estos creadores expresaban en sus obras el despertar de la conciencia nacional mediante elementos esenciales de una identidad; convirtieron en repertorio temático fundamental al campesino, al paisaje, al negro y al tema social en su sentido más amplio.

De este modo, se emprendió el descubrimiento de *lo nacional* incorporando la cultura popular tradicional y asimilando crítica y activamente fuentes europeas y de Latinoamérica para satisfacer la necesidad de contemporaneidad en el lenguaje. La renovación artística que se produjo se vinculaba orgánicamente con la

necesidad de transformación social y con la búsqueda de nuevas vías de expresión de *lo propio* y formas novedosas de enseñanza.

Fue entonces cuando los pintores cubanos descubrieron en el arte mexicano una orientación artística significativa; se generó así un efecto de interdiscursividad que enlazó la proyección vanguardista europea con la proyección social del arte de México. Las vías más utilizadas en Cuba para relacionarse con el arte mexicano por aquellos años fueron las publicaciones periódicas, los viajes de estudio y los contactos artísticos. En este sentido, y teniendo en cuenta los acontecimientos de cada etapa, pueden distinguirse momentos clave en relación con la apropiación del paradigma que significó el arte de México para los cubanos por aquellos años: la década de los veinte se define como el momento de *instalación del paradigma*. De esos años datan las primeras referencias al arte moderno de México en la revistas cubanas, justamente de 1920, cuando la revista *Social* publicó en sus números de agosto y diciembre la reseña de una obra de Roberto Montenegro y un ensayo acerca de la novedad de la pintura mural mexicana. Estas referencias al arte mexicano se mantuvieron con sistematicidad, actualidad e intensidad en las revistas cubanas. A esto contribuyó la difusión en la isla de *El Machete* (1923) y otras publicaciones, así como la colaboración de prestigiosos intelectuales mexicanos en la prensa cubana como Alfonso Reyes, Mariano Azuela, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta y Genaro Estrada, junto a varios artistas que trabajaron asiduamente como ilustradores en publicaciones cubanas, como Emilio Amero.

En 1925 se produjo la visita de José Vasconcelos a La Habana; un año más tarde, viajó Alejo Carpentier a México; ahí contactó por vez primera con Rivera, Orozco y Alfonso Reyes, maestros que, según sus propias palabras, le ayudaron a conocer el mundo, valorar lo autóctono y lo nacional, todo lo cual incidió en su papel como orientador de la vanguardia cubana. Al recordar este primer encuentro, Carpentier expresaba:

Y en aquel México del año 1926 [...] en aquella ciudad pude pasar noches y noches charlando con Diego Rivera, viendo la obra de José Clemente Orozco crecer en las paredes, en las murallas conquistadas a la burguesía. Y de ese contacto surgió en mí una tremenda

duda: yo acababa de ser iniciado en la pintura no figurativa, en las maneras de pintar de un Picasso, de un Gris, en el cubismo, en una pintura que cada vez más iba hacia lo abstracto, y de repente, he ahí que me encontraba en México con un tipo de pintura profundamente afinada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo, y que estaba plasmando una serie de realidades nuevas de América de una manera completamente inesperada e imprevista [Carpentier, 1980, 20-21].

Al año siguiente (1927) fue mostrada por vez primera en la isla una exposición de obras originales de Diego Rivera, para la cual Alejo Carpentier hizo la presentación. Le seguirían varias muestras de arte mexicano con una frecuencia estable durante toda la década.

En 1928 es presentado el proyecto de Gabriel García Maroto para crear en Cuba una escuela de pintura al aire libre, de acuerdo con el modelo mexicano, proyecto que tuvo que esperar casi una década para materializarse.

Según datos estadísticos de la época, en la década de los veinte existían en Cuba 3 973 mexicanos.

La década de los treinta propició con mayor énfasis el *diálogo con el paradigma* en la continuidad de la difusión del arte mexicano en las revistas cubanas, con más artículos valorativos de autores de la isla e ilustraciones que en muchos casos fueron enviadas directamente por los pintores mexicanos a Cuba.

