



La otra  
orilla  
en la  
memoria

Historia, sociedad y cultura

• Volumen II •



# **LA OTRA ORILLA EN LA MEMORIA**

Historia, sociedad y cultura  
(Volumen 2)

María Elena Orozco Melgar  
Jean Lamore  
Beatriz Ibelisse Dávila Abreu  
Carlos Guillermo Lloga Sanz  
(coordinadores)



**Ediciones UO**

Edición: Carlos Manuel Rodríguez García

Composición y diseño de cubierta: Carlos G. Lloga Sanz

Imagen de cubierta: *Retrato de Carmen Miranda*, de Federico Martínez Matos,  
Museo Emilio Bacardí Moreau, Santiago de Cuba, Cuba

© María Elena Orozco Melgar, Jean Lamore, Beatriz Ibelisse Dávila Abreu,  
Carlos Guillermo Lloga Sanz, 2021

© Sobre la presente edición  
Ediciones UO, 2021

ISBN: 978-959-207-662-4 (obra completa)

ISBN: 978-959-207-675-4 (volumen 2)

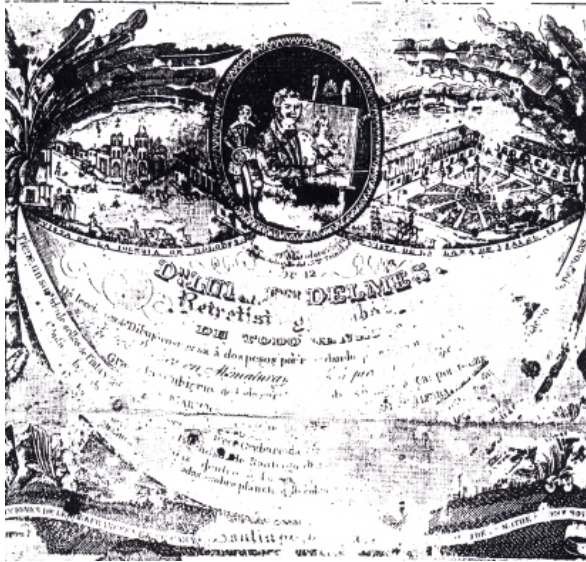
EDICIONES UO

Patricio Lumumba s/n, Altos de Quintero

Santiago de Cuba, Cuba

e-mail: edicionesuo@gmail.com





Los trabajos reunidos en este volumen forman parte de la gestión ininterrumpida de la Cátedra de Estudios Franco-cubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu de la Universidad de Oriente. Una parte de ellos corresponden a investigaciones presentadas en el Coloquio realizado en noviembre de 2019 para conmemorar el 40 aniversario del Convenio de Colaboración entre la Universidad de Oriente y la Universidad de Montaigne-Montesquieu, el 72 aniversario de la fundación de la Universidad de Oriente y el 36 de la carrera de Historia del Arte.





# Índice

<b>Prólogo</b>	
Jean Lamore	13

## VOLUMEN 1

### PARTE I

#### *Género y sociedad actual*

<b>Les droits fondamentaux à travers l'histoire : comparaison des Chartes de l'ancien Empire mandingue (Mali) et de la Constitution de Cuba</b>	
Jacques-Brice Momnougui	27
<b>Divorcio y sociedad: un enfoque comparativo de la evolución de las normas familiares en Cuba (siglos XIX-XXI)</b>	
Mélanie Moreau-Lebert	45
<b>Mujer y sociedad cubana. Retos hacia la equidad de géneros</b>	
María Julia Jiménez Fiol	65
<b>Género y racialidad en Cuba. Apuntes para un estudio</b>	
Maricelys Manzano García	78
<b>Brechas de género en la elección de carreras. Una aproximación a las profesiones en la Universidad de Oriente</b>	
Kirenia Chaveco Asin	84
<b>La representación social de la mujer negra desde la visión de los pintores santiagueros</b>	
Mercedes Cuesta Dublín	100

**Gozar, pegar y partir: reguetoneros del barrio a la escena pública**  
Ligia Lavielle Pullés 111

## **PARTE II** ***Historia y cultura***

**Apuntes sobre el aporte de los franceses al mestizaje de la ciudad de Santiago de Cuba**  
María Cristina Hierrezuelo Planas 129

**Contribución cultural de franceses a la arquitectura rural cafetalera en los territorios montañosos de los Chaines de Matheux, Haití y La Gran Piedra, Cuba (siglos XVIII y XIX)**  
Lourdes Magalys Rizo Aguilera 143

**Cultura y relaciones sociales en el cafetal francés del suroriente de Cuba (1800-1868)**  
Maciel Reyes Aguilera 161

**Ribeaux-Girard: una familia francesa en Santiago de Cuba del siglo XIX**  
Claudia López Moreno 176

**El paraíso de Luisa Girard de Heredia**  
Olga Portuondo Zúñiga 184

**Franceses en Ti Arriba en el siglo XIX. Aproximaciones a la familia Cape**  
Lianet Godínez Mendoza 206

**Circulación de conocimientos en el siglo XIX. El *Manual para el cultivo del café del francés* Pierre Joseph Laborie**  
Yaumara López Segrera 211

**Peluquería y aseo: gusto francés y referentes de modernidad**  
Aida Liliana Morales Tejeda 220



<b>Un ilustre desconocido: Manuel de Heredia Ivonnet, militar franco-cubano. Su formación y su obra en el Departamento Oriental de Cuba</b>	
María Elena Orozco Melgar	231
<b>Francisco Prat Puig: la experiencia francesa en Agde (1939)</b>	
Jean Lamore	259
<b>Sobre los autores</b>	273

## VOLUMEN 2

### PARTE III

#### *Identidades en desplazamiento*

<b>Referencias martianas a Francia en las páginas de <i>La Edad de Oro</i> (1889)</b>	
Reynier Rodríguez	281
<b>Presencia de Molière, Baudelaire y Víctor Hugo en la obra martiana</b>	
Martha V. Fuentes y José L. de la Tejera Gali	297
<b>Memoria cultural y sociología</b>	
Alicia de la Caridad Martínez Tena	309
<b>Construyendo identidades: imaginarios etnográficos en una comunidad de descendientes de haitianos en el oriente de Cuba</b>	
Carlos Guillermo Lloga Sanz	320
<b>La influencia de la inmigración francesa en el español hablado en Guantánamo desde la mirada de Regino Eladio Boti</b>	
Irina Bidot Martínez	349

<b>Presencia francesa en <i>Vía Crucis</i>: una visión desde la distancia</b> Ana Vilorio Iglesias	358
<b>Religión e identidad. Rómulo Lachatañeré y los estudios afrocubanos</b> Ada Lescay Gonzalez	370
<b>El teatro Oriente, baluarte de la cultura en Santiago de Cuba (1901-1920)</b> Annia Zayas Sánchez	385
<b>El cementerio patrimonial Santa Ifigenia como referente cultural</b> Pedro Manuel Tejera Escull	397
<b>Cuba y Francia: encuentros y desencuentros en el camino del cine</b> David Eduardo Silveira Toledo	408
<b>PARTE IV</b>	
<b><i>Arte, representación y cultura visual</i></b>	
<b>A propósito de dos retratos de Dulce María Serret</b> Etna Cecilia Sanz Pérez	425
<b>Art taíno. Las grandes Antillas precolombinas en París</b> Beatriz Ibelisse Dávila Abreu	434
<b>Guillermo Collazo o “el fulgor de los ensueños”</b> María Teresa Fleitas Monnar	451
<b>La influencia francesa en la Academia de San Carlos de México (1850-1898)</b> Tania García Lescaille	473

<b>Santiago de Cuba 1800-1868. Las calles, las casas, la gente</b> Jorge Abdala Franco	<b>492</b>
<b>Influencia francesa en la obra pictórica de Reynaldo Pagán</b> José Miguel Ríos García	<b>506</b>
<b>Análisis de problemáticas fundamentales de la comercialización de arte en Santiago de Cuba</b> María del Carmen Tamayo Asef	<b>516</b>
<b><i>Cuba colectiva. Propaganda, contexto y puente cultural</i></b> Ramiro Remón Lara	<b>524</b>
<b>Pensar desde Rousseau a Bayate</b> Luisa María Ramírez Moreira	<b>533</b>
<b>Sobre los autores</b>	<b>539</b>



**PARTE III**  
**Identities en desplazamiento**



## ***Referencias martianas a Francia en páginas de La Edad de Oro (1889)\****

**Reynier Rodríguez Pérez**

Con motivo de la VI Reunión del Consejo Mundial del Proyecto José Martí de la Unesco, el investigador cubano Pedro Pablo Rodríguez (2012) expuso los aspectos más importantes de la cultura popular dominicana presentes en la obra de José Martí, haciendo énfasis en los *Diarios de Campaña*; allí dejó claro que en el estudio de esta línea temática fueron pioneros los camagüeyanos Luis Álvarez Álvarez y Olga García Yero (2008), con su libro *Visión martiana de la cultura*. Es preciso apuntar, sin embargo, que ninguna de estas dos aproximaciones alcanza a jerarquizar, desde un enfoque estrictamente cultural, el pensamiento del Apóstol de la Independencia cubana.

El propio Rodríguez (2012, p. 178) afirma que no existe en el conjunto de obras del Maestro,

[...] una exposición sistematizada de su cosmovisión o de algunos aspectos de su ideario, aunque así lo planeara frecuentemente, sino que para ello se valió de las más diversas formas de la escritura, abarcando desde la expresión definidamente ficcional (poesía, cuento y teatro) hasta el periodismo en su más amplia variedad de géneros (ensayo, artículo, crónica, editorial, sueltos y gacetillas), desde la oratoria hasta la epístola, sin excluir sus cuadernos de apuntes o anotaciones y hasta sus traducciones.

---

\* Este texto aparece recogido en el volumen Bonnet, P. & Remón García, A. (2013). *La création artistique en France et à Cuba. rencontres, separations et rendez-vous manqués*. Francia: L'Harmattan, como parte del Premio Casa Víctor Hugo, La Habana, 2013 [Nota del Editor].

