

# SIQUEIROS Y CUBA: UNA RELACIÓN POLÉMICA Y ENTRAÑABLE

*Olga María Rodríguez Bolufé*

El proceso de renovación que tuvo lugar en la cultura artística cubana durante la primera mitad del siglo XX, surgió en un momento donde la necesidad de transformar el orden de cosas existente, fue alcanzando máxima prioridad. Fue así que una vez demostrada la inoperancia de la nueva República instaurada en 1902, se produjeron varios acontecimientos sociales de gran repercusión para el panorama nacional: la Protesta de los 13 encabezada por Rubén Martínez Villena; la Reforma Universitaria; el desarrollo y fracaso del Movimiento de Veteranos y Patriotas; la fundación del Partido Comunista de Cuba; la apertura de la Universidad Popular "José Martí"; el Manifiesto del Grupo Minorista, hechos que expresaban las ansias de renovación.

Aparecieron publicaciones periódicas como la *Revista de Avance* que integró como colaboradores a jóvenes artistas que protagonizarían la ruptura con la pintura académica en la *Exposición de Arte Nuevo* de 1927. Estos creadores expresaban el despertar

de la conciencia nacional mediante la captación de elementos esenciales de una identidad, convirtiéndose en repertorio temático fundamental el campesino, el paisaje, el negro y el 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.

Fue entonces cuando los artistas cubanos descubrieron en el arte mexicano una orientación artística significativa, generándose así un efecto de interdiscursividad que enlazó la proyección vanguardista europea con la proyección social del arte de México. Las noticias del arte mexicano a la Isla, llegaban con sorprendente sincronía, al punto que ya en 1920 se localizan los primeros artículos en publicaciones cubanas que aluden a la novedad de la pintura mural mexicana. El ideario estético de la Escuela Mexicana era difundido en la Isla mediante la



De izquierda a derecha: Alejandro Barreiro, destacado dirigente del proletariado cubano, Julio A. Mella y David Alfaro Siqueiros, 1926. Archivo Fotográfico CENIDIAP/INBA. Tomado de la revista *Bohemia*, La Habana, 1974, ilustrando el ensayo de Juan Marinello "Siqueiros".



Siqueiros, teniente coronel del Ejército Popular de la República Española, con Juan Marinello y el pintor y escultor español Gabriel García Maroto, en 1937, Madrid. (Tomado de la revista *Verde Olivo*, La Habana, núm. 3, 20 de enero de 1974).

llegada de *El Machete* (1924) y otras publicaciones, donde se reconocía tempranamente el liderazgo de David Alfaro Siqueiros como teórico e ideólogo del movimiento.

Este sistema de relaciones se mantuvo con gran énfasis, propiciando la visita a La Habana de importantes personalidades de la cultura mexicana como José Vasconcelos, a la par que gran parte de la intelectualidad cubana, motivada, entre otras razones, por las profundas transformaciones culturales que tenían lugar en México, viajaban continuamente, tales fueron los casos de Alejo Carpentier, Juan Marinello, Loló de la Torre, Carlos Rafael Rodríguez, Nicolás Guillén, por sólo citar algunos nombres. También fue la década del 30 la que se reconoce como la etapa de mayor presencia de artistas cubanos en México en

periodos más o menos largos: Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, Mario Carreño, Jorge Rigol, Julio Girona, Alberto Peña, Cundo Bermúdez, seguidos por Orlando Suárez, Eduardo Abela, Marcelo Pogolotti y René Portocarrero en años posteriores, entre muchos otros. Fue así como los artistas cubanos asumieron, desde sus personales poéticas, un modelo representacional proveniente de México, con lo que el arte experimentó una orientación iconográfica a partir del diálogo con el paradigma.

