

situaciones y exigencias, la cultura no es estática y cambia continuamente, la sociedad la construye cada nueva generación. Podemos decir que el género del reguetón es una forma de reaccionar de la sociedad que marca las expectativas sociales (lo que cree que sucederá), la construcción de identidades y los significados sociales de un grupo social. Todo lo que tenemos en la literatura sobre este género son partes de prensa y de Internet y no en estudios del género musical. Estudiar el reguetón como un proceso de cambio social y cultural que se manifiesta en identidad y discursos propios es una necesidad para entender la sociedad del siglo XXI. Los jóvenes nos quieren exponer la forma en que interpretan la sociedad, la forma en que ven las contradicciones que no entienden y lo manifiestan en música y bailes que retan la sociedad. La sociedad los ignora, los incorpora para su uso (comercialización y política) y apuesta a que ellos se ajustaran a las hipocresía de la sociedad.

El Caribe como epicentro de relaciones: una alternativa para repensar la Historia del Arte desde Nuestra América. Los casos de Cuba y México.

Autora: Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

El Caribe como espacio donde confluyen diferentes tiempos, lenguas, tradiciones, con memorias múltiples, se ha manifestado como un fecundo generador de vínculos artísticos a través de los siglos. Dentro de esa área detonadora de confluencias, destacan los casos de Cuba y México, países altamente significativos por su distinción modélica en el Caribe hispano, y por haber mantenido a su vez, relaciones culturales con sistematicidad y consistencia en momentos claves de sus respectivos procesos artísticos.

Si ya desde el inicio mismo del proceso de colonización ambos países habían mantenido una interdependencia económica, religiosa, comercial, dirigida desde la metrópoli española, los siglos posteriores continuarían evidenciando la estabilidad de estos intercambios culturales. El siglo XIX como momento donde se definen los proyectos independentistas en América Latina, será el escenario en el que figuras de la talla del cubano José Martí (1853-1895) fecundarán inquietudes acerca de la comprensión histórica del legado cultural de América desde los reclamos de la unidad para enfrentar voracidades imperiales.

La Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España (1785) como iniciadora de esa tradición formativa en el continente americano y la Academia de San Alejandro de La

Habana (1818) como su homóloga en el área caribeña, nos ofrecen una primera posibilidad para encauzar los significados de estas relaciones. Y en el contexto de estas instituciones reguladoras del gusto y en gran parte, de la creación artística, ubicaremos al cubano José Martí...

En un ambiente en que aún estaba vivo el aliento de Juárez, entró en contacto con realidades de lo que pronto llamaría **Nuestra América**, terminó de hacerse periodista, vio representada y publicada una ligera obra de teatro suya, y enriqueció o fortaleció sus intereses vitales con hechos como la exaltación de una cultura nacional democrática, el laicismo, el espiritualismo, las luchas obreras, los aborígenes (...) ⁴⁰⁶

Entre 1875 y 1876, Martí publicó sus crónicas sobre arte mexicano en la Revista *Universal*, editada en México y en *La Hora* de Nueva York en 1880. En ellas abordó con su fina sensibilidad y agudeza las obras de varios artistas, con lo que se confirma que era “particularmente sensible a las variantes de la expresión plástica”, según palabras de la Dra. Adelaida de Juan, quien se ha ocupado del estudio de los comentarios sobre artes plásticas legados por Martí. ⁴⁰⁷

Vale señalar la manifiesta preocupación de José Martí en su visita a la Academia de San Carlos y en otras crónicas posteriores, por orientar a los pintores hacia búsquedas que le permitieran desatar las ataduras a los modelos históricos europeos. En este sentido, advertía: “No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandeza porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta”. ⁴⁰⁸ A la vez convocaba a los artistas mexicanos a inspirarse en su cultura y tradiciones, puesto que “hay grandeza y originalidad en nuestra historia”. ⁴⁰⁹

Al año siguiente, estas inquietudes se revelarían de forma más precisa en otra crónica martiana dedicada a la Academia de San Carlos. Allí ofreció valoraciones muy aportadoras sobre la institución, llegó a cuestionar los conceptos del gusto estético y preconizó la concepción de un arte nacional: “(...) Por qué, para hacer algo útil, no se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuelas sagrada y mitológica, una escuela de tipos mexicanos (...)”. ⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Roberto Fernández Retamar, “José Martí; del anticolonialismo al antiimperialismo”, *Revista CASA*, no. 198, La Habana, enero-marzo, 1995, pp. 33 y 34.

⁴⁰⁷ Adelaida de Juan, *Pintar como el sol pinta*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 29.

⁴⁰⁸ José Martí, *Obras Completas*. v. 6, Edit. Nacional de Cuba, La Habana, 1963, p. 385

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 390.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 401.