En este abanico se muestra el pensamiento del cubano universal que, de una u otra forma, es siempre cultural. En él, se pueden distinguir y organizar, como campos magnéticos –agrupadores, jerarquizadores de contenidos–, ciertas motivaciones. Una de ellas es la ética revolucionaria, que Cintio Vitier (2006, p. 92) resumió en cuatro puntos clave. A saber: 1) continuidad y unidad de la lucha revolucionaria; 2) antirracismo; 3) toma de partido “con los pobres de la tierra”; 4) antianexionismo y antimperialismo.

Otra motivación evidente en Martí es el modelo o paradigma político, social y cultural francés, adoptado en todo el mundo por intelectuales e instituciones a lo largo de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente, en respuesta o como manifestación de su admiración por los éxitos que había obtenido el pueblo galo durante el periodo posterior a la Revolución Francesa.

Pudieran mencionarse muchas otras, importantes y reveladoras fuentes motivacionales en la obra martiana, en las que se ha venido trabajando en Cuba y fuera de ella, pero conviene detenerse aquí ante la notable ausencia de una bibliografía pasiva sólida, que diseccione el tratamiento a los aspectos de la cultura francesa en Martí —salvando honrosas excepciones, por supuesto, como los estudios de Carmen Suárez León, Jean Lamore, Juan Marinello, Noel Salomón, Paul Estrade, Alejandro Herrera Moreno y Roberto Fernández Retamar—. Conservo un número de la revista *SIC*, dedicado a la presencia francesa en las letras cubanas, en la que por toda mención a nuestro Héroe Nacional, se incluyen solo dos ideas:

No podía estar ausente en estos comentarios sobre poetas cubanos de expresión francesa la labor de José Martí, aunque no en la dimensión de otros en los que hemos centrado nuestra atención hasta ahora, si se tiene en cuenta, precisamente, que dedicó la mayor parte de su vida, y su vida misma, a la causa revolucionaria. De su labor como traductor de esta lengua se sabe que vertió al castellano la novela *Mes fils* (Mis hijos), de Víctor Hugo, y las composiciones de Laboulaye “Meñique” y “El camarón encantado”, contenidos en *La Edad de Oro* (1889) (Barrero, 2001, p. 10).

Huelga decir que, ni estos fueron los dos únicos momentos en que José Martí tradujo alguna pieza del francés, ni fueron esas dos sus aproximaciones exclusivas a la cultura y el idioma de los poetas parnasianos. De hecho, estas páginas serían escasas solo para hablar de los acercamientos



martianos a Francia en *La Edad de Oro*, revista que aun a ciento treinta años de editada, y a pesar de haber visto tan solo cuatro salidas, es una de las más estudiadas, leídas y traducidas piezas literarias creadas por el genio de Martí.

En el noble afán de esclarecer visiones, como aquella que cité, dedico a ese objetivo el texto que presento a seguidas, que en una primera versión mereció el Premio de la Casa Víctor Hugo de La Habana, en la modalidad Esmeralda, convocado en 2013 por la institución habanera y Asociación Cuba Cooperación Francia.

El tema convocado fue: *La creación artística en Francia y Cuba: encuentros y desencuentros*. El objetivo, formulado por Roger Grévoul, presidente fundador de Cuba Cooperación Francia, fue estimular la investigación y la creación artística y literaria acerca de los contactos y las influencias existentes entre las culturas francesa y cubana, desarrollar la reciprocidad intercultural y fortalecer las bases de nuestra colaboración.

Los ensayos premiados en cada una de las tres modalidades convocadas, y otros de similar calidad, aparecen en un volumen bilingüe editado por L'Harmattan (París, Francia) en 2014. Las experiencias compartidas en el texto que me fuera publicado, y las que luego adquirí en Francia, con motivo del premio, me llevaron por vez primera al *Jueves de la Cátedra*, espacio de diálogo abierto por la Cátedra de Estudios Franco-cubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu, así como al primer coloquio anexo al Festival del Caribe, *Lo francés en Cuba y el Caribe*. Para mí, estos han sido los premios mayores.

## **José Martí ante el paradigma francés**

Confieso que en algún momento creí haber subvalorado mis propias lecturas acerca de la relación de aspectos de la cultura y la historia francesas presentes en *La Edad de Oro*. Esperé que la reedición, en el año 35 del Centro de Estudios Martianos (2012), del libro *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro*, de Salvador Arias (2012), me abriese el paso a la verdad. Pero he aquí que, en la bibliografía pasiva que acompaña al texto<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> El beneplácito profundo con que hago referencia al hecho no me hace olvidar que aun es esta una bibliografía incompleta. ¿Creerá la institución que auspicia la investigación,

solo existen referencias a tres artículos que indagan en posibles conexiones entre los contenidos de La Edad de Oro y las culturas de Viet Nam, México y Grecia: de Gladys Blanco, “La huella mexicana de *La Edad de Oro*”, publicado en *Granma*, Resumen Semanal, La Habana, año 25, número 2, 14 de enero de 1990, con detalles sobre los hallazgos de Camilo Carrancá Trujillo en relación con el tema; de Alberto Velázquez López y Ada Bertha Frómata Fernández, “José Martí y la cultura griega”, publicado en *Aproximaciones a La Edad de Oro*, un libro hecho en Las Tunas por la Editorial Universitaria (2006); y, de Nguyen Viet Thao, “José Martí, un profundo conocedor del hombre vietnamita”, que aparece en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos* no. 12, de 1990. Estas tres publicaciones nos refieren, así, nexos entre José Martí, su pensamiento y accionar, y la cultura de otros pueblos: o sea, se identifican con el modo en que fue más universal, desde sus contenidos y composición, *La Edad de Oro*, una revista transgresora del espacio y el tiempo; que no fue solo un proyecto martiano para llevar la cultura del mundo a los niños y niñas de América, sino un método, una escuela que enseñaba cómo la América se integraba a la Humanidad, formando parte su historia y cultura global, determinando parte de ella y conduciendo a ella experiencias de otros pueblos.

Es por eso que nos lleva Martí, constantemente, en su imaginación creadora, de una región a otra del orbe. De la América más nuestra (“Las ruinas indias”) a la América que no es nuestra (“Los zapaticos de rosa”); y de ahí a China (“Los dos ruseñores”), a Rusia (“El camarón encantado”), a Viet Nam (“Un paseo por la tierra de los anamitas”) y hasta Libia (“La perla de la mora”). Y en esta peculiar escuela de los nuevos ciudadanos

---

el estudio y la difusión de la vida, la obra y el pensamiento de José Martí, que todos los textos que abordan las temáticas vinculadas a *La Edad de Oro* –y, en particular, los que hayan sido editados fuera la capital–, están recogidos en esta bibliografía pasiva que aparece en el volumen del doctor Salvador Arias? La respuesta a esa pregunta retórica es obvia, aunque no opaque la importancia del citado documento. Este investigador desea destacar, especialmente, la ausencia en la bibliografía pasiva de *La Edad de Oro* preparada por Salvador Arias de un texto escrito por los investigadores Zoila Rodríguez Gobeia y Manuel Fernández Carcassés: *Amigos sinceros*, publicado en el 2003 por la editorial El Mar y la Montaña, en Guantánamo. El mismo incluye una aproximación al tema de los vínculos entre José Martí y Amador Esteva y Mestre, de los cuales emanó la idea de la distribución de *La Edad de Oro* en la isla desde la ciudad de Guantánamo. Sobre ese tema, cita la bibliografía pasiva de Salvador Arias dos artículos de Lisván Lescaille Durand, uno de ellos publicado precisamente en 2003, en el periódico *Juventud Rebelde*.

del mundo moderno cobraba una gran importancia el modelo o referente cultural que, a su Maestro, parecía satisfacer completamente: Francia. Una mirada a la frecuencia en que aparecen mencionados aspectos de la historia o cultura francesas en *La Edad de Oro*, permite defender la idea de que fue el referente cultural francés un eje transversal en la revista, que transmitía modernidad y valores.

Esto quiere decir que Martí alude a la patria de Voltaire y Víctor Hugo muchas veces más que a cualquier otra geografía nacional. Los artículos que demuestran ese afán, con mayor énfasis, son: “La historia del hombre contada por sus casas”, “Un juego nuevo y otros viejos”, “La exposición de París”, “Un paseo por la tierra de los anamitas” y “Cuentos de elefantes”. En todos ellos aparece una intención casi explícita de hacer ver, como universales, las prácticas culturales francesas.

En otros momentos alude a un símbolo o a un mito, ya legitimado por la tradición occidental, por ejemplo: la calidad de los perfumes, el teatro, la música o los vestidos franceses; y remarca sus atributos, por la caracterización de un personaje, un comentario o digresión “tal vez” oportuna, que deviene referente cultural. Son elementos que demuestran la intención del que suscribe. Si fueran suprimidos del texto, en la mayoría de los casos, no alterarían sus contenidos ni el sentido de lo expresado. Las causas de tanta insistencia debemos buscarlas allí donde la noble pretensión martiana de forjar, en niños y niñas de América, trazos de una conciencia legítima de latinoamericanistas –un concepto que él no llegó a desarrollar en el periódico–, construye con palabras los resortes que unifican a las culturas y los pueblos que están al sur del río Bravo, y el reflejo de los valores que los identifican, en las tradiciones de otros pueblos, similares a ellos.

De ahí que Martí busque a la América que es nuestra, para entregársela a esos niños y niñas de 1889, pero no a aquella de fronteras y de guerras fratricidas, alentadas por las viejas fuentes del poder colonial; sino a la América gloriosa, a partir del criterio que luego él haría explícito en su ensayo *Nuestra América*: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Jean Lamore ha señalado la similitud de este pensamiento martiano con las concepciones de José Carlos Mariátegui.

En ese propio ensayo expresa el cubano mejor: “Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América”. De lo que se interpreta que, a juicio de Martí, seguía siendo el modelo francés en el arte, la política, las ideas transformadoras de la sociedad y la economía, y el paradigma de la vida moderna en general, el de mayor prestigio en casi todo el orbe. América Latina, había muy bien entonces en mirar a Francia, aunque hacia el interior, se fuera ya reconociendo como una parte del mundo, con ideas propias, políticos y pensadores notables.