Los proyectos de pintura mural en la Isla revelaban necesidades internas del movimiento artístico renovador y necesidades externas de proyección pública de su compromiso social. Sin embargo, las condiciones en Cuba no favorecieron estas intenciones, 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"<sup>1</sup> como señalara Marcelo Pogolotti, mientras que Eduardo Abela precisaba que *no se contaba con apoyo oficial, lo cual quiere decir que no había muros disponibles ... y en el caso de que algún gobierno hubiese decidido favorecer la pintura de murales, de seguro hubiera confiado sus encargos a los pintores académicos, cosa que, como es sabido, alguna vez ocurrió.*<sup>2</sup>

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 Pro-Cenizas de Mella, que fue ubicado en la pared que sirvió de fondo a la urna y del cual solo se conserva una documentación fotográfica. El rostro de Mella inspirado en la fotografía tomada por Tina Modotti, se ubicaba al centro de la composición, secundado a cada lado por estudiantes y trabajadores, que en actitud aguerrida, se erigían cual emblema de los ideales del joven revolucionario asesinado en México, con quien Siqueiros había sostenido una entrañable relación de amistad y camaradería política.

Finalmente, en el año 1937, se logró realizar el primer proyecto oficial de pintura mural de la Isla, con un conjunto de 10 obras en la entonces Escuela de Becados General José Miguel Gómez (hoy Instituto Tecnoló-

gico Hermanos Gómez), auspiciado por el Departamento de Cultura de la Alcaldía de La Habana. Nuevamente el paradigma del arte de México volvía a dialogar con las propuestas de los cubanos, destacando, más allá de los elementos técnicos y las soluciones formales, el significado ideológico que sustentaba este proyecto. El emplazamiento mismo en un centro educacional para niños con escasos recursos, comportaba 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.

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*), Amelia Peláez (*Escolares*), Jorge Arche (*Huracán*), René Portocarrero (*La familia*), Ernesto González Puig

<sup>1</sup> Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 8.

<sup>2</sup> José Seoane, *Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, p. 81.

(*Los estudios*), Mariano Rodríguez (*Educación sexual*) y Eduardo Abela (*La conquista*). Los temas seleccionados y el lenguaje técnico y formal empleado, mostraban indudables puntos de contacto con el paradigma del muralismo mexicano, readecuando al contexto cubano, los personajes y ambientes representados.

Una vez referidos los principales proyectos de pintura mural en la Cuba de los años 30, vale precisar que el ideario y la obra de David Alfaro Siqueiros pronto fueron dados a conocer en la Isla desde la segunda mitad de la década del 20, ya mediante las revistas culturales o por la vía de exposiciones, aunque fue Diego Rivera la figura prevaleciente en cuanto a influencias para el panorama artístico cubano de la época, como lo confirman las publicaciones, las conferencias y los testimonios de los artistas en esos años.

La vinculación del polémico y más joven de los tres grandes muralistas mexicanos con los revolucionarios cubanos Julio Antonio Mella y Pablo de la Torriente Brau, desde los tiempos de *El Machete*, era siempre motivo recurrente en sus comentarios a la prensa cubana, cuando refería la avidez de Mella por conocer las razones que lo conducían a pintar determinados símbolos y a aplicar distorsiones plásticas, a la vez que afirmaba: *Mella fue algo más que un amigo, fue un hermano para mí ... Por él aprendí a amar a Cuba.*<sup>3</sup>

Otro de los grandes hombres de la vida intelectual y política de la Isla que estableció una perdurable amistad con Siqueiros fue Juan Marinello (1898-1979). Desterrado a México en 1933 y 1936-37 por sus actividades como militante del Partido Comunista de Cuba pronto comenzó a formar parte del controvertido círculo intelectual mexicano de los años 30, mientras reconocía el valor social del arte como resultante de una necesidad histórica concreta y el papel activo y consciente del sujeto en su capacidad de apropiación artística de la realidad, aspectos esenciales del ideario promovido por aquel hombre excepcional que era David Alfaro Siqueiros.