De este modo, el intelectual cubano asumió una preocupación personal por “nuestras” pinturas de México, preguntando si no se animarían “nuestros” pintores a copiar “nuestros” tipos y paisajes. En la compilación sobre la crítica de arte en México en el siglo XIX, la Dra. Ida Rodríguez Prampolini afirmaba:

Martí asume el carácter de verdadero crítico que debe no sólo juzgar y señalar defectos y aciertos, sino abrir los ojos de los artistas a las nuevas rutas y caminos... Quiere abrir posibilidades sin negarle al artista lo más importante, la fantasía, la imaginación, ya que estas facultades en todas las épocas existen, pero señala un grave peligro en el uso y desarrollo de la fantasía.⁴¹¹

Al releer estas crónicas a la luz de los años que corren, se percibe la agudeza y visión del pensamiento martiano. Obsérvese cómo el posesivo *nuestra* está enfatizando un sentido de pertenencia que trasciende lo local para asumirse en una unidad cultural diversa que históricamente nos une en conflictos y aspiraciones.

Ubicamos esta referencia a manera de antecedente para los años que median entre las décadas de 1920 y 1940, etapa decisiva para la concreción de proyectos de modernidad en la región con franca vocación nacionalista, donde los vínculos entre los países seleccionados revelarán una significación de suma importancia.

En estos años, tanto los llamados por el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro “pueblos testimonios” así como los “pueblos nuevos”, van a ir en marcha desfasada, pero firme, hacia el encuentro con una renovación más que deseada

Pero cuando se estudia el ideario contenido en los manifiestos de esta vanguardia intelectual latinoamericana (*Antropofagia* en Brasil, *Amauta* en Perú, *Martín Fierro* en Argentina, la *Declaración del Grupo Minorista* en Cuba o la *Declaración del Sindicato de Pintores y Escultores* de México), sale a la luz una necesidad de justicia histórica y de reconocimiento de la complejidad de sus respectivas circunstancias nacionales. De este modo la ansiada renovación estética de los movimientos de la vanguardia europea será asumida como compromiso ético para los países latinoamericanos, históricamente marginados y en muchos casos, arquetípicamente homologados como no aptos para la

⁴¹¹ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, vol. 1, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F., 1997, p. 139.

teorización, en su condición de *menos capacitados* para filosofar o proponer avances sustanciales al desarrollo cultural universal.⁴¹²

Justamente en las revistas llamadas “modernas” o “de vanguardia”, las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad, desde sus diseños, ilustraciones, contenidos, documentación de la cotidianidad y creadores que con ellas colaboran. Las revistas se convirtieron en vehículos efectivos y decisivos en la concepción y maduración de proyectos de vanguardia en América Latina. En tal sentido, muchos de los manifiestos e ideas renovadoras de poetas, novelistas, artistas, músicos, filósofos, etnógrafos y estudiosos de la cultura latinoamericana tuvieron su espacio de comunicación y reflexión en sus páginas. Sin dudas, el paradigma de esta revista novedosa, erudita, de vanguardia, lo fue la *Revista Moderna*, fundada en México en 1898 y que contó desde sus inicios con la colaboración protagónica de Julio Ruelas.

La *Revista Moderna* apareció en una época en el que la tradición debía ser sabotada por la modernidad de una intelectualidad ávida de reclamos en el México finisecular. Allí se dieron a conocer las obras de poetas, ensayistas, historiadores, artistas, que abrirían puertas a tendencias internacionales y universos privados. Su decursar se hizo extensivo a otras regiones de Latinoamérica, y Cuba no sería la excepción. Esta publicación marcó una pauta y le siguieron muchas otras revistas culturales y literarias, que irían integrando en sus páginas la revelación de una nueva imagen de modernidad.

Después de diez años intensos en cuanto a publicaciones insertas en los debates estéticos y literarios, estaban dadas las premisas para el cuestionamiento

⁴¹² Miguel Rojas Mix, **Los cien nombres de América**, Edit. Lumen, Barcelona, 1991.

y la reinterpretación de esta concepción de *lo moderno* en el campo del arte. Será entonces en alguna medida explícita la postura enarbolada por David Alfaro Siqueiros cuando en sus “Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicados en 1921 en la revista *Vida Americana* arremete contra la postura de los modernistas al exponer: “Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura! (...) No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.”⁴¹³

De este modo, las intenciones acerca de las funciones del arte de vanguardia insertas en el debate de intelectuales y artistas, se manifestaban de forma clara en las tendencias expuestas en las revistas de la época, fuentes de primera mano para estudiar la complejidad de los diversos puntos de vista en torno a los requerimientos del arte en aquella actualidad. Acude el investigador argentino Jorge Schwartz a nuestra reflexión, cuando plantea:

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, inclusive, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *status quo* impuesto por las academias.⁴¹⁴

Como difusoras de los proyectos de modernidad, renovación y portadoras de la intención de las vanguardias artísticas, las revistas cubanas constituyen una de las fuentes más objetivas para verificar la instalación del paradigma del arte

⁴¹³ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.