En cuanto a la dinámica expositiva, destacan las muestras organizadas por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en Cuba (óleos de Siqueiros, Orozco, Rivera y Anguiano exhibidos en junio de 1938 en el Colegio Nacional de Arquitectos de La Habana, entre otras) y las exposiciones de arte moderno en la isla, donde participaron artistas con obras que revelaban claras influencias del arte mexicano. Se asumió, desde las personales poéticas de nuestros creadores, un modelo representacional proveniente de México, con lo que el arte experimentó una orientación más social a partir del diálogo con el paradigma.

Sobresalen dos figuras que desde el comentario crítico desempeñaron un papel muy activo en este sistema de relaciones: Loló de la Torriente y Juan Marinello. La primera, periodista

nata e incansable animadora cultural, legó varios ensayos acerca de los muralistas, hasta llegar a hacer realidad, tras más de diez años de intensa y difícil labor, la publicación de la biografía de Diego Rivera.

Por su parte, Marinello, quien ya desde 1925 había manifestado la necesidad de un *arte nuevo*, en tanto traducción profunda de lo cubano, junto al conocimiento de la plástica contemporánea y el cultivo libre de los poderes creadores, fue desterrado a México por sus actividades como militante del Partido Comunista de Cuba; en este país encontró un suelo abonado para la confirmación de sus ideales: pronto comenzó a formar parte del controvertido círculo intelectual mexicano de los años treinta, donde la postura de arraigo en lo nacional tenía muchos seguidores junto a otras propuestas no tan rígidamente apegadas a la fórmula arte-realidad-política que había llegado a ajustarse a los requerimientos de una época.

Dos o tres destierros más a México le deparaba la realidad cubana de entonces; entre esos viajes divulgaba mediante publicaciones, exposiciones y charlas el alto nivel alcanzado por la pintura revolucionaria mexicana, a la que se refería como “la mayor hazaña plástica de nuestro tiempo a escala continental”. Sin embargo, tuvo la acertada lucidez de prevenir a los jóvenes plásticos cubanos para evitar la copia fiel del modelo continental que se erigía cual paradigma del lenguaje artístico que precisaba Latinoamérica.

La limitación servil de lo mexicano, como de lo francés o español, es peligro grave y actitud abominable [...] el movimiento pictórico mexicano, fruto natural y grande de la Revolución [...] es acontecimiento que no puede quedar ignorado por nuestros pintores. Lo anecdótico y paramental, el traje, el gesto racial, el paisaje inigualado, deben quedar intraducibles, incommunicables. Pero si la pintura mexicana de hoy —la de Abraham Ángel, Orozco, Diego, Siqueiros, Rodríguez Lozano, Leopoldo Méndez, Guerrero Galván— fuera sólo gesto y raza, paisaje y vestimenta, ni sería grande ni sería impar. La pintura revolucionaria de México [...] importa a Cuba, a Hispanoamérica, al mundo, porque la sustenta y la impulsa un elan que viene de lo hondo, de la mexicanidad mejor [Marinello, 1983, 178].

Algunos artistas cubanos prefirieron viajar a México antes que a Europa en estos años, pues en este país encontraban los acontecimientos que los conmovían como latinoamericanos y que les podían presentar soluciones ante sus necesidades como creadores. Fue ésta la década de mayor presencia de artistas cubanos en México en periodos más o menos largos; algunos de ellos son Hernández Cárdenas (1930); Alfredo Lozano (1936); Mariano Rodríguez (1936-1937); Mario Carreño (1936); Jorge Rigol (1937); Julio Girona (1937); Alberto Peña (1938); Cundo Bermúdez (1938); y Fernando Boada (1938).