El ejemplo que significó Siqueiros para Marinello, se manifiesta en los múltiples ensayos que publicara entre 1934 y 1975 sobre el muralista. El 8 de mayo de 1943, el intelectual cubano tuvo a su cargo la presentación como conferencista del artista mexicano en el Centro de Dependientes de La Habana. En sus palabras de presentación, Marinello destacaba al *hombre de pensamiento y de pelea ... de fuego y de luz que cumple soberbiamente su tarea, para concluir: en él unir a los artistas es un mandato de su condición de hombre que pinta, no de pintor en peripecias de hombre.*<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Waldo Medina, "David Alfaro Siqueiros", en *El Mundo*, La Habana, 12 de enero, 1968.

<sup>4</sup>Juan Marinello, "En la guerra, arte de guerra", en *Hoy*, La Habana, 15 de mayo de 1943.

## Siqueiros en La Habana (1943)

Siqueiros había llegado a Cuba en el mes de abril como parte de su recorrido por el continente promoviendo la organización de *El arte contra el fascismo* y *Un arte de América al servicio de la victoria de las democracias*. Su poderosa personalidad como artista militante era ampliamente conocida entre los pintores cubanos. Alrededor de 10 conferencias ofreció Siqueiros en La Habana: la primera, a principios de mayo, fue en la Asociación de Dependientes, donde abordó el tema del arte y la guerra, y la necesaria humanización del artista contemporáneo, a la par que comentó acerca del movimiento muralista mexicano, como ejemplo que clarificaba la concreción de sus reflexiones teóricas. La elección del tema en un momento en que la conflagración mundial tendía cada vez más hacia el fascismo, garantizó el éxito de esta conferencia, según refiere la prensa de la época.<sup>5</sup>

En el *Lyceum* (institución promovida por capital privado de un club femenino) abordó el tema del porvenir de las artes plásticas en América Latina, centrandó buena parte de su discurso en el mercado de arte para finalmente dirigir su atención al contexto cubano, demandando al Estado el apoyo económico que *levantaría en última instancia las bases verdaderas para el surgimiento en Cuba de un arte nacional*.

Sería muy comentado su trabajo conocido como *Conferencia ambulante* iniciada en la Escuela de San Alejandro y finalizada en el Capitolio Nacional y en el antiguo Colegio de Belén a finales de diciembre. Siqueiros abordó el tema de la pedagogía de las artes plásticas, arremetiendo contra las academias como *simples fábricas de pedagogos y no de futuros productores de artes plásticas*. Propone el muralismo como único método pedagógico verdadero, al igual que en otra de sus disertaciones en la Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de Defensa Nacional y ante el Círculo de Amigos de la Cultura Francesa, donde se refirió a la posición del artista, la sospecha de la muerte de la pintura y los esfuerzos colectivos en las artes plásticas. Concluía entonces Marinello: *De todo eso se habló, debatió y polemizó aquella tarde habanera cuando el orador dejó la tribuna entre los aplausos y los rencores asustados*.<sup>6</sup>

La llegada de Siqueiros a Cuba en 1943 estuvo desfasada de la etapa de mayor intensidad del diálogo de los cubanos con el arte mexicano. Otras tendencias habían continuado llegando a la Isla, una Isla azotada por gobiernos de turno,

<sup>5</sup>Carteles, La Habana, núm. 20, 16 de mayo de 1943, p. 32.

<sup>6</sup>Juan Marinello, "Presencia y reportaje de D.A. Siqueiros: IV- La Teoría", en *Comentarios al arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 141.



La conferencia de Siqueiros en la Asociación de Dependientes de La Habana, mayo de 1943. (Tomado de la revista *Carteles*, La Habana, núm. 20, 16 de mayo de 1943).

por tiranos corruptos, por la frustración de tantos ideales, con la plena conciencia de la imposibilidad de reproducir en aquellas condiciones adversas un arte público como el que proponía Siqueiros.