⁴¹⁴ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Edic. Cátedra, Madrid, 1991, p. 12.

mexicano en la isla. En sus páginas se reflejaron de forma casi simultánea lo que estaba ocurriendo en México, el surgimiento de una intencionalidad formal con significados enfocados al rescate de la cultura nacional, tanto por parte de escritores como de artistas mexicanos.

Ya desde 1920 la revista cubana *Social* mostraba con sorprendente sincronía un artículo sobre Roberto Montenegro y Julio Ruelas y a finales del mismo año, publicaba, en forma de ensayo, un trabajo que resaltaba la novedad de la pintura mural mexicana. El número 6 del año 1922, contenía las crónicas de Jorge Crespo de la Serna acerca de la propuesta que Diego Rivera hiciera para la decoración del gran muro central del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) de la Ciudad de México, con el tema de “La Creación”. Figuras como Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Cueva del Río, Alfonso J. Peña, integraban las continuas referencias que *Social* incluía al arte mexicano.

Destacó en Cuba la *Revista de Avance* (llamada 1927) por comenzar la búsqueda de las transformaciones formales y conceptuales de la pintura de renovación y también el enfrentamiento al arte académico, lo que explica que sus colaboradores fueran artistas jóvenes de aquella época. A esta publicación se debió lo que en la historiografía del arte cubano se ha marcado como un hito en la fase de arrancada de la vanguardia plástica nacional al auspiciar la Exposición de Arte Nuevo, una muestra que reunía por primera vez a los jóvenes artistas que protagonizarían esa transformación necesaria en la pintura cubana.

La fundamentación de “arte nuevo” que ofrece Juan Marinello desde las páginas de *Revista de Avance* significó un ideario que guiaría el proyecto del arte cubano de esos años. Lo nacional, lo criollo, la tradición, lo vernáculo, aunado a las tendencias contemporáneas, se vinculaban intrínsecamente con lo que estaba sucediendo en el resto de Latinoamérica, y en particular, con el caso mexicano

A comienzos del año 1928, Juan Marinello publicó el artículo “Arte y Política”, donde comentaba que su experiencia de vida en México le había mostrado que existía una fuerte vinculación entre el arte y el compromiso político. Este artículo sería uno de los tantos que el intelectual cubano le dedicara a este tema a lo largo de su vida, donde siempre el arte mexicano era el modelo recurrente para apoyar sus ideas.

Por su parte, en México, los testimonios de Andrés Iduarte, verifican que también se conocía la revista cubana:

Cuba, (...) era la tierra más cercana y buscada, sobre todo por quienes tuvimos abiertos, desde niños, los mil caminos azules del mar del golfo y del Caribe: llegó otra vez a nuestras manos en la Revista de Avance, cuando teníamos 20 años, y allí gustamos poesía, prosa y estudio en Juan Marinello, en Jorge Mañach, en José A. Fernández de Castro...⁴¹⁵

Un estudio pormenorizado de las principales revistas modernas en Cuba en los años de estudio (*Social, Cuba Contemporánea, Revista de Avance, el Suplemento literario del Diario de la Marina, Bohemia, Orto, Carteles, Grafos, Universidad de La Habana, Polémica, Mediodía, Orígenes*) dan fe de la circulación de textos e ilustraciones de intelectuales y artistas mexicanos con suficiente estabilidad e impacto.

Estas fuentes documentales permiten ir construyendo una nueva forma de historiar los procesos artísticos de nuestros países, no únicamente como bloques aislados, comparándolos eternamente con los referentes europeos, sino a partir de otra vertiente historiográfica que contemplaría el estudio y reconocimiento de intercambios entre nuestros propios países.

El proceso formativo de los intelectuales que protagonizaron estos movimientos de renovación como orientadores de la vanguardia artística, también evidencia la pertinencia de este enfoque de relaciones, incluso desde una enriquecedora perspectiva interdisciplinar. Tal fue el caso de escritores, teóricos, políticos o periodistas como Alejo Carpentier, Juan Marinello, Carlos Rafael Rodríguez, Cintio Vitier y Loló de la Torriente, para quienes los contactos con la cultura mexicana redundaron en maduración de sus propuestas, y cuyos textos también circulaban entre las publicaciones mexicanas.

Por su parte, desde México llegaban a la isla los trabajos y en muchos casos, hasta la presencia, de personajes de la talla de Alfonso Reyes, Silvestre Revueltas, José Vasconcelos, o los tres grandes del muralismo (Rivera, Orozco y Siqueiros), por sólo citar algunos.