Asimismo, esos artistas contaban en México con las posibilidades de conocer las vanguardias europeas, una vez que Europa se encontraba afectada por la guerra y el acceso se hacía más difícil, pero más aún, podían apreciar la reinterpretación de estos lenguajes por parte de los mexicanos, en una propuesta visual que enaltecía "la identidad nacional". En este sentido de reconocimiento del paradigma resultan elocuentes los testimonios del cubano Mariano Rodríguez, quien junto al también pintor Mario Carreño y el escultor Alfredo Lozano acudió a México en 1936 y no a París porque el primer país era más afín con sus ideas políticas; así recibió un caudal de experiencias de los maestros mexicanos que contribuyeron, desde su diversidad, a consolidar la etapa de formación profesional del cubano:

Con Rodríguez Lozano comenzó y Mariano dibujaba largas sesiones en la Academia. Ha dicho Mariano que esto le ayudó mucho en el orden artístico, porque le hizo cambiar ciertos conceptos esquemáticos que tenía en relación con el arte y a justipreciar a grandes pintores como Matisse, que en esa época él subvaloraba. Con el grupo "Diego Rivera", a cargo del también muralista Pablo O'Higgins (1904), realiza un estudio completo de la técnica mural al fresco, que contemplaba desde la preparación del muro y los colores hasta el procedimiento de realización de la pintura [Quevedo, 1985, 20].

Tanto las obras de Mariano como las de Carreño a su regreso a Cuba denotan una asimilación de los modelos formales mexicanos. La monumentalidad y pesadez de los volúmenes en la concepción de las figuras humanas, la estructuración organizada

de las composiciones que acusan una mayor racionalidad y la valoración más explícita de las propiedades inherentes al color se suman a la intención social de la praxis artística.

Fue en 1933 cuando se vislumbró un proyecto de pintura mural en Cuba que articulaba con las necesidades de "pintar en los edificios públicos las atrocidades del Machadato y la heroicidad de nuestro pueblo, los estudiantes y demás sectores revolucionarios".¹ La solicitud fue formulada en la coyuntura histórica del Gobierno de los Cien Días, del que formara parte Antonio Guiteras, figura que favoreció el rescate de los valores nacionales. El proyecto se constituyó en respuesta a la necesidad de inmortalizar la proeza de la conocida como Revolución del 33 y satisfacía las necesidades internas del movimiento artístico renovador y los requerimientos externos de proyección pública de su compromiso social. En este sentido, la doctora Yolanda Wood (1993, 76) observa:

el proyecto muralista revela no sólo la acción práctica transformadora del sujeto creador en el proceso artístico, por su capacidad de proyectarse originalmente en relación con un ideal que actúa como mediador entre lo existente y lo necesario, sino además, el carácter sistémico de sus propuestas, encaminadas a accionar funcionalmente sobre la dirección del proceso artístico en el sistema de la cultura y provocar una nueva forma de relación estética a través de la tarea muralista.

Sin embargo, las condiciones en la Cuba de entonces no favorecieron la concreción definitiva de estos audaces proyectos; los propios artistas reconocían años después que para los cubanos una "experiencia similar a la mexicana permanecía vedada, situados en un contexto histórico y social muy diferente", como señalara Marcelo Pogolotti (1982, 8), mientras que Eduardo Abela precisaba que no se contaba con apoyo oficial, lo cual quiere decir que "no había muros disponibles ni se tenían conocimientos técnicos para atacarlos prácticamente" (Seoane, 1986, 81).

¹ "Carta de profesores de San Alejandro sobre el proyecto muralista, dirigida al secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de La Habana, con fecha 30 de agosto de 1933", publicada por Yolanda Wood en *Temas*, núm. 14, 1987, p. 163.

A la falta de apoyo oficial, y casi nula disponibilidad de edificaciones donde emplazar los proyectos de murales, se unía el desconocimiento de la técnica mural. En este sentido, resulta oportuno traer a colación el testimonio de Arístides Fernández cuando escribió a Diego Rivera:

He intentado varias veces hacer pruebas de la pintura al fresco y he fracasado lamentablemente. Me explicaré: he preparado el mortero a base de cal y arena, lo he aplicado sobre el trozo de pared en la que esperando tres o cuatro horas para que se endureciera la amalgama, calcando el cartón, me he detenido siempre en el momento de pintar, el retoque no chupa, el color no penetra en la masa, se corre: he aquí lo que me desespera, lo que me ha hecho perder el sueño hace 15 días. He fabricado el mortero con distintas proporciones de cal y arena, una, dos... siete veces. En vano, todo en vano. Registré bibliotecas, librerías, en busca de un tratado que aclarara mis dudas, con resultados negativos. En toda La Habana no se encuentra el más insignificante librejo sobre la pintura mural [Lezama Lima, 1950, 88].