### **Obra de Siqueiros en Cuba, 1943**

A fines de 1943 Siqueiros ejecutó el mural *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, en la casa de María Luisa Gómez Mena y el pintor Mario Carreño, ubicada en el céntrico barrio habanero de El Vedado. Se trataba de un corredor con vista a la calle, compuesto de tres pequeños

muros cóncavos con techo plano, que en su conjunto formaban una especie de concha de aproximadamente 40 metros cuadrados de superficie (5 m de base y 8 m de altura). El asumir la realización de la pintura sobre la superficie cóncava constituía un reto técnico en la aplicación de la perspectiva. En este caso, la concavidad tenía 1.20 metros de profundidad, por lo que las soluciones plásticas consiguieron transformar la concavidad en convexidad y la horizontal en vertical con gran éxito. Siqueiros utilizó piroxilina sobre una cubierta de masonite, procedimiento muy empleado en su trabajo como muralista.

La elección de un espacio privado para su mural, estuvo sujeta a la imposibilidad de acceder a un espacio arquitectónico colonial que servía entonces como archivo-bodega de un ministerio de gobierno, para el que el pintor mexicano había propuesto ejecutar una obra mural pública con el tema *Las luchas del pueblo cubano por la independencia nacional y las libertades democráticas*, a partir de un trabajo en equipo. Según el propio pintor, la idea tuvo muchos entusiastas verbales, pero ningún padrino verdadero, y teniendo en cuenta las condiciones de la época en la isla, gobernada en aquel entonces por Fulgencio Batista, es comprensible el hecho de que la propuesta de Siqueiros no consiguiera apoyo oficial. Al respecto el pintor mexicano relata en sus memorias:

... una fuerte campaña, proveniente de los Estados Unidos, sin duda alguna, a la vez que la divulgación que se le había dado a la repentina parada que me diera el Departamento de Estado de Washington en mi viaje a los E.U., y mi propósito central en ese país, hizo que el presidente Batista pusiera reparos al asunto ...<sup>7</sup>

El encargo original de la familia Carreño-Gómez Mena había sido un cuadro de caballete, lo cual fue hábilmente transformado por Siqueiros en un mural interior, a sabiendas que tan sólo era una solución parcial y relativa a sus intentos por materializar en Cuba algunas de sus concepciones sobre el mural moderno:

Uní el muro con el techo y con las paredes laterales, construyendo así una especie de concha, pero la cual se extendía en la parte alta por todo el techo, es decir, en una especie de gran visera. Aquella concavidad simétrica me daba la oportunidad de hacer una composición pictórica simétrica, también ... mi objetivo de dar la sensación viva, palpable de formas en el espacio, tuvo éxito completo ...<sup>8</sup>

La obra fue destruida por su propietaria. Algunos autores afirman que por razones políticas, a lo que el propio Siqueiros agregaba que por los prejuicios raciales y la novedad que suponía para el contexto cubano la realización de su mural, no obstante haber sido muy comentado por el

propio autor de manifiesta forma intencional en sus conferencias y charlas en La Habana, lo cual hizo que muchos de los jóvenes pintores reclamaran que fuera abierta al público.

Al finalizar la obra, el muralista definió en el *Boletín del Comité Continental de Arte para la Victoria*, la finalidad técnica y social de este mural, enfatizando en la concepción de un arte nuevo humanista contrario al academicismo tradicional a la vez que afirmaba que pretendía convertirse en un aporte profesional a la lucha de los sectores progresistas del pueblo cubano contra los restos de discriminación racial que subsistían en Cuba. Este volante, que fuera repartido en varios cientos de miles, también significó, al decir de Siqueiros *una pequeña venganza donde alentaba también al público a que fuera a ver la obra, para lo cual lo único que tenía que hacer era pedirle permiso a la señora Gómez Mena.*<sup>9</sup>

En México, Siqueiros realiza un dibujo a partir de su producción en La Habana, que, según Marinello, serviría de base a una réplica del mural destruido y fue, en más de un aspecto, mejor que éste.

También Siqueiros pintó por encargo de Amleto Battisti un panel

<sup>7</sup>David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 2a ed., Editorial Grijalbo, México, 1977, p. 422.