En el futuro, debía abrirse el pensamiento americano y formular las soluciones para sus propios problemas, interpretando, aprovechando lo mejor de los viejos modelos de las naciones europeas y de los Estados Unidos. Para eso debían estar listos, en América, los niños y las niñas para los cuales José Martí escribió *La Edad de Oro*. No obstante, el modelo francés, como paradigma del mundo moderno, aún podía ser de utilidad a los infantes.

Así, se puede comprobar que de referencias a nuestra América y Francia, cada una en el empleo que se ha detallado, está plagada la revista que Martí lograría publicar, en la imprenta del editor Dacosta Gómez. ¿Creía Martí en que el paradigma francés era similar al que debía implantarse un día en nuestras Repúblicas? o ¿era Martí, como se ha dicho de Julián del Casal, un “afrancesado”? Más que respuestas a esas interrogantes, creo haber hallado en los textos de *La Edad de Oro* indicios de un elaborado pensamiento sistémico, que se podría resumir en tres criterios fundamentales:

1. Era la Francia que, heredera de la ambición colonial de otro tiempo (y por la cual tenía extendido su dominio sobre Anam), al mismo tiempo, abanderada del progreso, en virtud del cual hizo reunir a los pueblos del mundo en la Exposición de París, como una muestra de su solidaridad.
2. En América, sectores de las clases media y alta creían que “estar a la francesa” era sinónimo de lujo, de poder. De ahí que Bebé fuera a París *todos los años*, y hubiese un cuadro de *un francés* entre las cosas de Piedad.
3. Cualquier apoyatura a un nuevo contenido, o a un aspecto relativo al desarrollo cultural, científico o económico-social de nuestros pueblos, podía complementarse con ejemplos de Francia, en primer término: de la historia de Francia.

Atiéndase a la cantidad de artículos y narraciones en las que utiliza Martí este recurso simbólico. La referencia a las páginas en que aparecen situados responde a la edición de *La Edad de Oro* preparada por el Centro de Estudios Martianos en el contexto de sus 35 años, y que ya ha sido reeditada varias veces.

## **Fragmentos que aluden a la cultura francesa en el no. 1 de *La Edad de Oro***

### *La Ilíada, de Homero*

El que no sepa francés, apréndalo enseguida, para que goce de toda la hermosura de aquellos tiempos en la traducción de Leconte de Lisle, que hace los versos a la antigua, como si fueran de mármol (p. 41).

### *Un juego nuevo y otros viejos*

En el museo del Louvre de París hay una estatua de Diana muy hermosa, donde va Diana cazando con su perro, y está tan bien que parece que anda (p. 47).

.....

La gallina ciega no es tan vieja, aunque hace como mil años que se juega en Francia. Y los niños no saben, cuando les vendan los ojos, que este juego se juega por un caballero muy valiente que hubo en Francia, que se quedó ciego un día de pelea y no soltó la espada ni quiso que lo curasen, sino siguió peleando hasta morir: ése fue el caballero Colin-Maillard. Luego el rey mandó que en las peleas de juego, que se llamaban torneos, saliera siempre a pelear un caballero con los ojos vendados, para que la gente de Francia no se olvidara de aquel gran valor. Y ahí vino el juego (p. 47).

.....

Lo que no parece por cierto cosa de hombres es esa diversión en que están entretenidos los amigos de Enrique III, que también fue

rey de Francia, pero no un rey bravo y generoso como Enrique IV de Navarra, que vino después, sino un hombrecito ridículo, como esos que no piensan más que en peinarse y empolvase como las mujeres, y en recortarse en pico la barba. En eso pasaban la vida los amigos del rey: en jugar y en pelearse por celos con los bufones de palacio, que les tenían odio por holgazanes, y se lo decían cara a cara. La pobre Francia estaba en la miseria, y el pueblo trabajador pagaba una gran contribución, para que el rey y sus amigos tuvieran espadas de puño de oro y vestidos de seda. Entonces no había periódicos que dijieran la verdad (pp. 47-48).

*Bebé y el señor Don Pomposo*

Como lo quieren a él mucho, él quiere mucho a los demás. No es un santo, ¡oh, no!: le tuerce los ojos a su criada francesa cuando no le quiere dar más dulces... (p. 51)

.....

[...] esta noche Bebé está muy serio, y no da volteretas como todas las noches, ni se le cuelga del cuello a su mamá para que no se vaya, ni le dice a Luisa, a la francesita, que le cuente el cuento del gran comelón que se murió solo y se comió un melón (p. 52).

.....

La verdad es que Bebé tiene mucho en qué pensar, porque va de viaje a París, como todos los años, para que los médicos buenos le digan a su mamá las medicinas que le van a quitar la tos... (p. 52)

.....

Esta vez Bebé no va solo a París, porque él no quiere hacer nada solo, como el hombre del melón, sino con un primito suyo que no tiene madre. Su primito Raúl va con él a París, a ver con él al hombre que llama a los pájaros, y la tienda del Louvre, donde les regalan globos a los niños, y el teatro Guiñol, donde hablan los muñecos, y el policía se lleva preso al ladrón, y el hombre bueno le da un coscorrón al hombre malo. Raúl va con Bebé a París (p. 52).

.....

[...] y abrió una gaveta que olía a lo que huele el tocador de Luisa... (p. 53)

## **Fragmentos que aluden a la cultura francesa en el no. 2 de *La Edad de Oro***

### *La historia del hombre contada por sus casas*

[...] porque los mayas de Yucatán no sabían que del otro lado del mar viviera el pueblo galo, en donde está Francia ahora, pero hacían lo mismo que los galos... (p. 60.)

.....

Hay pueblos que viven, como Francia ahora, en lo más hermoso de la edad de hierro, con su torre de Eiffel que se entra por las nubes: y otros pueblos que viven en la edad de piedra, como el indio que fabrica su casa en las ramas de los árboles... (p. 61.)

.....

[...] en todas partes había puentes y arcos y acueductos y templos como los de los romanos; sólo que por el lado de Francia, donde había muchos castillos, iban haciendo las fábricas nuevas, y las iglesias sobre todo, como si fueran a la vez fortalezas y templos (p. 68).

.....

[...] de modo que cuando los pueblos nuevos del lado de Francia empezaron a tener ciudades, las casas fueron de portales oscuros y de muchos techos de pico... (p. 68)

### *Músicos, poetas y pintores*

Voltaire a los doce escribía sátiras contra los padres jesuitas del colegio en que se estaba educando: su padre quería que estudiase leyes, y se desesperó cuando supo que el hijo andaba recitando versos

entre la gente alegre de París: a los veinte años estaba Voltaire preso en la Bastilla por sus versos burlescos contra el rey vicioso que gobernaba en Francia: en la prisión corrigió su tragedia de Edipo, y comenzó su poema la *Henriada* (pp. 91-92).

.....

Víctor Hugo no tenía más que quince años cuando escribió su tragedia *Irtamene*. Ganó tres premios seguidos en los juegos florales; a los veinte escribió *Bug Jargal*, y un año después su novela *Han de Islandia*, y sus primeras *Odas* y *Baladas*. Casi todos los poetas franceses de su tiempo eran muy jóvenes. “En Francia”, decía en burla el crítico Moreau, “ya no hay quien respete a un escritor si tiene más de dieciocho años” (p. 92).

## **Fragmentos que aluden a la cultura francesa en el no. 3 de *La Edad de Oro***

### *La exposición de París*

Francia fue el pueblo bravo, el pueblo que se levantó en defensa de los hombres, el pueblo que le quitó al rey el poder.

Eso era hace cien años, en 1789. Fue como si se acabase un mundo, y empezara otro. Los reyes todos se juntaron contra Francia. Los nobles de Francia ayudaban a los reyes de afuera. La gente de trabajo, sola contra todos, peleó contra todos, y contra los nobles, y los mató en la guerra y con la cuchilla de la guillotina. Sangró Francia entonces, como cuando abren un animal vivo y le arrancan las entrañas. Los hombres de trabajo se enfurecieron, se acusaron unos a otros, y se gobernaron mal, porque no estaban acostumbrados a gobernar. Vino a París un hombre atrevido y ambicioso, vio que los franceses vivían sin unión, y cuando llegó de ganarles todas las batallas a los enemigos, mandó que lo llamasen emperador, y gobernó a Francia como un tirano. Pero los nobles ya no volvieron a sus tierras. Aquel rey del oro y la seda, ya no volvió nunca. La gente de trabajo se repartió las tierras de los nobles y las del rey. Ni en Francia, ni en ningún otro país han vuelto los



hombres a ser tan esclavos como antes. Eso es lo que Francia quiso celebrar después de cien años con la Exposición de París. Para eso llamó Francia a París, en verano, cuando brilla más el sol, a todos los pueblos del mundo.

Y eso vamos a ver ahora, como si lo tuviésemos delante de los ojos (p. 100).

.....

Cien mil visitantes entran cada día en la Exposición. En lo alto de la torre flota al viento la bandera de tres colores de la República Francesa (p. 101).

.....

Por sobre un puente se pasa el río de París, el Sena famoso, y ya se ven por todas partes los grupos de gente asombrada, que vienen de los edificios de orillas del río... (p. 102).

.....

[...] la torre Eiffel, el más alto y atrevido de los monumentos humanos. Es como el portal de la Exposición (p. 103).

.....

De una de las raíces de la torre sube culebreando por el alambre vibrante la electricidad, que enciende en el cielo negro el faro que derrama sobre París sus ríos de luz blanca, roja y azul, como la bandera de la patria (p. 104).

.....

A cada lado del jardín desde el palacio grande hasta la torre, hay otro palacio de oros y esmaltes, uno para las estatuas y los cuadros, donde están los paisajes ingleses de montes y animales, las pinturas graciosas de los italianos, con campesinos y con niños, los cuadros españoles de muertes y de guerra, con sus figuras que parecen vivas, y la historia elegante del mundo en los cuadros de Francia (p. 105).

.....

[...] ése es el pueblo bravo y cordial de Uruguay, que trabaja con arte y placer, como el de Francia... (p. 110.)

*Los zapaticos de rosa*

Está la playa muy linda:  
Todo el mundo está en la playa:  
Lleva espejuelos el aya  
De la francesa Florinda. (p. 130)

.....