En sus *Memorias*, Vasconcelos relata en el capítulo titulado “El Viaje” su llegada al muelle de La Habana, donde le esperaban amigos y periodistas. En junio de 1925, dictó una conferencia en la Universidad de La Habana. Desde su punto de vista, no obstante haberse frustrado la independencia

⁴¹⁵ Andrés Iduarte, “Cuba en un mexicano”, *Humanismo*, México, D.F., octubre de 1954, p. 197.

cubana con la imposición de la Enmienda Platt por el gobierno norteamericano, el pueblo cubano había demostrado que “no necesitaba tutores”, siendo un ejemplo para Hispanoamérica, porque su evolución histórica se había comportado a contracorriente de otros países del continente americano:

Nacisteis a la vida independiente con un yugo, del cual paso a paso os vais librando. En cambio, otros pueblos de la América que nacieron sin ataduras, se han ido creando compromisos y han ido perdiendo, un día territorios, otro día derechos, unas veces por tratados, otras veces sin tratados, pero amenguando a cada paso la herencia ancestral, cayendo más y más hondo en el abismo de las claudicaciones y las transacciones; todo esto en medio de los alardes de una intransigencia que sólo es verdadera cuando trata de destruir a los adversarios de la política interna.⁴¹⁶

Fue en La Habana donde José Vasconcelos se dio a la tarea de trabajar en su *Ética*, para lo cual contó con una salita privada en la Biblioteca Nacional. Allí se le invitó a participar en las tertulias con lectores distinguidos: “Y siendo todos cubanos, ya se pueden imaginar el ardor de las charlas que eran, además, cultas, a menudo sabias, siempre cordiales”⁴¹⁷

La obra y el ejemplo que significó José Vasconcelos en Cuba lo convirtieron en uno de los paradigmas iniciadores del intercambio cultural entre ambos países. Su ideario, su proyecto al frente de la SEP en México, su encendido verbo, las experiencias soviéticas readecuadas al contexto de México, su impulso a la pintura mural, su polémica constante en el medio intelectual y político de toda América, lo colocaban en una dimensión de respeto y admiración por aquella intelectualidad cubana ávida de renovaciones, de orientaciones que les llevaran, tanto a estudiantes, obreros, artistas, a emprender profundos cambios que beneficiaran a la gran mayoría.

Tomaremos a Carpentier como el referente al intelectual cubano en México. Su admiración por el proyecto cultural mexicano vino a concretarse con su primer viaje a México en 1926, en esa ocasión conoció a Rivera, Orozco y Alfonso Reyes, maestros que, según sus propias palabras, le ayudaron a

⁴¹⁶ “La conferencia de José Vasconcelos en el Aula Magna de La Habana”, *La Antorcha*, no. 40, México, D.F., 11 de julio, 1925, p. 4.

⁴¹⁷ José Vasconcelos, “El Viaje”, *Memorias*, FCE, México, D.F., T-II, 1982, p. 1033.

“valorizar los logros más auténticos de la nacionalidad mexicana y latinoamericana (...) a conocer el mundo a través del conocimiento de lo auténticamente americano”⁴¹⁸

Carpentier recordaba una y otra vez aquella primera visita a México y las sucesivas como el acontecimiento más importante para su formación profesional. Las célebres tamaladas organizadas por Diego, donde se reunían los más importantes escritores, pintores y músicos, las controvertidas tertulias en casa de Luis Cardoza y Aragón, el surgimiento de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la posibilidad de conocer la grandeza de la obra de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, de los hallazgos arqueológicos y de la noble empresa editorial que llevaba a cabo la Secretaría de Educación Pública, fueron hechos que marcaron profundamente al intelectual cubano. Comentaba el escritor sobre aquella etapa:

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 afincada 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 y de una manera completamente inesperada e imprevista.⁴¹⁹

Carpentier escribió ensayos muy lúcidos sobre la obra de los muralistas que mantienen una vigencia impresionante para cualquier estudioso del arte latinoamericano. Advertía que había una tendencia a minimizar la obra de Diego como pintor anecdótico, a lo que respondía que esta obra manifestaba un carácter absolutamente nuevo e insólito para la hora en que apareció en el panorama de la pintura americana, y reconocía la repercusión del muralismo en Alemania y Francia.

El contacto que Alejo Carpentier mantuvo con México durante toda su vida, contribuyó a definir su teoría de lo real maravilloso americano y sus reflexiones acerca del barroco en estas tierras, donde los ejemplos del arte mixteco y novohispano siempre resultaron fundamentos sólidos para sus indagaciones culturoológicas y para ampliar esa sensibilidad hacia el reconocimiento del legado artístico de América.

⁴¹⁸ *Entrevistas. Alejo Carpentier*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 301.

⁴¹⁹ *Ibidem*, pp. 361-362.

Las relaciones entre Cuba y México alcanzaron uno de sus períodos más intensos alrededor de la figura del general Lázaro Cárdenas que ocupó la presidencia de 1934 a 1940. El programa político del nuevo presidente mexicano incluía acciones de justicia social que articulaban con una explícita voluntad de independencia y soberanía para la nación. La reactivación de la reforma agraria, el rescate de los recursos del país, la promoción de organismos y organizaciones políticas y sociales, el desarrollo de la educación popular, y las leyes de expropiación petrolera de 1938 fueron de inmediato apoyadas por el pueblo cubano, en publicaciones como la revista *Mediodía* y el periódico *El Pueblo*.