<sup>8</sup>*Ibidem.*

<sup>9</sup>*Idem*, p. 425.

al duco titulado *Día de la nueva democracia* para el techo del restaurante Roof Garden del hotel Sevilla-Biltmore y que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. Sobresale en esta obra el empleo de la perspectiva poliangular y de técnicas e instrumentos novedosos, tan característicos del trabajo del pintor mexicano. En recientes contactos con la investigadora América Juárez, de la Sala de Arte Público Siqueiros en el D.F., hemos corroborado la existencia de elementos iconográficos persistentes a partir de una fotografía de la esposa del pintor que se detecta como el modelo que inspira la concepción del cuerpo femenino presente tanto en la obra realizada en Cuba como la que posteriormente pintaría en México y que actualmente se conserva en el Palacio de Bellas Artes de esta capital.

También se conserva en Cuba la obra *Dos cumbres de América*, que representa los rostros de Abraham Lincoln y José Martí, ubicada actualmente en la Casa de las Américas y que fuera emplazada en el Centro Cultural Cubano Americano como encargo personal de Nelson Rockefeller y que pasaría después al Hotel Lincoln de La Habana, hasta llegar a su paradero actual, legitimando su valor en un espacio cultural tan emblemático para el conocimiento y la interrelación entre los países de América.

## **Siqueiros y los artistas cubanos:**

Durante la visita de 1943 a La Habana, el creador mexicano ofreció una conferencia titulada *Los artistas modernos cubanos*, que por su significación fue parcialmente reproducida en la revista *Ultra*, que dirigía el eminente etnólogo cubano Fernando Ortiz. Las agudas observaciones del prestigioso muralista, alcanzaron una conmovedora resonancia entre críticos y artistas de la Isla, llegando incluso a detectar y avizorar posibilidades distintivas entre nuestros creadores.

Refiriéndose a Fidelio Ponce, escribía Siqueiros: *Poderosa personalidad que extrae un estilo propio de algo que pareciera estar más allá del tiempo y del espacio ... Viendo su mural de la escuela general José M. Gómez pienso que la superficie pintable para este pintor está más en el espacio arquitectural que en el cuadro de caballete. A J.C. Orozco el mural le dio una ruta inmensa y no me extrañaría que a este artista cubano se la diera también.* (Lamentablemente el mural a que hace referencia Siqueiros, que tenía como tema *Fin de curso o Reparto de premios* fue destruido).

Por su parte, refería sobre Carlos Enríquez: *En cuanto a su mural de la Escuela J.M. Gómez, es indudablemente, sin salir todavía del concepto paneauista en la pintura, el esfuerzo de más élan que hay en la pintura de esta escuela, y en la pintura mural ese élan y esa lírica*





Siqueiros junto al mural-proyecto de monumento público *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, 1943. El original medía 40 metros cuadrados de superficie y fue ubicado en la residencia de la familia Carreño-Gómez Mena, en la esquina de las calles 22 y 13, Vedado, La Habana, Cuba. Destruído.

*son factores de primordial importancia. (Del mural La invasión, se conserva un testimonio fotográfico únicamente).*

En cuanto a Amelia Peláez, vaticinaba Siqueiros: *A esta pintora yo puedo profetizarle que el rectángulo estático del cuadro le vendrá pequeño dentro de poco tiempo y que ese espacio arquitectural será su nuevo campo de operaciones. Ojalá y no me equivoque. Y no se equivocaba el autor*



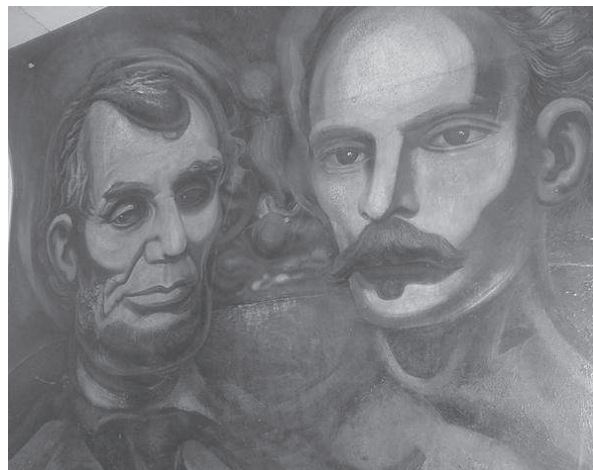
Posteriormente ya en México, Siqueiros trabajó en un dibujo destinado a servir de base a una réplica del mural destruido. (Testimonios de Juan Marinello).