Se vio sacar los pañuelos  
A una rusa y a una inglesa;  
El aya de la francesa  
Se quitó los espejuelos. (p. 132)

**Fragmentos que aluden a la cultura francesa en el no. 4 de  
*La Edad de Oro***

*Un paseo por la tierra de los anamitas*

[...] los hombres no deben llevar barba, que es cosa de fieras: aunque los franceses, que son ahora los amos de Anam, responden que esto de la barba no es más que envidia, porque bien que se deja el anamita el poco bigote que tiene... (p. 138).

.....

[...] trabajamos a la vez el bronce y la seda: y cuando los franceses nos han venido a quitar nuestro Hanoi, nuestro Hue, nuestras ciudades de palacios de madera, nuestros puertos llenos de casas de bambú y de barcos de junco, nuestros almacenes de pescado y arroz, todavía, con estos ojos de almendra, hemos sabido morir, miles sobre miles, para cerrarles el camino (p. 139).

.....

[...] dos mil años hace que los anamitas se están defendiendo de los chinos! Y con los franceses les sucedió así también, porque con esos modos de mando que tienen los reyes no llegan nunca los pueblos a crecer, y más allá, que es como en China, donde dicen que el rey es hijo del cielo, y creen pecado mirarlo cara a cara, aunque los reyes saben que son hombres como los demás, y pelean unos contra otros para tener más pueblos y riquezas: y los hombres mueren sin saber por qué, defendiendo a un rey o a otro. En una de esas peleas de reyes andaba por Anam un obispo francés, que hizo creer al rey vencido que Luis XVI de Francia le daría con qué pelear contra el que le quitó el mando al de Anam: y el obispo se fue a Francia con el hijo del rey, y luego vino solo, porque con la revolución que había en París no lo podía Luis XVI ayudar; juntó a los franceses que había por la India de Asia: entró en Anam; quitó el poder al rey nuevo; puso al rey de antes a mandar. Pero quien mandaba de veras eran los franceses, que querían para ellos todo lo del país, y quitaban lo de Anam para poner lo suyo, hasta que Anam vio que aquel amigo de afuera era peligroso, y valía más estar sin el amigo, y lo echó de una pelea de la tierra, que todavía sabía pelear: sólo que los franceses vinieron luego con mucha fuerza, y con cañones en sus barcos de combate, y el anamita no se pudo defender en el mar con sus barcos de junco, que no tenían cañones... (p. 140)

.....

[...] al teatro van para que no se les acabe la fuerza del corazón. ¡En el teatro no hay franceses! En el teatro les cuentan los cómicos las historias de cuando Anam era país grande, y de tanta riqueza que los vecinos lo querían conquistar; pero había muchos reyes, y cada rey quería las tierras de los otros, así que en las peleas se gastó el país, y los de afuera, los chinos, los de Siam, los franceses, se juntaban con el caído para quitar el mando al vencedor... (p. 144).

### *Historia de la cuchara y el tenedor*

¡Cuentan las cosas con tantas palabras raras, y uno no las puede entender!: como cuando le dicen ahora a uno en la Exposición de París: “Tome una djirincka –¡djirincka!– y vea en un momento

todo lo de la Explanada”: ¡pero primero le tienen que decir a uno lo que es djirincka! (p. 147).

### *La muñeca negra*

En el pilar de la cama, del lado del velador, está una medalla de bronce, de una fiesta que hubo, con las cintas francesas: en su gran moña de los tres colores está adornando la sala el medallón, con el retrato de un francés muy hermoso, que vino de Francia a pelear porque los hombres fueran libres... (p. 155).

### *Cuentos de elefantes*

Muchos alemanes y franceses andan allá explorando, descubriendo tierras, tratando y cambiando con los negros, y viendo cómo les quitan el comercio a los moros (p. 160).

.....

Pero los que conocen bien al animal dicen que sabe de arrepentimiento y de ternura, como un cuento que trae un libro viejo que publicaron, allá al principiar este siglo, los sabios de Francia, donde está lo que hizo un elefante que mató a su cuidador, que allá llaman cornac... (p. 161).

.....

[...] el cornac tiene que andar con cuidado, y no hacerle esperar la botella mucho, porque le puede suceder lo que al pintor francés que, para pintar a un elefante mejor, le dijo a su criado que se lo entretuviese con la cabeza alta tirándole frutas a la trompa, pero el criado se divertía haciendo como que echaba al aire fruta sin tirarla de veras, hasta que el elefante se enojó, y se le fue encima a trompazos al pintor, que se levantó del suelo medio muerto, y todo lleno de pinturas (pp. 161-162).

## **Motivaciones ¿martianas?**

Veintiocho en total son los textos agrupados en los cuatro números de *La Edad de Oro*. Si de ellos once se refieren, de algún modo, a la cultura

de Francia, entonces la revista alcanza casi un 40 % de mención a esa nación en todos sus trabajos; y, en ese cuarenta por ciento, conformado por artículos, narraciones o poemas, prácticamente, el 23 % incluye otros matices históricos. El resto, adquiere además otras connotaciones, de carácter simbólico o político.

Los treinta y tres fragmentos escogidos, constituyen el primer paso para una interpretación conceptualmente más completa del fenómeno descrito, y que además, no dejará lugar a dudas sobre la variedad y gran número de referencias martianas a Francia en *La Edad de Oro*. Son códigos o indicios de lectura, en los que tal vez, poco habíamos reparado; lazos culturales que tiende Martí entre la América y Europa; entre este tiempo y cualquier otro tiempo, anterior o futuro; entre los lectores de Cuba y Francia; entre los niños y las niñas que fuimos todos una vez y nuestros hijos; y entre nuestros sentimientos de identidad local, nacional y universal con la cultura que reconocemos y con la que nos parece ajena; todo lo cual confiere gran utilidad a estos estudios multidisciplinarios.

José Martí nos sigue iluminando desde su presente inacabable, devolviéndonos el ser. “Enhorabuena –afirma Paul Estrade en su libro *José Martí. Los fundamentos de la democracia en Latinoamérica*–, los estudios martianos no tienen pausa”.

## **Referencias**

- ARIAS, S. (2012). *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- BARRERO MORELL, A. (2001). Poetas cubanos de expresión francesa. Otros comentarios. *SIC*, (13), p. 10
- ESTRADE, P. (2016). *José Martí. Los fundamentos de la democracia en Latinoamérica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍ, J. (2006). *Nuestra América. Edición Crítica*. En Vitier. C., *Vida y Obra del Apóstol José Martí*. (2006). La Habana: Fondo Cultural del Alba y Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍ, J. (2012). *La Edad de Oro*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- RODRÍGUEZ, P. P. (2012). *Pensar, prever, servir. El ideario de José Martí*. La Habana: Ediciones Unión.

VITIER, C. (2006). *Vida y obra del Apóstol José Martí*. La Habana: Fondo Cultural del Alba y Centro de Estudios Martianos.

VITIER, C. (2006). *Ese sol del mundo moral*. La Habana: Editorial Félix Varela.

## *Presencia de Molière, Baudelaire y Víctor Hugo en la obra martiana*

Martha V. Fuentes y José Luis de la Tejera Gali

De furtivo calificaba Paúl Estrade (1979) en el boletín *Cuba Sí* el paso de José Martí por Francia en 1874 y 1879. Esa furtividad se evidencia también en las noticias sobre su estancia allí, un área del conocimiento sobre su trayectoria casi desconocida. Esa furtividad –y debido a ella– se manifiesta en las escasas investigaciones al respecto.

El propio Estrade (1979) expresaba “[...] no podemos dejar de experimentar mayor irritación por no saber nada concretamente, o casi nada, sobre la efímera presencia de Martí en Francia” (p. 378). El sabio francés solicitaba llenar tal espacio vivencial del Apóstol y logró publicar algunos esclarecedores datos que debemos estar agradecidos por su empeño investigativo.

Años después Roberto Fernández Retamar (2006) volvía a la carga sobre el tema y trazaba aristas de la estancia martiana en el país de la ciudad de las luces en una ponencia presentada en la Universidad de Burdeos III. Retamar recordaba a otros intelectuales que habían tratado el tema: Juan Marinello, Noel Salomón, Paúl Estrade y Jean Lamore. Allí coincide con Estrade en que hay que profundizar a este asunto desde otras áreas: la política, el pensamiento, el arte y la literatura. De entre ellas, escogemos la última para esbozar algunas consideraciones como subtópicos. La resonancia de Molière, Baudelaire y Hugo en las *Obras Completas* de José Martí.

Ante todo, existen algunos pocos estudios medulares y monográficos sobre el primero y el último autor citado, todo desde la óptica de Martí, así como referencias tangenciales en otros trabajos más generales sobre los tres. No obstante, Carmen Suárez León (1997, pp. 140-167) publicó *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades* y en 2000 el artículo “Martí sobre Baudelaire”. Respecto a Molière, hemos encontrado interesantes consideraciones pero escasas.

En los 27 tomos de las *Obras Completas* del Héroe Nacional aparecen numerosas referencias a los autores objeto de estudio: 92 sobre Víctor Hugo en quince de los tomos, 21 con respecto a Molière en diez de los tomos y, por último, 14 sobre Baudelaire en ocho de los tomos. Lo que implica una presencia mayoritaria de Hugo seguido por Molière y Baudelaire. Por otra parte, las referencias tienen diferentes matices y extensiones, unas de comentario o valoración y otras de mención tangencial o de reforzamiento de la idea principal. Casi siempre todas desde la interiorización personal del Maestro y muy pocas veces citando en directo; a veces mediante paráfrasis a otros que tratan sobre el tema. La reiteración de las menciones a estos autores evidencia homólogo comportamiento al de las referencias: Hugo, Molière y Baudelaire, en orden descendente. Está claro que la mirada martiana hacia esos autores franceses fue significativa y preferencial, aunque también se ha referido a otros intelectuales franceses que no trataremos aquí.

Comenzaremos con Molière, teniendo en cuenta la fecha de nacimiento. Un hecho trascendental en la cultura fue la comedia francesa. Caracterizarla no está en la intención del presente trabajo, pero sí es fehaciente el interés de José Martí por los sucesos culturales más importantes acaecidos en el mundo, entre ellos la comedia.