México se erigía como el modelo de unidad entre pueblo y gobierno. Fue convocado por la Unión Revolucionaria y Organización Auténtica, la celebración de un acto popular en el estadio La Polar, de La Habana, al que asistieron alrededor de 80 000 manifestantes. Allí resultaba evidente la necesidad del pueblo cubano de contar con un referente continental que apoyara sus propias acciones, y el apoyo a Cárdenas fue mayoritario. Acerca de sus vivencias en México por estos años, comentaba el cubano Jorge Rigol: “Fui uno en las interminables colas que durante varios días se formaron para contribuir con algo a recaudar fondos con que pagar la expropiación. (...) Asistí a un momento de la vida mexicana que me parece marcó una fecha en la historia de América”.⁴²⁰

Puede entonces entenderse con mayor coherencia el impacto del arte mexicano en artistas cubanos como Mariano Rodríguez, Jorge Rigol, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, Domingo Ravenet, Alberto Peña, Mario Carreño, Jorge Arche, Arístides Fernández o René Portocarrero. Los testimonios de los involucrados en este capítulo de la historia del arte latinoamericano y caribeño también resultan de sumo interés. Escuchemos al cubano Mariano Rodríguez cuando decía: “Fui a ese país por

⁴²⁰ Testimonio autobiográfico de Jorge Rigol, copia mimeografiada, archivo personal del artista consultado por la autora en La Habana, por cortesía de Isabel Rigol, 1999.

mi grado de politización. En 1936, México tenía un movimiento muralista de gran influencia en el continente y muy importante desde el punto de vista social”.⁴²¹

Ante las dificultades para viajar a Europa por aquellos años de contiendas bélicas, fascismo, serias dificultades económicas, se comprende que muchos artistas cubanos optaran por la solución más viable de irse a México. Por otra parte, el ya comentado prestigio del arte mexicano a nivel internacional, y su proyección social, venían como anillo al dedo a las necesidades de los creadores cubanos. Aunque esta opción no estaba exenta de la polémica. Tal fue el caso de Eduardo Abela, el creador del célebre personaje “El Bobo” cuando afirmaba:

Si algo deliberado hubo en la creación del Bobo en el 25 fue mi deseo de dar respuesta a los que en aquellos tiempos le pedían al pintor cubano que siguieran el ejemplo de los pintores mexicanos Rivera, Orozco, que habían puesto su arte al servicio de la causa revolucionaria de aquel país. Aunque la solicitud era realmente tentadora para los que teníamos a inquietud y ansias de renovación, yo no comulgaba con aquel deseo de imitación y no tanto por aquello de segundas partes fueron buenas como por mi convicción de que nuestras peculiaridades son distintas a las mexicanas (...)⁴²²

Por su parte, otros evidenciaban un gran entusiasmo, como el joven cubano Arístides Fernández con quien el escritor cubano José Lezama Lima, sostuvo una gran amistad, y que en un libro que le dedicara en 1950, refería:

Arístides, fascinado por el muralismo mexicano (...) cree que los pintores deben abandonar sus elegantes avances y retrocesos ante la tela del caballete, para buscar por andamios y trepamientos, una extrema absorción del aceite, visible por las multitudes encerradas o paseantes en un espacio ancho.⁴²³

⁴²¹ Fernando Rodríguez, “Mariano: pintar la vida misma”, *Revolución y Cultura*, no. 120, La Habana, agosto de 1982, p. 33.

⁴²² José Rodríguez Feo, “Abela”, *Bohemia*, La Habana, 20 de agosto, 1961, p. 4.

⁴²³ José Lezama Lima, **Arístides Fernández**, Cuadernos de Arte, Dirección de Cultura, La Habana, 1950, p. 22.

El cubano Mario Carreño también conoció y trabajó con los grandes muralistas mexicanos.⁴²⁴ Y fue entonces que transitó del dibujo a lo pictórico, de motivos paisajísticos a una modalidad lírica que reunía temas universales del arte y mitológicos “antillanos”, en una especie de “neoclasicismo contemporáneo” que se anclaba formalmente en Cézanne y Rivera. De su etapa en México recordó Carreño: “Rebosaba de inquietud por estar ante los murales de Diego Rivera, que era los que conocía mejor por las reproducciones y los que más me gustaban. Tenía un gran interés por hablar con el maestro Orozco porque intentaba que él me diera clases de técnica del fresco”.⁴²⁵

Casos como el de Carlos Enríquez, evidencian también la repercusión del arte cubano en México por esos años, cuando en la inauguración de su exposición personal en el Palacio de Bellas Artes en 1943 expresara Diego Rivera:

Las pinturas de Carlos Enríquez son expresión cabal del medio social que las produjo. Su cualidad esencial es el arraigo en tierra de Cuba. Calor húmedo y transpiración que hace que se “corran” los colores como en un rostro maquillado, cuando la mujer suda al amar (...) Toda la penosa tragedia de la indo-afroíbero, etc, América semicolonial y oscilante de metrópoli a metrópoli (...)⁴²⁶