mexicano, Amelia emprendería años más tarde la titánica tarea de la creación de murales donde nuevamente las palabras de Siqueiros eran validadas: *Amelia Peláez es el ejemplo más extraordinario de cómo debe aproximarse un artista vigoroso a las corrientes modernas de París.*

De René Portocarrero, comentaba: *Es el más rico en elementos dramáticos y por ese camino el que llegará más pronto a un arte de valores integrales ... Sus paneaux de destino mural muestran una suma importante*



David Alfaro Siqueiros, *Día de la Nueva Democracia*, 1943, duco/masonite 244 x 294.5 cm, colección MNBA, Cuba. Originalmente ubicado en el Hotel Sevilla.



David Alfaro Siqueiros, *Dos cumbres de América*, 1943, detalle. Colección Casa de las Américas, Cuba.

de todos esos elementos ... estoy seguro de que este artista, en un tiempo no muy lejano, buscará la gran lírica del fenómeno estético público. Y tampoco se equivocaba Siqueiros, este artista cubano fue uno de los más prolíferos en el trabajo del mural con cerámica en etapas posteriores.

### **Siqueiros en Cuba (década del 60)**

El triunfo de la revolución cubana en 1959 trajo consigo profundos cambios en las estructuras sociales. Un incansable luchador como Siqueiros acudió a principios de 1960, convocado por las nuevas circunstancias. Ofreció enton-

ces conferencias en centros culturales y comenzó a dirigir la realización de dos murales exteriores en el edificio que se construía para una Escuela Politécnica, en la zona de Vento, en La Habana. También de esta etapa se conserva el retrato de Frank País realizado por Siqueiros. Recordaba el pintor mexicano en sus memorias cómo le motivó saber si el mural que había realizado en la casa de María Luisa Gómez Mena se había conservado o no y fue guiado por su hija Adrianita hacia la casa del Vedado:

El portero de la casa residencial nos dijo que, efectivamente, ahí se había pintado un mural, pero que poco después de que el pintor, un mexicano —añadió— había salido

rumbo a su país, la obra había sido arrancada de los muros y trasladada en pedazos a otra parte. Entiendo que su propietaria lo vendió así al extranjero, pues según decían "el manito" (así dicen a los mexicanos en La Habana) era muy famoso y sus pinturas se vendían bien.<sup>10</sup>

A partir de los años 60, el arte cubano se vio emplazado por una coyuntura histórica en la que el ideario siqueiriano recobraba vigencia. Buena parte del repertorio plástico cubano de entonces se nutría de temas de la realidad cambiante de la Isla, mientras se exaltaban a los héroes patrios y cotidianos, con cierto sentido épico que contribuía a afianzar los valores de identidad nacional.

La Dirección de Artes Plásticas del Consejo Nacional de Cultura de Cuba comenzó la publicación en 1964, de una serie de cuadernos sobre grandes artistas, en el empeño por llevar el arte al pueblo. La primera figura seleccionada fue Siqueiros, en tanto se adecuaba perfectamente a las necesidades de una época plena de proyectos, donde el artista ocupaba un papel esencial en el impulso de la cultura para todos. (El cuaderno incluyó 40 grabados y 4 documentos de la trayectoria política y artística del muralista) De este año data el conocido poema de Nicolás Guillén, publicado a principios de 1964, titulado *No olvides a Siqueiros*, con lo que Cuba rendía homenaje al líder encarcelado en México.

Siqueiros regresa a Cuba a principios de 1968, invitado a participar en el Congreso Cultural de La Habana. Publicaciones de toda la isla destacaron la presentación en el Palacio de Bellas Artes de La Habana, de su "ponencia cinematográfica" que incluía la proyección de películas sobre dos de sus obras monumentales: *La marcha de la humanidad* y *Del porfirismo a la revolución*, resultando pequeña la sala para albergar al numeroso público; paralelamente se mostraba una exposición fotográfica de obras del gran muralista en el vestíbulo de Bellas Artes. Una vez más, esta paradigática "criatura polémica" había logrado ganarse la admiración y respeto de los creadores cubanos.