Las preocupaciones de Arístides encontraron respuesta al materializarse el proyecto de Estudio Libre de Pintura y Escultura en 1937, dirigido por Eduardo Abela, donde se incorporó por primera vez la enseñanza de la pintura mural a partir de las experiencias acumuladas por Mariano Rodríguez en su ya referido viaje a México. Los alumnos aprendieron finalmente a preparar el muro sobre entretejido metálico y a hacer la mezcla, el trazado y la aplicación del color.

Fueron varios los artistas cubanos que por aquellos años se mostraron interesados en el muralismo; entre ellos destacaron Antonio Gattorno, del que afirma el historiador cubano Juan Antonio Morales: "fue [...] quien realizó por primera vez pinturas, al menos, de intención mural (en cuanto al espacio, los intereses y la ubicación; pero no por la técnica..." (1985, 50) y ostentó el cargo de profesor honorario de decoración mural en la Academia de San Alejandro. Un papel muy importante en la difusión y ejecución del muralismo en la isla fue asumido por Domingo Ravenet, quien ya tenía experiencias con la pintura al fresco desde su

estancia en Francia, al punto de considerársele “el iniciador entre nosotros, de la práctica de procedimientos olvidados o desconocidos en la pintura al fresco”.² Posteriormente, en 1941, tuvo a su cargo la creación de la primera cátedra de pintura mural en Cuba, en la Escuela de Artes Plásticas “Tarasco”, de la provincia de Matanzas. Carlos Enríquez y José Hernández Cárdenas también incursionaron desde el punto de vista personal en la técnica del mural por esos años.

En cuanto a los proyectos colectivos, se ha documentado que el primero fue realizado con motivo de la apertura, el 10 de diciembre de 1932, del “Salón Cubano de Arte”, de la tienda “El Encanto”, que reunió artistas de la talla de Víctor Manuel García, Mario Carreño, y otros, que coincidían en propuestas de enfoque criollista y tipicista.

De 1933 data un mural al fresco de la autoría de Antonio Gattorno y Gabriel Castaño, realizado de forma clandestina y en coordinación con el Comité ProCenizas de Mella, que fue ubicado en la pared que sirvió de fondo a la urna y del cual sólo se conserva una documentación fotográfica. El rostro de Mella, inspirado en la célebre fotografía de Tina Modotti, se ubicaba al centro de la composición, secundado por los estudiantes y trabajadores que, en actitud aguerrida, se erigían cual emblema de los ideales del joven revolucionario asesinado en México, consiguiendo un resultado de intensa fuerza expresiva.

Finalmente, en 1937, se realizó el primer proyecto oficial de pintura mural de la isla en el periodo de estudio, con un conjunto de diez obras en la entonces Escuela de Becados General José Miguel Gómez (hoy Instituto Tecnológico Hermanos Gómez), institución creada para niños sin recursos económicos. Con un presupuesto de mil quinientos pesos, los artistas emprendieron la decoración de los muros en pasillos, salones de clases y talleres, con un espíritu casi febril que liberaba las ansias acumuladas. En esta ocasión, el proyecto era auspiciado por el Departamento de Cultura de la alcaldía de La Habana, centrado en el eminente historiador José Luciano Franco y en el alcalde Beruff Mendieta.

² *El Mundo del Domingo*, La Habana, 19 de diciembre de 1965 (archivo de Raquel Rodríguez Corría).