En este recorrido puntual por el espacio cubano como epicentro de relaciones con México desde el Caribe no podían faltar las referencias a la renovación en el campo de la enseñanza artística a partir de las escuelas de pintura al aire libre creadas por Alfredo Ramos Martínez desde 1913 en Santa Anita en Iztapalapa, y que se continuaron durante los años 20 en Chimalistac, Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo, Coyoacán y Cholula. En este sentido, Laura González Matute en México y Yolanda Wood en Cuba han estudiado ampliamente las experiencias en ambos países, que afianzan estos vínculos artísticos fundamentados en la concepción del maestro como orientador que daba al traste con la tradición de formación académica y daba rienda suelta a la capacidad creadora del estudiante.

De México llegaron a Cuba técnicas renovadoras como la talla directa y la pintura mural que fueron integradas a la Escuela de Arte Libre; si a esto sumamos que algunos de los maestros cubanos estaban muy influidos por la pintura mexicana por contactos directos mediante estudios en México, o por las ideas del arte de función social publicadas en revistas y manifiestos, será lógico que el resultado

⁴²⁴ Ileana Fuentes, Graciella Cruz-Taura, Ricardo Pau-Llosa, ***Fuera de Cuba/Outside from Cuba***, Miami, Office of Hispanic Arts, 1989, s/p. (Testimonio de Mario Carreño)

⁴²⁵ Mario Carreño, ***Crónica del recuerdo***, Santiago de Chile, 1989, p. 24.

⁴²⁶ Archivo Municipal de El Hurón Azul, La Habana, reproducido por Juan Sánchez, op. cit., p. 155.

(entiéndase obras) de esta escuela cubana transpirara una fuerte influencia mexicana. Sin embargo, la Cuba de aquellos años no podía permitir la supervivencia de una escuela tan audaz; el proyecto apenas duró cinco meses.

Algo similar ocurrió con las experiencias de murales en la isla. 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”⁴²⁷ como señalara el pintor cubano Marcelo Pogolotti, 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”.⁴²⁸

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 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 el año 1937, se logra 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 Tecnológico “Hermanos Gómez”), institución creada para niños sin recursos económicos. Con un presupuesto de 1500 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 hasta la fecha.

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 de la independencia, convocando a la unidad en la

⁴²⁷ Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p.8.

⁴²⁸ José Seoane, *Eduardo Abela cerca del cerco*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 81.

lucha, a la vez que se revelaba un fuerte sentimiento de denuncia y la necesidad de preservar los más auténticos valores culturales de la nación.⁴²⁹

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 Heróico”) en una acción propiciada por Domingo Ravenet y Juan Marinello, que consiguió reunir a jóvenes e inquietos artistas. Los temas y el lenguaje técnico y formal, mostraban indudables puntos de contacto con el Muralismo Mexicano, readecuando al contexto cubano, los personajes y ambientes representados.⁴³⁰ 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, otorgándole un significado distintivo dentro las experiencias muralistas cubanas.

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, de acuerdo a cada contexto y a las modalidades de las interacciones. Su 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 trascendiera en el empeño común por la legitimación de los valores identitarios y la preservación de la memoria histórica de nuestros países.

Y volverían los cubanos a insertarse con fuerza en México en los años 80 y 90 del siglo XX. En este sentido vale referirnos a la apropiación que hicieron artistas como José Bedia, Leandro Soto y Juan Francisco Elso de la búsqueda y renovación del concepto de “identidad” para la cultura latinoamericana,

⁴²⁹ 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*”.

⁴³⁰ Roberto Ávalos y Alexis Castañeda, ***Un episodio desconocido de la vanguardia cubana***, Ediciones Capiro, Santa Clara, Cuba, 2000.

la cual tuvo uno de sus puntos culminantes durante sus vivencias en México, al adentrarse en universos intertextuales de valorización contemporánea de la tan llevada y traída *identidad* latinoamericana.

Elso permaneció todo el año 1987 en México preparando para el Museo Carrillo Gil su tercera exposición personal: *La Transparencia de Dios*. Las experiencias en este país habían acentuado sus inclinaciones por reencontrar al ser latinoamericano:

(...) para mí resulta esencial establecer la referencia con el mundo americano, investigar todo ese arrastre que uno trae de cosas que hace sin tener conciencia del por qué, y descubrir las que tienen una raíz, una tradición, y están aferradas al nacimiento de todo. Me he apropiado, o trato de apropiarme, de ese mundo como una forma de dialogar con algo a lo que pertenezco.⁴³¹

En 1988 Juan Francisco Elso enfermó y regresó a Cuba donde murió el 27 de noviembre de ese año. El Museo Carrillo Gil decidió exponer en febrero de 1990 el proyecto que el artista cubano había dejado inconcluso y que tomaba como referencia los principios educativos de la cultura nahuatl. Sobresalían por su alto valor expresivo piezas donde utilizaba papel amate, ramas, yute, arena volcánica, vidrio y hierro. Confluían preceptos cosmogónicos tanto de la santería como de las religiones americanas en cuanto a la evocación de un camino que debería transitar el hombre para cumplir sus tareas en el mundo terreno. Elegguá, dueño de los caminos, el que tiene la facultad de abrir o cerrarlos y Quetzalcóatl, quien tiene que transitar por tortuosos senderos de dificultades para vencer a Tezcatlipoca, viven en estas paradigmáticas obras.