Jean Baptiste Poquelin fue el padre de la comedia francesa. Autor de textos singulares que resultaban éxitos. Su experiencia como actor y relación con la propia representación y el discurso esperado por los parisinos marcan su praxis creativa. Hombre del siglo XVII, su obra lo trasciende. ¿Por qué está consignado en los escritos martianos? A modo de síntesis, creemos que fue por el alcance de sus mensajes y la calidad de sus obras, aspectos ambos que en el cubano tenían un espacio importante en su visión del mundo.

En el tomo 15 de las *Obras Completas* martianas afirma lo siguiente: “En aquellos viejos tiempos, sin embargo, los empresarios teatrales se contentaban cuando Molière flagelaba los ridículos marqueses” (Martí, 1991, t. 15, p. 236). Está reconociendo la relación literatura-sociedad, cuando los dueños de los espacios teatrales permitían que fuesen representadas las desavenencias con la nobleza. Se advierte la importancia del mensaje hacia el espectador. El original del texto que comenta el cubano se titula “Garin de Paúl Delaines” publicado en inglés en 1880 y allí citaba



al comediógrafo. Su acción es un acto de libertad intelectual al emitir su criterio. Ese que en Garin “representaba el casi universal anhelo por una república” (Martí, 1991, t. 15 p. 236), en la época del Apóstol.

Los procedimientos del escritor francés aparecían en circunstancias y en el proceder de los personajes teatrales. Martí compara a “un ejemplar criado de aquellos muy felices que dibujó Molière” (Martí, 15 p. 269), o señala que Pushkin escribió versos “tan mordaces como los de Molière” (Martí, 15 p. 417). Al hacer una relación de los grandes de la memoria literaria, incluye al francés junto a Dante (Martí, 1991, t. 15, p. 421). Lo considera que participó del “acto supremo”, según lo califica en uno de los textos (Martí, 1991, t. 24, p. 23).

“El avaro griego es el avaro de Molière [...] la comedia da tristeza. Más es fuerza reconocer que tiene la inteligencia grados y formas diferentes, y que la comedia presta servicios y quiere buena suma de habilidades, elegancia e ingenio” (Martí, 1991, t. 6, p. 450). De ese modo, Martí muestra su conocimiento de la comedia francesa.

En su fundamental revista *La Edad de Oro*, tanto interés formativo, hedonístico, cosmovisivo, ético-estético en el artículo “Músicos, poetas y pintores” comenta, entre otros, sobre Molière. Admira que “tuvo que educarse por sí mismo; pero a los 31 años ya había escrito *El atolondrado*” (Martí, 1991, t. 18, p. 396). Advierte su autodidactismo y precocidad creativa. De tal forma, lo sitúa en su texto como referente a seguir para los lectores infanto-juveniles de su revista. Tal presencia no es fortuita, sino intencional y dice mucho sobre su consideración del autor teatral.

Por otro lado, el Apóstol sobre el criterio de un cuentista en torno a cierta educación en Colombia que tendía “a desatender sus quehaceres y engañar, como una bribona de Molière o una coqueta de Bretón a sus maridos” (Martí, 7 p. 415), muestra un aspecto de la moral presente en un personaje secundario del francés. Comentario que es parte de lo que Martí encontró en el galo desde el ángulo de las costumbres y moral de su país natal. La comedia francesa tuvo algunas prerrogativas que permitieron, desde la aparente hilaridad, mellar actitudes y posiciones concretas en la sociedad. Molière fue un disidente de la moral tradicionalista imperante y desde la sátira, la risa, la hiperbolización, los enredos argumentales, mostrar heridas sociomorales desde personajes actuando en las tablas escénicas. Martí, consideramos, no podía obviar el valor de Molière de enfrentamiento crítico, en alguna

medida, con esas circunstancias epocales y que algunas de ellas llegaban al siglo XIX.

Para Molière, en su comedia, señalar costumbres y consideraciones negativas, falsas y hacer valer a la gente honrada fue parte de su propósito. Desde lo popular y hacia un público que había que formar, el galo proyectó su comedia ante las pretensiones de la rica burguesía y nobleza arcaica. Rasgos que llaman la atención al pensador cubano y creemos es una de las razones de su presencia en los textos martianos, para quien todo lo que atañe al hombre es motivo de ocupación.

El revolucionario cubano estaba interesado en la lógica, por ser esta, entre otros elementos, la que se ocupa de las relaciones. Para explicar a sus lectores principios de la lógica, qué mejor que basarse en autores de reconocido prestigio que él conocía al dedillo, por ello consideramos recurre al comediógrafo francés y lo utiliza en sus bien pensadas argumentaciones y ejemplificaciones. Así lo hace en *Nociones de lógica*:

M. Jourdan, divertidísimo personaje de una de las comedias de Molière, dio muestras de gran sorpresa al caer en cuenta de que había estado cuarenta años hablando en prosa sin saberlo. Pues de cada cien personas, acaso habrá noventa y nueve que se sorprenderían de igual manera si se les dijese que habían estado por largo tiempo convirtiendo proposiciones, urdiendo silogismos, cayendo en paradojas, construyendo hipótesis, y distribuyendo en clases los géneros y las especies.

Si se preguntara a estas noventa y nueve personas si eran lógicos, responderían probablemente que no lo eran. Y en parte tendrán razón; porque presumo que hay un número todavía mayor de personas educadas que no tienen idea clara de lo que es Lógica. Sin embargo, en cierto sentido, no hay quien no haya sido un lógico desde que comenzó a hablar (Martí, 1991, t. 25, p. 215).

Como el personaje del francés, él advierte que en el pensamiento del hombre hay elementos de lógica, aunque no sean reconocidos como tales. Considera la importancia de estudiar esa ciencia para el desarrollo.

Para explicar la falacia de la petición de principio, “que consiste en tomar por cierto aquello que ha de ser probado” (Martí, 1991, t. 25 p. 346), ejemplifica de la manera siguiente:

Nadie se ha burlado de esta clase de falacia con más ingenio que Molière. En una de sus excelentes comedias, el padre de una joven muda desea saber por qué ha enmudecido su hija “Nada es más fácil de explicar”, responde al punto el médico Ignarelle: “es muda porque ha perdido el uso de la palabra”. “Sí, sí”, replica el padre; “pero, ¿por qué ha perdido el uso de la palabra?” Ignarelle tiene ya lista la asombrosa respuesta: “Todos nuestros mejores autores están de acuerdo en declarar que la pérdida del uso de la palabra consiste [...] en el impedimento de la acción de la lengua” (Martí, 1991, t. 25, pp. 346-347).

O sea, para el lector queda claro que la respuesta es lo que se investiga y no está expresada debido a este tipo de falacia. De tal suerte, un personaje de Molière ha servido como ejemplo para explicar un término de lógica que Martí quiere sea fácilmente comprendido. La asociación de contenidos de la literatura para explicar lógica es el procedimiento empleado.

Es fehaciente que nuestro emérito escritor bebió de la fuente nutricia de Charles Baudelaire. La huella magnífica y reluciente de rasgos simbolistas y parnasianos, algunos por contraste, fueron mediados por la gestión escritural martiana. Pero más allá de estos ecos literarios aparecen otros de índole conceptual en tanto ideas y posiciones del poeta francés y su medio vivencial.

El Apóstol siguió de cerca su obra literaria y acción. Baudelaire estaba entre los intelectuales que él seguía la pista, no solo como periodista de varios diarios, sino también porque buscaba conocer e informar sobre las personalidades que reflejaba en sus crónicas. Tenía un método de trabajo que contemplaba lo informativo-valorativo para mediarlo con su mirada inquisidora, buscando que el hecho, suceso, circunstancia enunciada fuera pertinente y lo más abarcadora posible: sus causas, relaciones, efectos y, sobre todo, una visión para que el lector se enriqueciera con datos, descripciones o anécdotas.

Así trata a Charles Baudelaire, uno de los “poetas malditos”. Así las referencias en los textos no constituyen meras noticias o comentarios. Es el interés por el hombre y su obra, trayectoria y pensamiento. Lo literario era su objetivo sumo, pues ambos eran poetas. En el artículo “Antonio Sellén” comenta el poeta cubano: “Nunca se le veía sin un libro de versos curiosos en el bolsillo holgado de su gabán de poeta. Hoy era Kerner, mañana Baudelaire y

mañana Petoeffi. No buscaba lo extravagante, sino lo genuino” (Martí, 1991, t. 5, p. 159). De ese modo, destacaba una cualidad del francés: lo genuino como marca distintiva entre los poetas de su época. Y no es fortuita esa presencia, pues Martí mostraba su alcance cosmovisivo a partir de lo original, autóctono, auténtico e identitario.

Tanto Juan Marinello como Roberto Fernández Retamar reconocen el término desde diversas aristas. Para el primero: “nuestro héroe reconoce maestría y originalidad en los nuevos escritores de París [...]. Es un lector apasionado de Baudelaire” (Fernández, 2006, p. 258). Al segundo llama la atención “lo que en nuestro hombre histórico es genuino, propio” (Fernández, 2006, p. 249).

Lo genuino en el “poeta maldito” es menos abarcador que en nuestro poeta. Lo genuino en el francés hace al cubano motivarlo sobre su praxis poética principalmente, y en algunas de sus ideas extraliterarias.

Martí admiró la expresión poética del bardo galo, sus procedimientos escriturales, lo cual no quiere decir mimetismo, sino énfasis creativo. Sintetizamos uno de sus apotegmas: la mejor producción del mundo se puede insertar discriminadamente en otras circunstancias o contextos, siempre y cuando existan procesos mediadores y lo sustantivo propio se respete.

Reflexiona al respecto: “Un poeta y un novelista han tenido cincel en las manos, en vez de plumas, cuando escribían: el novelista, fue Flaubert; el poeta fue Baudelaire, genio rebelde” (Martí, 1991, t. 23, p. 131). Al poeta lo califica como contestatario, no sumiso, no acatador de las normas formalizadas; creador y pensador, genio superior. Y hay más: el cincel talla la dura piedra, la modela, domina, domeña, transforma dándole imagen y presencia nueva. Esa es la poesía de Baudelaire y una razón por la cual él está presente en los textos del poeta mayor cubano.