En las pesquisas para reconstruir la historia de este significativo conjunto, se constató la desaparición de valiosas obras de autores de la talla de Alberto Peña (*La llamada del ideal* o *La epopeya del 95*), Fidelio Ponce (*Fin de curso* o *Reparto de premios*), Gabriel Castaño (*Las dos escuelas*), José Hernández Cárdenas (*Descanso en la fábrica*) y Carlos Enríquez (*La invasión*). Como puede inferirse de los títulos y, en algunos casos, con el apoyo del material visual proporcionado por las publicaciones periódicas de la época, se verifica el interés por los temas patrióticos y épicos que remitían a las luchas contra el colonialismo español, incluyendo la representación de héroes independentistas; en este sentido, la figura más trabajada es la de José Martí, cual símbolo que también incorpora Romero Arciaga en el mural al fresco *Martí y los niños* o *La voz del apóstol*, composición dividida en tres secciones, donde se ubican 33 figuras. La interrelación simbólica que el autor emplea en la obra se consigue al engarzar las enseñanzas de Martí con las aspiraciones de paz y justicia social de los sectores sociales y raciales representados, hasta enfatizar en el protagonismo del obrero como portador de un mensaje que exalta el patriotismo y las ideas humanistas de un pueblo formado en las ideas martianas (nuevamente el compromiso con la historia); ese trabajo convoca a la unidad en la lucha, a la vez que revela un fuerte sentimiento de denuncia y la necesidad de preservar los más auténticos valores culturales de la nación.³

Nuevamente el paradigma del arte de México volvía a dialogar con las propuestas de los cubanos; más allá de los elementos técnicos y las soluciones formales, destacó el significado ideológico que sustentaba este proyecto. El emplazamiento mismo en un centro educacional denotaba un primer nivel de empatía con la experiencia mexicana; también la selección de los temas evocaba el compromiso con la historia que habían contraído los muralistas al representar escenas de la conquista, de las luchas independentistas y de su realidad actual, a partir del empleo de

³ El mensaje que porta el obrero en la obra de Romero Arciaga contiene el siguiente texto: "Unidos luchemos por la paz. Bombardeos aéreos. Niños, mujeres y hombres mueren en la guerra; escuelas, museos y bibliotecas son destruidos; la paz y el trabajo se logran mediante la cultura".

determinados recursos, como la clara diferenciación entre los personajes positivos y negativos, tan utilizada por Diego Rivera, en virtud de alcanzar un efecto comunicativo más directo, como en el mural al fresco *La agricultura* (también conocido como *Motivos cubanos*), de Manuel de la Luz Roldán Capaz, donde se manifiesta el contraste entre la representación de los campesinos y la figura del mayoral de rostro severo.

Por su parte, Heriberto Portell Vilá tuvo a su cargo el mural *Descubrimiento, colonización y primera esclavitud y piratas, dominación inglesa y segunda esclavitud*, realizado al temple. Como su título evidencia, se trata de un panorama de la historia de Cuba, donde las referencias al modelo mexicano nuevamente vuelven a encontrarse en la concepción misma de las escenas. El autor emplea el método del contraste entre personajes y ambientes, cierta deformación que en ocasiones raya en lo caricaturesco, junto a la representación simultánea de varios acontecimientos en una misma zona. La interpretación del último episodio referido a la situación actual de aquella pseudorepública, la convierte en una crítica mordaz y valiente, si tenemos en cuenta lo directo del mensaje plástico, en relación con su contexto.

Víctor Manuel y Amelia Peláez emplearon el óleo y el temple en la realización de sus respectivos murales, y consiguieron resultados de alto valor estético; el primero con la representación de una serena escena de paisaje que lleva por título *El parque*, y la segunda, con un entramado de líneas negras sobre una superficie color ocre que sugieren maternidades entrelazadas con elementos de la arquitectura colonial cubana, con claras influencias de tendencias europeas, y de la proyección social del arte de México; tales aspectos contribuyeron a un lenguaje expresivo eficaz para sus necesidades como creadora por aquellos años.