Por su parte, a manera de historias de encuentros con el pasado se entretije el desarrollo profesional del artista cubano **Leandro Soto**, que en 1988 fue invitado por la pedagoga y socióloga polaca Irena Majchrzak, mediante el gobierno del Estado de Tabasco, a colaborar como asesor para la educación artística de niños indígenas en albergues escolares. Fue así como Leandro se asentó en Tamulté de las Sabanas, uno de los centros de la antigua civilización olmeca próxima a las regiones mayas de Chiapas y Yucatán y fue iniciado como "Ixmen" (chamán de la tierra, del viento, del agua y del ensueño) en estas tradiciones religiosas y en sus prácticas curativas.

El trabajo en comunidad con los indios choles y chontales, el estudio de su cultura, de su lenguaje y modo de vida, donde el mito y el ritual forman parte del diario acontecer, se le presentó al

⁴³¹ Gerardo Mosquera. "Última conversación con Elso", *Revolución y Cultura*, La Habana, núm. 5, mayo de 1989, p. 23

cubano mediante una visión del mundo muy diferente a la de sus vivencias. De 1989 data una entrevista que concediera a la revista *Albur*, editada por el Instituto Superior de Arte de La Habana, en la que se revelan sus opiniones ante las funciones del arte, influidas por sus experiencias recientes en México:

(...) he entendido cuál puede ser el sentido del arte en la sociedad. O he encontrado un sentido para mí. (...) Mis amigos choles me enseñaron que "uno hace como la naturaleza" y no tiene que cuestionar la acción ni el resultado (...) En esta cultura el tema son las fuerzas cósmicas, el drama es un drama cósmico, no un drama del hombre; el hombre es un elemento más, igual que un árbol, un jaguar, una planta de maíz, un venado; todos somos movidos por fuerzas que nos trascienden. De manera que el arte no es individual, el arte no lo hace un hombre.. Nadie se lo puede apropiar, pertenece a la tradición, al mito comunitario, a la forma en que esa cultura ha elaborado su contacto con el cosmos.⁴³²

Leandro Soto o las resonancias de la Selva fue el título de la primera exposición personal del cubano en la ciudad de México (Ninart) donde se reunían 16 obras, con técnicas como el óleo y esmalte sobre petate que abordaban temas de la cosmogonía indígena. Se trataba de obras donde la línea en movimiento adquiriría un rol protagónico, en lo que el artista definiría como una trama de energías cruzadas o "sico-movimiento", lo cual resultaba el lenguaje idóneo para acercarse a la conciencia viva del mundo prehispánico dirigidas a un tipo de percepción interna.

Raquel Tibol fue la autora de las palabras del catálogo, allí expresaba:

Desde hace un lustro Soto está en una vorágine de líneas coloridas que no conoce sociedad. En este tiempo, con ritmo pictórico-dibujístico revelador de una ansiosa voracidad visual, ha hecho miles y miles de trazos para formar tramas vivas, palpitantes, que no esconden del todo ni descubren íntegramente contornos de seres y objetos que proceden de muchas tradiciones (...) su lenguaje plástico de hoy tiene un sello personal troquelado, tejido, bailado y frotado entre ceibas y petates, entre serpientes y lagartos, entre tambores y guitarras (...)⁴³³

Leandro asumió un compromiso ético con su quehacer plástico, nutrido por experiencias vitales que pasaron a convertir a su obra en piezas simbólicas, en artefactos plenos de significados y de vida. El artista está inmerso en el descubrimiento de una comprensión del mundo que cuales signos, ofrece al espectador para compartir sabiduría, magia, actitud ante el cosmos, con lo cual se erige como artefacto simbólico, casi como una pieza ritual.

⁴³² Entrevista con Leandro Soto, *Albur*, ISA, La Habana, núm. VI, año II, mayo de 1989, p. 123.

⁴³³ Raquel Tibol. "Vorágine y voracidad en Leandro Soto", en Catálogo de la exposición *Leandro Soto o las resonancias de la selva*. Galería Nina Menocal, México, febrero-marzo, 1992, p. 5

Uno de los nombres que en los últimos años ha logrado incorporarse con una obra de altos valores artísticos en el ámbito plástico internacional es el de **José Bedia**, quien desde muy joven se había sentido atraído por el universo visual de los indios norteamericanos junto con su incorporación como practicante de la Regla de Palo Monte, uno de los cultos sincréticos de origen bantú que perviven en Cuba. Para los practicantes (paleros), el mundo está regido por una sustancia o espíritu universal que tiene la cualidad de materializarse y tomar forma animal, vegetal, mineral o humana, por lo que se sirve de la naturaleza para explicar la vida. José Bedia encontró en el culto palero un ambiente cultural y filosófico afín con sus preocupaciones antropológicas y humanistas de recuperar creencias ancestrales de los actuales habitantes del continente americano, apropiándose también del grafismo como recurso afín a sus intereses artísticos y de practicante.