## **La huella de Siqueiros en el arte cubano contemporáneo**

La incidencia de la revolución cubana en la práctica artística se expresó con particular énfasis en la resultante creadora de los años 70, especialmente la vocación de continuar haciendo realidad la presencia del impacto vivencial de este hecho transformador en el mundo del arte. Quizás el modo más evidente en que se afianzó

<sup>10</sup>David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, op. cit., pp. 426-427.

la intención de propagandizar los beneficios de este proceso fue a través de un sector privilegiado como parte de los cambios sociales: el sistema educacional, que a la vez se revelaba como un vehículo idóneo en su función didáctica. Las instalaciones educacionales, dentro y fuera de la ciudad, se convirtieron en soporte reiterado de temáticas alusivas a la historia presente y pasada del país como una forma de afirmar la idoneidad de los valores alcanzados.

Justo como había observado Siqueiros en los años 40, el modo en que se asumieron los recursos comunicativos del mural en Cuba, continuaban dialogando con la posición sostenidamente vanguardista de la plástica en el país definida por la pluralidad y el respeto a la individualidad creadora, 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.

Por razones de índole cultural no se trató en el muralismo cubano de estos años el tema de la visión recuperativa de un pasado autóctono, prefiriéndose el protagonismo de los héroes de la historia reciente en el significativo proceso transformador que alternaba indistintamente su imagen naturalista con una amplia secuencia de interpreta-

ciones que también dieron paso a recursos simbólicos enriquecidos por la creatividad popular. De esta manera los nuevos héroes de la cotidianidad protagonizaban la pintura de los muros, y la Historia se erigía como tema para la defensa y la significación de los valores más genuinos de la nación cubana, en muchas ocasiones también vinculados con una visión latinoamericanista.

En estas condiciones, la permanencia de los aportes del muralismo mexicano y de sus representantes, encontraron diversas vías de difusión en el contexto cubano. En abril de 1980, el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba presentó una exposición de óleos y litografías de David Alfaro Siqueiros, auspiciada también por la Dirección de Patrimonio Cultural y el Ministerio de Cultura. Se trataba de las litografías realizadas por el mexicano en 1968 para ilustrar el *Canto General* de Pablo Neruda, donde la autora de las palabras del catálogo, Isabel Fernández Saíñz observaba *una nueva faceta de su genio contradictorio y dialéctico: el "abstraccionismo romántico", portador de olas gigantescas que amenazan la tierra, de paisajes perdidos en la génesis del planeta y de monstruos confundidos con la misma materia de nuestro Universo*. En aquella ocasión también fue mostrada una versión paisajística muy interesante del maestro mexicano, con el título *Muralla*, de 1936, que conjuntamente con



Fidelio Ponce de León, *Beatas*, 1934, óleo/tela, 86.5 x 107 cm, Colección MNBA, Cuba.



Carlos Enríquez, *El Combate*, 1941, óleo/ tela, 122 x 88.5 cm, Colección MNBA, Cuba.

las otras obras exhibidas, ofrecía una imagen más abierta y diversa de la intensa labor creativa de Siqueiros, más conocido entre los cubanos de las generaciones más jóvenes por su vertiente de obra politizada y movi-

lizadora, representada en esta muestra por el *Día de la nueva democracia*. Las 10 litografías (de 104 x 60 cm) consiguieron por la fuerza emotiva y por la visión múltiple del potencial creativo del artista mexicano, moti-



Carlos Enríquez, *La invasión*, 1937, fresco, 12 metros de largo. Destruído. (Se encontraba en el hoy Instituto Tecnológico "Hermanos Gómez", La Habana, Cuba).



Amelia Peláez, Mural del Hotel Habana Libre, 1958, cerámica, Cuba.

var a los creadores cubanos y a la crítica de esos años.