Sobre el encanto de la poesía del francés declara: “La lengua soberbia de Theophile Gautier y Charles Baudelaire se halla animada por el corazón de Corneille” (Martí, 1991, t. 15, p. 240). El dominio y maestría en la utilización de la lengua francesa son destacados aquí; augura un rescate mayor de ella en Francia, propósito que sabemos se ha cumplido en la búsqueda de la modernidad literaria junto a otros ingredientes que analiza Carmen Suárez en su ensayo “Martí sobre Baudelaire”. En el trabajo periodístico aparecido en *The Sun* en 1880 titulado “Poetas españoles contemporáneos”, expresa:

Es la poesía de Musset, de Augusto Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para crear que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábanse inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar. Eran reyes sin reinos, dioses destronados (Martí, 1991, t. 15, p. 26).

Se refiere el escritor cubano al mundo aspirado por Baudelaire en contraste con el mundo real que le tocó vivir: mundo de falacias materiales y espirituales signadas por la sociedad capitalista que propicia imágenes, concepciones y valores no constructivos ni en beneficio del ser humano. Buscaba Baudelaire ese espectro literario y del hombre que no estaba presente en su cotidiana Francia. Caracteriza al poeta por su gusto de la pompa, su atracción por la grandeza, pero encuentra esta última falsa y hueca, de ahí su desgarramiento existencial. Cantar a un mundo otro, no el aspirado.

Entonces, hay una contradicción insalvable en la obra del galo: el encontronazo del discurso real y el aspirado, lo que provoca enunciados poéticos, a veces agónicos. Quizás estas sean algunas de las razones por las cuales está la presencia en la recepción martiana de algunos de los literatos franceses. “La famille du Menuisier: De las contradicciones brutales e inmorales de la vida, con estilo de Baudelaire, éste es un ejemplo” (Martí, 1991, t. 22, p. 295). ¿Circunstancias brutales e inmorales en la vida cotidiana del hombre presentadas a la manera del poeta francés? ¿O se refiere al estilo literario? Nos parece que es la presencia de la angustia baudelaireana lo que se reseña.

Martí, lector asiduo de los poetas de la época, fijó su atención en el bardo galo y se refiere a Baudelaire con absoluto dominio de su producción. Muestra la extensa obra martiana vasos comunicativos e influencias de los procedimientos técnico-formales y cosmovisivos del parnasianismo y el simbolismo, tanto que Martí es renovador de la literatura hispanoamericana, como lo fuera Baudelaire y la pléyade intelectual francesa. Ellos construían la inicial modernidad desde el mundo europeo y el americano, aunque no con homologables ingredientes en algunos aspectos, pero sí propiciar el enriquecimiento de “la lengua soberbia” y nueva, aspiraciones del mundo decimonónico.

La “lengua nueva” en que escribe el galo tuvo que impresionar e influir en el cubano: los procedimientos de estilo y construcción formal tales como la sinestesia, alteraciones en la lógica sintáctica, lexical o gramatical, las imágenes inusuales constantes, el símbolo, la plasticidad en el enunciado. Estos y otros constituyen peculiaridades que el Apóstol encontró en la poesía francesa y, en especial, en el “poeta maldito”. Quizás sea un motivo de la recurrencia de la obra de Baudelaire en la escritura martiana, independientemente de su afán periodístico por dar a conocer en nuestras tierras lo que ocurre en el mundo y sus protagonistas.

Cabe entonces preguntarse cómo él no tuvo en cuenta su actividad de bohemia, los excesos y la visión desoladora, a veces, presente en su obra. Esos aspectos no eran compatibles con la mirada martiana sobre el arte y la sociedad. El antipurismo baudelaireano en lo general, no era práctica común en Martí, la visión sobre la sociedad parisiense y sobre los desposeídos no coinciden con el uso del escarpelo ideológico del Apóstol.

En uno de los primeros *Anuarios del Centro de Estudios Martianos* (1981) aparece en francés y su traducción al español una breve anotación sobre Baudelaire que consideramos puede cerrar la idea anterior con respecto a los dos grandes poetas; aunque no esté publicado en sus *Obras Completas*, es un texto de Martí:

B(audelaire) pone frío en los huesos.

Cuando se le conoce, no es posible escapársele: Os muerde en el corazón, y cuando con una palmada ha querido llamar vuestra atención, el hombro sangra, como bajo la garra de un león (Martí, 1981, p. 12).

Otro de los creadores del país luz fue Víctor Hugo. Ocupa, sin lugar a dudas, la preferencia en los textos martianos. En una especie de presentación del hacer del poeta, novelista, dramaturgo, político y académico. Sobre este escribe:

¿Cómo regocija ver a un anciano erguido y trabajador? Víctor Hugo se levanta a las 6 de la mañana, y de pie ante un atril ancho, que es como escribe pone en verso cada día las impresiones que recogió en su paseo matinal; o las que los sucesos agitados de su tiempo, o los libros que lee, dejan en su ánimo (Martí, 1991, t. 23, p. 274).

Y continúa Martí citando las palabras de Hugo: “Varias vidas habría menester para escribir todo lo que mi mente concibe. Jamás acabaré” (Martí, 1991, t. 23, pp. 274-275).

Califica su físico y su espíritu batallador; muestra parte de su rutina diaria y cómo encuentra sus fuentes de inspiración, su propósito para continuar con su fructífera creación. De la prolija referencia a Hugo en los trabajos recogidos en las *Obras Completas* martianas solo referiremos a algunas que demuestran la especial empatía que sentía el intelectual cubano por el gallo venerable.

Entre ellos existen varias analogías: ambos fueron exiliados, polígrafos, políticos, pensadores, oradores; se interesaron por una amplia gama de temas, fueron amantes de la educación de los niños, reconocidos intelectuales y ambos tuvieron enemigos poderosos.

Martí, del pensamiento universal procesa lo pertinente, recibe influencias, escoge, selecciona, aparta, injerta y pone a disposición del continente americano y las Antillas. Víctor Hugo fue una de sus fuentes nutricias. Puntos coincidentes pueden ser: una praxis escritural excelsa, creadores de pensamiento abierto y de literatura trascendente. La sensibilidad de ambos, sus aportes al periodismo, la literatura, la oratoria, la búsqueda de un lenguaje novedoso y de elementos técnico-formales en la construcción de sus textos. Quizás la relación personal entre Martí y Hugo en 1874 en Francia y, por supuesto, la amplia lectura de las obras del segundo y su magistral paratexto en *Mes files* y el haberse adentrado desde su peculiar método de traducción en la obra de Hugo, de la cual no solo bebió el contenido, sino la forma y la sensibilidad de este y lo trasladó al castellano.

En tal sentido, ara Carmen Suárez en *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades* (1997), “la apropiación de la obra y el pensamiento de Víctor Hugo por José Martí se produce dentro de ese diálogo Francia-Latinoamérica, y es un proceso que entra legítimamente dentro de la conformación de una nueva escritura de lo latinoamericano” (Suárez, 1997, p. 25).

Raúl Hernández Novas (1975, pp. 219-257) notó influencia francesa en la escritura martiana a partir de la herencia del romanticismo revolucionario, los parnasianos y simbolistas y analiza la visión crítica de Martí desde su admiración hacia el francés. Este hecho que visualiza la marca en la cosmovisión literaria martiana –“poética afirmativa” (Suárez, 1997, p. 147)– y, por qué

no, preocupaciones en el orden ideológico de sentido hacia el hombre, su historia y la sociedad, hombre-naturaleza, hombre-sociedad-eticidad y de lo estético y estilístico: sistema adjetival, ritmo, tono, transformación en el período enunciado, libertad de creación expresiva. Todo de una relectura crítica de la obra huguiana. Es una influencia a través de la mediación, no del mimetismo; de la admiración, no la subordinación; de la nobleza de espíritu analítico, no de la asimilación acrítica; de la fortaleza creadora e imaginación poética, no de modos y modas de una época.

El Apóstol apuesta por Hugo para iluminar nuestros pueblos desde su obra: “Y ¿qué fuerzas no se descubrirían en nosotros, arrojando las montañas de luz de Víctor Hugo sobre nuestros ocho millones de habitantes?” (Martí, 1991, t. 6, p. 352). Ubicándolo en su tiempo histórico expresa: “El siglo está pegado a él como las alas a una mariposa [...] Víctor Hugo ha ido donde el siglo lo ha llamado. Gran conductor, ha sido a su vez conducido, y, siendo luz, ha sido reflejo” (Martí, 1991, t. 15, p. 191). Es la relación entre autor, su obra y su época; Hugo no es ajeno a su entorno, en el cual participa activamente.

Como dramaturgo, lo realiza en las tablas de su país: “Ni a Esquilo ni a Shakespeare ha igualado Hugo, pero es el Esquilo y el Shakespeare del teatro francés” (Martí, 1991, t. 14, p. 427). De poeta a poeta declara su afición por Hugo y sus aportes a la renovación creativa: “Víctor Hugo, que renueva aquella lengua encendida y temible que habló Jehová” (Martí, 1991, t. 8, p. 160).

Sobre la “nueva poesía, fresca y efervescente, brotaba la imaginación sin límites de Hugo” (Martí, 1991, t. 15, p. 416), reflexiona Martí. Más adelante agrega, que él tenía “versos luminosos y terribles” (Martí, 1991, t. 14, p. 425), que salían de su “arpa olímpica”(p. 425). Calificaciones de quien conoce el arte poético y el de Hugo lo atrapó más allá de estos enunciados, también en su propio quehacer lírico.

En otra oportunidad afirmó: “en derredor de él [Hugo] se hace humanidad, es lo que él quiere: es lo que hace él mismo” (Martí, 1991, t. 15, p. 234). Es el Hugo presente en la sociedad francesa, compartiendo su labor intelectual con sus contemporáneos, socializando sus ideas.

En Hugo hay marcas que en el cubano resultan sensibles: “siempre la poesía debe inspirarse en el amor y el perdón. Así lo comprendió Víctor Hugo cuando escribió *Los castigos*” (Martí, 1991, t. 15, pp. 31-32). Al



referirse a varios poetas pondera: “En Francia, tierra del pensamiento, el poeta es Víctor Hugo” (Martí, 1991, t. 15, p. 25), reconociendo en él un poeta de ideas, de mentalidad profunda.