Pero la vida del cubano y sus afanosas búsquedas culturales transitarían por una nueva etapa cuando en marzo de 1991 llegó a Mérida. Entre los aportes que rápidamente asimiló de su estancia en México estuvo la utilización de materiales locales como el papel amate que se adecuaba muy bien a sus necesidades expresivas, donde la delicadeza del dibujo y la caligrafía en tinta adquirirían enfáticos valores plásticos. Pero también otras concepciones madurarían en Bedia durante su estancia en México, al respecto comenta el artista:

En el 86 fue la primera vez que fui a México y después me fui a vivir allí del 91 al 93. Allí encontré una serie de elementos de corte sincréticos en la cultura indígena mexicana que me resultaron muy semejantes a lo que yo conocía de Cuba y empecé a visitar esos lugares y a nutrirme de esas cosas (...) Es como un conocimiento ancestral que se me fue develado y yo trato de interpretarlo a través de la pintura (...) Son elementos que entraron en mi trabajo muy naturalmente, que me propuse que entraran porque me interesaban. Yo quería que formaran parte de mi trabajo, y que fueran reales al punto de estar ahí, que no fueran cosa libresca, que era lo único que yo había hecho hasta ese momento en Cuba.⁴³⁴

Llegó entonces 1992 y las celebraciones y polémicas por el V Centenario, los críticos mexicanos reconocieron en la exposición personal del cubano en el Museo Carrillo Gil, la valoración más atinada que se hubiera hecho en este país ante las conmemoraciones de 1992. Refería el curador Cuauhtémoc Medina: “En lugar de la denuncia o lamentación, Bedia ha impulsado una respuesta temática: la noción

⁴³⁴ Entrevista a José Bedia por Jorge J. E. Gracia. 01/09/2005

de que para los pueblos de América existe la posibilidad de una revancha que haga resurgir la dignidad vital cancelada por la opresión de Occidente”⁴³⁵.

Las instalaciones presentadas por Bedia revelaban una toma de conciencia, una maduración de sus preocupaciones acerca del sojuzgamiento de la memoria histórica desde la actualidad. El propio artista comentaba:

Me interesaba hacer un trabajo de grandes dimensiones en México por ser un lugar carismático y paradigmático para mí, en el que plasmé mi posición frente a la destrucción sistemática de la cultura indígena. No tanto de lo que sucedió hace cinco siglos, sino de lo que está pasando actualmente. (...). Creo que los perdedores de hace 500 años atrás siguen siendo los mismos de ahora.⁴³⁶

La instalación titulada “Llega Cristo” recurría a palabras, objetos e imágenes pintadas para evocar la llegada de Colón al Nuevo Mundo y la consecuente destrucción del esplendor americano. Elizabeth Ferrer escribía en la Revista *Art Nexus*: “(...) esta imagen es cruda y directa de una manera casi visceral”. Y concluía que el trabajo del cubano podía ser leído como un discurso dual, “como arte contemporáneo involucrado con las preocupaciones humanas más universales, y como un tipo de ritual profundamente influido por los preceptos de religiones afro-cubanas y de indígenas americanos”.⁴³⁷

De este modo, se consigue verificar desde un enfoque de relaciones artísticas, la construcción de discursos plásticos y de orientaciones teóricas en el espacio Caribe, en particular en el caso cubano, con una indudable filiación mexicana a lo largo del siglo XX. Dos países que han ido fraguando un desarrollo cultural de gran interés, que han alcanzado cada vez más un reconocimiento a nivel internacional y que emplazan a los estudiosos de arte a una investigación a fondo para revelar los diálogos y polémicas en los que sistemáticamente se han vinculado a lo largo de tantos siglos de historia compartida.

En febrero de 1990 con la derrota electoral del FSLN se firmaron los acuerdo para la Transición entre el gobierno saliente y el de la Sra. Barrios, con lo que se implementó el traspaso pacífico de poderes. Con

⁴³⁵ Cuauhtémoc Medina. “Exilio en la calle República de Cuba”, *Poliéster*, México, no. 4, invierno, 1993, p. 35.

⁴³⁶ Jorge Luis Sáenz. “Mi obra refleja la nostalgia por Cuba”, *El Universal*, México, 26 de enero de 1993, p. 1.

⁴³⁷ Elizabeth Ferrer. “José Bedia”, *Art Nexus*, Colombia, Estados Unidos, no. 7, enero-marzo, 1992, p. 163.