Otra muestra de gran significación en el trabajo colectivo de conjuntos murales emplazados en centros de educación fue la ejecución, también en 1937, de los murales de la Escuela Normal para Maestros de Santa Clara (hoy escuela Viet Nam Heroico), en una acción propiciada por Domingo Ravenet y Juan Marinello, que consiguió reunir a jóvenes e inquietos artistas como el propio Ravenet (*La siembra*), Ernesto González Puig (*Los estudios*), Mariano Rodríguez (*Educación sexual*), Amelia Peláez (*Escolares*),

Jorge Arche (*Huracán*), René Portocarrero (*La familia*) y Eduardo Abela (*La conquista*). Los temas y el lenguaje técnico y formal mostraban indudables puntos de contacto con el muralismo mexicano, readecuando al contexto cubano, los personajes y los ambientes representados.

Este proyecto incluyó también la participación de estudiantes de la Escuela Normal; sus murales que se ubican en la galería sur.⁴ Al tratarse de obras ejecutadas por autodidactas, sobresale el desconocimiento en el manejo de la perspectiva y de la organización compositiva. Los temas vinculados a las vivencias en el campo muestran escenas de paisajes y personajes, con la frescura y simplicidad formal inherente a los “no instruidos”. El hecho de concebir un proyecto conjunto entre artistas profesionales del país y estudiantes autodidactas de aquella localidad, le otorgó un carácter dinámico y plural que amplió la proyección social de esta iniciativa, y le dio un significado distintivo dentro las experiencias muralistas cubanas.

Las variantes de apropiación del paradigma del muralismo en los países seleccionados comprueban que México participó de un proceso de interdiscursividad que merece ser estudiado y reconocido en estos empeños por investigar el arte de la región desde nosotros mismos. En este sentido, la doctora Yolanda Wood (1994, 2) precisa:

Estas confluencias no fueron generadoras de movimientos o tendencias, se trató de acciones grupales o de figuras independientes que permiten [...] distinguir un espacio de interconexiones visuales en el que no sólo resulta evidente la huella del arte de México, sino además su aporte ideológico a la plástica del Caribe hispano...

El muralismo mexicano se instaló como paradigma indiscutible ante las necesidades de los artistas caribeños durante la primera mitad del siglo xx, mostrando diferentes niveles de incidencia según cada contexto y las modalidades de las interacciones. Su

⁴ Entre los nombres que se han podido rescatar de estos alumnos están los de Donaida Felipe, Irmina Quevedo y Coralia López.

contribución al reconocimiento de aspiraciones y urgencias en las islas, así como a la actualización de las tendencias internacionales de vanguardia, permitió que el diálogo y la polémica entre pueblos testimonios y pueblos nuevos, trascendiera en el empeño común por la legitimación de los valores identitarios y la preservación de la memoria histórica de nuestros países, en un arte que se enaltece en la fidelidad a su tiempo.

E-mail: cesicu@yahoo.com.mx

Artículo recibido el 10/08/05, aceptado 18/01/06

BIBLIOGRAFÍA

Caballero, Rufo

1990 *La pintura puertorriqueña entre 1950 y 1989*, tesis de grado, La Habana, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Carpentier, Alejo

1980 *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas.

De Oller a los 40...

1989 *De Oller a los 40: la pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*, Museo de la Universidad de Puerto Rico.

Lezama Lima, José

1950 *Aristides Fernández*, La Habana, Cuadernos de Arte, Dirección de Cultura.

Marinello, Juan

1983 *Comentarios al arte*, La Habana, Letras Cubanas.

Morales, Juan A.

1985 *El mural en la República neocolonial*, trabajo de diploma, La Habana, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Pogolotti, Marcelo

1982 *Del barro y las voces*, La Habana, Letras Cubanas.

Quevedo, Alberto

1985 *Mariano*, tesis de licenciatura, La Habana, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Seoane, José

1986 *Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana, Letras Cubanas.

Wood, Yolanda

1993 *Proyectos de artistas cubanos en los años 30*, tesis para obtener el grado científico de doctor en Ciencias del Arte, La Habana, Instituto Superior de Arte, Facultad de Artes Plásticas.

1994 *El arte de México en el Caribe hispano: 1920-1950*, La Habana, inédito.