El cubano admiró a Pushkin con pasión y no aceptó la comparación con Víctor Hugo. Luego de ofrecer datos de ambos, argumenta: “No hay ninguna similitud entre estos poetas, con excepción de su fuerza de imaginación. Con novelas Hugo vindicó la libertad asesinada” (Martí, 1991, t. 15, p. 417). Resalta el poder de la imaginación creativa de ellos y la inclinación sustantiva por el sentido libertario en Hugo. Está alabando aspectos que para el bardo cubano eran esenciales en la actividad intelectual, el estatus creativo y la devoción por la libertad, elementos centrales del paradigma martiano.

Al hacer un paralelo entre la poesía de Olegario Andrade y el francés, insiste en el carácter innovador de esta: “Es la nueva poesía, que anuncia el mundo nuevo” (Martí, 1991, t. 8 p. 169). Nota en la poesía del primero la influencia de Hugo, elemento que desde la poética está señalando el nacimiento real de nuestro mundo americano a una nueva época histórica y literaria donde tuvo un puesto especial.

Sobre el mimetismo alerta el Apóstol:

Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Víctor Hugo; herirse con el cilicio de Gustavo Bécquer [...] ser propio y querer ser ajeno; desdeñar el sol patrio, y calentarse al viejo sol de Europa: trocar las palmas por los fresnos [...]. Apostasías en Literatura, que preparan muy flojamente los ánimos para las venideras y originales luchas de la patria. Así comprometeremos sus destinos, torciéndola a ser copia de historias y pueblos extraños (Martí, 1991, t. 5 pp. 95-96).

En este fragmento de una carta a José Joaquín Palma hay una clara visión del papel de la literatura; según el Apóstol: primero lo nuestro americano en proyección para la batalla emancipadora.

En otro texto martiano refiere de un “Víctor Hugo, que desciende al mundo nuevo como Orfeo, con la santa democracia” (Martí, 1991, t. 8 p. 170), de él hay que injertar aspectos tanto en la praxis poética como en la política. Como hemos visto, todo le interesa. Pero ese todo a través de la mediación crítica martiana.

Son, pues, Molière, Baudelaire y Víctor Hugo, esos grandes en la historia de la literatura francesa, algunos de los que el grande de la literatura y el pensamiento cubano, nuestro José Martí, les dedicó su palabra escrita.

## **Referencias**

- ESTRADE, P. (1979). Algo nuevo sobre José Martí en Francia. *Anuario Centro de Estudios Martianos*, 2, 377-379.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2006). *Introducción a José Martí*. La Habana: Letras Cubanas.
- HERNÁNDEZ, R. (1975). *Estudios martianos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- MARTÍ, J. (1981). Baudelaire. *Anuario Centro de Estudios Martianos*, 4, 12.
- MARTÍ, J. (1991). *Obras completas*. (tomos 5, 6, 7, 8, 14, 15, 18, 22, 23, 24). La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- SUÁREZ, C. (1997). *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades*. La Habana: Editorial José Martí.

## *Memoria cultural y Sociología*

Alicia de la Caridad Martínez Tena

El concepto de memoria cultural y los estudios e investigaciones vinculados a este tienen ya cierta tradición en las ciencias sociales. Desde que Durkheim (1974) propusiera el concepto de memoria colectiva y, más tarde, Halbwachs (1995) afirmara que la memoria individual tiene una fuerte dependencia de las estructuras sociales, el concepto fue expandido para acentuar su dependencia de los análisis sociales que la estructuraban. Hoy puede afirmarse que es uno de los temas transversales del trabajo empírico en las investigaciones sociales.

Discursar en la memoria cultural admite aludir a un proceso sociocultural en el que se condensa historicidad, tiempo, espacio, relaciones sociales, poder, subjetividad, prácticas culturales, conflicto, cambio, ruptura, transformación y permanencia, a partir del conocimiento que ofrece la memoria. Desde el programa de formación doctoral en ciencias sociológicas<sup>1</sup>, el concepto ha devenido en un importante recurso para el análisis de hechos sociales y en la construcción de nuevos discursos para orientar el presente desde la resignificación del pasado. Pero a pesar de que la memoria cultural

---

<sup>1</sup> Desde 1996 en el Centro de Estudios Sociales Cubanos y Caribeños Dr. José A. Portuondo se desarrollan los programas de maestría Desarrollo Cultural Comunitario y el programa de formación doctoral en Ciencias Sociológicas (desde 2004) del cual han egresado más de 300 profesionales cubanos, latinoamericanos, europeos y africanos. Los estudios teóricos, metodológicos y empíricos se centran en los procesos socioculturales en el que la memoria cultural, como concepto, ha propiciado incursionar en relatos que nos han acercado a hechos que explican dinámicas, rupturas y tendencias. Constituye uno de los conceptos de mayor presencia en los diagnósticos y, a su vez, en una unidad de análisis empírico en las investigaciones.

subyace en las indagaciones empíricas<sup>2</sup>, aún son escasos los estudios que han incursionado en expresiones eminentemente populares.

## **Incursión de la Sociología en los conceptos de memoria cultural**

La emergencia de la memoria como preocupación en los más diversos ámbitos geográficos, así como una constante exhortación a recordar y un permanente llamado a ejercitar el saber se han colocado en nuestro horizonte cultural y político como tema de debate central. Como bien expresara Prieto Laya (2011) la memoria es entonces una suerte de depósito de acontecimientos, vivencias, costumbres, prácticas y sentido que son transmitidos entre congéneres, estos las socializan, la transforman y la reconstruyen a través de un proceso dinámico donde se producen pérdidas y ganancias de acuerdo al contexto en que se realiza dicho traspaso, entonces podemos afirmar que la memoria es la fuente viva del pasado en el presente.

El tema de la memoria ha sido tratado por diferentes sociólogos de las escuelas europeas y norteamericanas Durkheim (1974), Halbwachs (1995, 2008), y lo relativo a la sociología de la cultura por Jeffrey Alexander (2000). Sin embargo, ha sido la sociología latinoamericana (García Canclini, 1982, 1989, 1995, 2001, 2003, 2004; Barbero, 1984; Columbres, 1990, 1997; Margulis, 1997; Valenzuela, 2004; Altamirano, 2008; Barbero, 1984, 1997), la que con mayor sistematicidad ha tratado o argumentado el concepto de memoria en la cultura popular. Su acento ha estado en las elaboraciones que bajo el sello de la semiología de la cultura ha sido concebida desde los sistemas hegemónicos. Lo planteado tiene que ver con una incursión desde la conexión cultura popular-relaciones de poder y clases sociales, así como por la necesidad latinoamericana de reafirmar una identidad mestiza, con matices muy propios que la hacen única.

Son contradictorias las síntesis que sobre los problemas de la cultura se han elaborado desde la Sociología. Este particular puede ordenarse por lo siguiente:

---

<sup>2</sup> El centro de estudios desarrolló una investigación (2010-2012) acerca de las mentalidades en la sociedad santiaguera cuyos resultados ofrecieron lecturas acerca de las relaciones de cultura y poder, así como las dinámicas urbanas a partir de los imaginarios y las representaciones sociales construidas.

1. El número e importancia de las publicaciones sobre Sociología de la cultura –dígase teatro, música, danza, cine, artes plásticas, literatura, artesanía popular, entre otros–, son insignificantes respecto a lo estudiado sobre familia, problemas laborales y la sociología política, por citar algunos casos. La naturaleza del tema nos hace reflexionar acerca de las razones por las cuales esto ocurre.
2. La elaboración de análisis sociológicos sobre este particular exigiría alguna dosis del manejo de los aspectos técnicos o artísticos que permitan introducir el aporte de estos aspectos a la comprensión sociológica. Se necesitan conocimientos especializados que permitan introducirse, con toda propiedad, en el objeto de estudio, de lo contrario se corre el riesgo de que los análisis sean superficiales.
3. Encontramos un posicionamiento de la Sociología de la cultura centrado en el análisis institucional, tras lo cual se priorizan las instituciones y su sistema de relaciones, al margen de lo netamente popular. Las bases de esto pueden estar asentadas en las diferencias fundacionales entre la Sociología y la Antropología, cuando esta última ha dedicado una enorme producción investigativa acerca de la cultura popular. Esto permite cuestionarnos: ¿las expresiones de la cultura popular no adquieren grado de legitimidad, se ordenan, institucionalizan y estructuran sus relaciones sociales en una simbiosis similar con aspectos económicos, políticos, laborales y sociales en general?

Elaborar el discurso dentro de la Sociología nos lleva a una encrucijada en la que discurren tres tipos de análisis: a) las elaboraciones de la teoría sociológica como modelos teóricos y metodológicos aplicables a cualquier esfera de la realidad; b) seguir el camino recorrido por los teóricos de la Sociología de la cultura respecto a la pertinencia del tema memoria cultural; c) incursionar en estas temáticas desde la producción científica latinoamericana y la praxis sociocultural cubana.

No es absoluto si declaramos que la Sociología de la cultura no ha sido profusa si se compara con otras esferas del pensamiento sociológico. En este sentido, las teorías clásicas y contemporáneas han situado este tema ya sea en una posición central y/o periférica. Concentrémonos en sus elaboraciones fundamentales.

Para el logro de un mayor esclarecimiento en el estudio de la memoria cultural, el análisis sociológico se inicia con la definición del concepto para buscar los diferentes epistemas que se analizarán y sus puntos de contactos. La memoria cultural es un constructo conformado por objetivaciones que proveen significados compartidos por un grupo de individuos en relación con un conjunto de nociones que dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, resultado de una articulación social, en los marcos del espacio y el tiempo.

Esta definición sitúa los siguientes momentos: la dialéctica de lo objetivo y subjetivo; el lugar de los significados otorgados a los hechos sociales, el lenguaje como soporte de las narrativas; la memoria se soporta en grupos e individuos; la espacialidad y temporalidad en su correlato con un contexto sociohistórico concreto. Este posicionamiento del concepto deviene en directriz para encontrar en las teorías sociológicas, los asideros que sustentan sus pertinencias en el encuadre teórico y metodológico que se introduce en la presente investigación.