Los propósitos de la práctica artística de los años siguientes fueron animados por nuevas miradas al acto de la creación y al objeto artístico. 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 y el compromiso con su labor como creadores, se convertía en sello identificador de esta nueva promoción de artistas formados en las escuelas de arte creadas por la revolución, 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 Posmodernismo, vinculados con la herencia del

arte cubano plural y diversos de los maestros de la modernidad visual.

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, culturalógico, sociológico y mitológico, entre muchos otros que afloraron con gran fuerza en esos años.

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 *graffitis*, acciones plásticas y pinturas murales en espacios públicos. Este muralismo de los jóvenes artistas cubanos de los años 80 conseguía romper las barreras entre "arte culto" y "arte popular", en actitudes desacralizadas 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.

Entre los exponentes de la práctica mural que a inicios de la década del 90 continuaron trabajando con estos presupuestos se encuentra el proyecto comunitario de revitalización de una zona urbana de la capital conocida como El Callejón de Hamel, a cargo del pintor Salvador González. Se trataba de una concepción de creación colectiva, que consiguió involucrar en el acto creador a una comunidad de diferentes estratos sociales, profesiones, razas, creencias, imbuida en agudos problemas derivados de la crisis económica.

Los murales del Callejón de Hamel revelan una serie de significados sumamente interesantes para la investigación de tipo sociocultural: los "artistas" autodidactas invierten los órdenes establecidos para la representación plástica en el tratamiento de un universo vivencial representado en los muros, donde confluyen



René Portocarrero, *Mural antillano*, Bar-Cafetería "Las Cañitas", Hotel Habana Libre, ca. 1950, cerámica, Cuba.

el sincretismo religioso, las tradiciones de su comunidad, las emergencias de los conflictos sociales, en un acto de auténtica honestidad creadora que escapa a códigos formales y a estereotipos temáticos. La conjunción de valores culturales que a partir de la práctica muralista en equipo ha conseguido este proyecto articulan de forma significativa con el ideario siqueriano al concebir la práctica artística a partir de la pintura mural, como la posibilidad idónea para dotar al arte de un papel activo y transformador en la sociedad, a la vez que contribuye a afianzar la función didáctica de plena incidencia social en la comunidad y el rescate de genuinos valores culturales.



Amelia Peláez, Mural del Hotel Habana Libre, 1958, cerámica, Cuba.

La presencia de la huella de Siqueiros, sin embargo, no se expresa sólo en fundamentos motivacionales, de especial interés es la reconocida y reiterada consulta por parte de pintores, restauradores y conservadores de *Cómo se pinta un mural* texto de la autoría de Siqueiros que fuera publicado en Cuba en la década del 70, manual imprescindible para conocer los diversos recursos técnicos de la pintura mural, aspecto en que el artista mexicano fuera un notable innovador y que valida en gran medida su reconocimiento y permanencia entre los cubanos.

En la obra de Siqueiros los artistas de la isla han sabido reconocer y



René Portocarrero, *Mural antillano*, Bar-Cafetería "Las Cañitas", Hotel Habana Libre, ca. 1950, cerámica, Cuba.



distinguir la pluralidad del lenguaje, los significativos valores plásticos de su obra y el beneficio técnico de sus enseñanzas. Su huella de artista, sin embargo, ha conseguido trascender los aspectos formales para revelarse en esa dimensión de hombre-creador polémico, incisivo, comprometido con su tiempo, renovador en el afán por entregarse al acto creativo de manera plena, profunda y segura que también ha caracterizado a las generaciones actuales del arte cubano.

La pintura mural, que tuvo en Siqueiros a uno de sus cultivadores más genuinos, es vocera de valores culturales vinculados al mito, la historia, la política, la identidad nacional, el placer estético o la cotidianeidad misma, y es de este modo que continúa su bregar por cada rincón de la Isla, insuflando de nuevos aires a esta práctica del arte como medio de comunicación y de perdurabilidad de la memoria colectiva.