La definición dada tiene la ventaja de poner, en primer plano, una cuestión que es esencial al estudiar el tema de la memoria cultural: la construcción de la memoria es una operación cultural que se funda sobre valores y significados. Los recuerdos se convierten en fuentes para la recuperación de materiales y experiencias ordenadas como relato, narrativas que encarnan a la vez que buscan instituir un recuerdo ejemplar para un grupo humano.

## **Emile Durkheim y la memoria colectiva**

El análisis de la memoria cultural se inicia realizando un acercamiento teórico a los principales postulados de Emile Durkheim (2004) con los conceptos de hecho social y memoria colectiva: “Los hechos sociales son maneras de hacer o de pensar, reconocibles por la particularidad de que son susceptibles de ejercer una influencia coercitiva sobre las conciencias particulares” (Durkheim, 2004, p. 111). Esta definición posibilita la comprensión de las expresiones culturales y concebirlas también como hechos sociales, expresiones que revelan imaginarios y que son representados colectivamente.

Asimismo, condiciona un acercamiento a los procesos culturales en su dimensión social y permite demostrar que los factores sociales tienen influencia decisiva en el comportamiento de grupos y colectivos que cons-

truyen sus relaciones en contextos históricos determinados. A su vez, interactúan con instituciones que, en gran medida, hacen suya dichas expresiones culturales. Sobre el particular, este señala que:

[...] para llegar a comprender costumbres creencias populares, habrá que dirigirse a los proverbios y dichos que la expresan. Sin duda alguna, procediendo de esta manera, se deja provisionalmente fuera de la ciencia el material concreto de la vida colectiva, y sin embargo, por lo cambiante que sea, no se tiene el derecho de postular *a priori* su ininteligibilidad (Durkheim, 2004, pp. 48-49).

Las expresiones culturales son también hechos sociales y como tales pueden explicar a la sociedad. Las ideas y creencias que son construidas por los hombres permiten adentrarnos en su mundo social. Esto se sustenta en la siguiente expresión durkheimiana:

[...] no cabe duda que la formula corriente que define la vida como una correspondencia entre el medio interno y el externo, es solo aproximada; sin embargo, es verdadera en general y, en consecuencia, para explicar un hecho de orden vital no basta demostrar la causa de que depende, sino, por lo menos en la mayoría de los casos, es preciso también buscar cuál es la parte que le corresponde en el establecimiento de esta armonía general (Durkheim, 2004, p. 81).

### **Maurice Halbwachs: memoria, tiempo y espacio**

Por su parte, Maurice Halbwachs<sup>3</sup> introdujo la expresión memoria colectiva en la terminología sociológica y la desarrolló conceptualmente en sucesivas investigaciones. El carácter social de los recuerdos se acrecienta en la medida que la memoria, en general, depende de la palabra y esta última

---

<sup>3</sup> Cronológicamente, tres de estas investigaciones fueron publicadas en vida. La primera, inaugural y decisiva –*Les Cadres Sociaux de la Mémoire*–, vio la luz en 1925. La segunda apareció en forma de artículo de revista en 1939 y llevaba por título “La mémoire collective chez les musiciens”. La tercera, un ensayo de aproximación empírica de los principios teóricos antes expuestos, se editó en plena Segunda Guerra Mundial –en 1941– bajo el título de *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*. Cinco años después de su muerte fueron presentados una serie de escritos bajo el título genérico de *La mémoire collective*.

no se puede concebir más que en el seno de una sociedad. El lenguaje se convierte así en el cuadro más elemental y estable de lo que ya se denomina memoria colectiva.

De modo que, resulta de sumo interés su trabajo *Memoria colectiva y memoria histórica* (1995), en el cual realiza distinciones entre ambos conceptos. Al respecto señala:

La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado solo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición no excede los límites de ese grupo. [...] La historia divide la serie de siglos en períodos [...] pero los hombres que constituyen un mismo grupo en dos períodos sucesivos son como dos tramos puestos en contacto por sus extremidades opuestas, que no se reúnen de otro modo, ni forman realmente un mismo cuerpo (Halbwachs, 1995, p. 214).

La memoria colectiva se construye dentro de los marcos de grupos de personas y no fuera de este, con lo cual se revelan las peculiaridades de hechos que no son recogidos en la historia oficial. Esta, al concentrar en una figura individual o suceso determinado rasgos dispersos en el grupo, remite a un intervalo de algunos años transformaciones que en realidad se realizan en un tiempo mucho más largo.

La memoria histórica no permite revelar la diversidad de matices que también caracterizan los distintos sucesos de la vida social. Homogeneiza y no contribuye a distinguir las singularidades que también constituyen elementos de la conformación de hechos acaecidos en períodos más o menos largos. Halbwachs<sup>4</sup> subraya que en el desarrollo continuo de la memoria colectiva no existe, como en la historia, líneas de separación claramente trazadas, sino límites irregulares e inciertos.

---

<sup>4</sup> Este autor promueve la reflexión sobre qué es la memoria colectiva y cómo se articula socialmente. Discípulo de Bergson y de Durkheim, argumentó que es un artificio social que se constituye y se reproduce en grupos en espacios y tiempos delimitados como la familia, los grupos religiosos y las clases sociales. En tal sentido, advierte: “[...] el pensamiento social es básicamente una memoria” (Halbwachs, 2008).



Desde esta posición, se refuerza el criterio de que la memoria histórica no es idéntica a la memoria colectiva. Mientras que la primera es la colección de los hechos que más espacios ha cobrado en la mente de los individuos y grupos, y recogidos en textos, libros, biografías, relatos, ordenados, enseñados y socializados por las instituciones sociales y educativas; la memoria colectiva comienza con la tradición, se mantiene viva con las narrativas e imaginarios de los individuos y grupos que recuerdan los sucesos y los conservan para recrearlos y legitimarlos.

Los marcos de dicha memoria son, para Halbwachs, el espacio y el tiempo. Ambos se presentan fusionados en unidades de carácter experiencial y no son, por lo tanto, meros conceptos, ni tampoco formalizaciones de duraciones individuales. Espacio y tiempo son construcciones sociales. De modo que, de las tesis de Halbwachs se desprende la importancia del lenguaje como configurador de la realidad social.

Si la memoria colectiva solo es posible en los marcos de las tradiciones y narrativas de grupos e individuos, estas aseveraciones son extendidas al concepto de memoria cultural que se ha introducido y ponderadas en las explicaciones sociológicas. Imaginarios, lenguajes, espacio y tiempo constituyen variables que ofrecen datos sustantivos para explicar también el orden social, sus conflictos y cambios. En tal sentido, pueden subrayarse varias ideas básicas que permiten acotar este concepto:

1. La memoria colectiva solo es posible en los marcos de las tradiciones, narrativas e imaginarios de individuos y grupos.
2. El lenguaje constituye el soporte material de la memoria colectiva.
3. La memoria colectiva es dinámica, activa, y le otorga vida sus portadores.
4. Los marcos de existencia de la memoria colectiva son el espacio y el tiempo. Fuera de ella, no existe.

## **La Escuela de Chicago y la memoria cultural**

Las aseveraciones anteriores se complementan con el desarrollo de la teoría sociológica que brinda la Escuela de Chicago. Ella ha dejado valiosos postulados para los análisis de los procesos sociales en el nivel micro, referidos a la construcción de significados que se conectan con el concepto de memoria cultural.

Una de las principales tesis desarrolladas por esta escuela de pensamiento es concebir a la sociedad humana como interacción simbólica. Blumer (1981) argumentó que el ser humano interpreta las acciones de los demás como un medio de actuación recíproca. Al respecto señala: “los principios fundamentales de este análisis son tan penetrantes, profundos e importantes para la comprensión de la vida humana, de un grupo” (Blumer, 1981, p. 60).

Sobre la posición de George Mead de que el ser humano posee un “sí mismo”, Blumer introduce tres postulados válidos para la comprensión de las ideas aportadas por los cultores de la parranda de los negros kimbán-ganos y la construcción de la memoria cultural. Estos son los siguientes:

1. La sociedad humana se compone de individuos dotados de un “sí mismo”.
2. la acción individual es una elaboración y no un mero producto y que las personas la llevan a cabo mediante la consciencia y la interpretación de los aspectos de la situación en la que actúan;
3. que la acción colectiva o de grupo consiste en una ordenación de acciones individuales, realizada cuando los individuos interpretan o toman en consideración las acciones ajenas (Blumer, 1981, p. 62).

Más adelante, afirma que “es fácil verificarlas empíricamente. No conozco ningún caso de acción humana de grupo en el que no se cumplan. Desafió al lector a que piense o trate de encontrar un solo caso al que no se puedan aplicarse” (Blumer, 1981, p. 3).

La segunda tesis que se asume de esta teoría es que el significado que las cosas encierran para el ser humano constituye un elemento central en sí mismo.

Su noción del interaccionismo simbólico queda fundamentada en tres premisas básicas: el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que estas significan para él; la fuente de esos significados son un producto social que emana de y a través de las actividades de los individuos al interactuar; la utilización de los significados por el individuo se produce a través de un proceso de interpretación propia, por lo que son utilizados y manejados esos significados.

Para la Sociología, estas ideas desarrolladas por Blumer y que conducen los análisis hacia las interioridades de los individuos y grupos, se contra-

pusieron a la concepción desarrollada hasta ese entonces sobre el individuo, visto como simples organismos, con cierto tipo de organización que responde a las fuerzas que actúan sobre ellos y no como un ser pensante en sí mismo<sup>5</sup>.

La realidad se establece como consecuencia de un proceso dialéctico entre relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales, por un lado; e interpretaciones simbólicas, internalización de roles y formación de identidades individuales, por otro. El sentido y carácter de esta realidad es comprendido y explicado por medio del conocimiento. La memoria cultural alude entonces a significados y universos simbólicos, a la vida cotidiana.

Los procesos de producción de sentido suponen un conjunto de mecanismos a través de los cuales se representa y se organiza (pero también se legitima o deslegitima) el mundo en que vivimos, nuestras acciones, pasiones, valores y pensamientos.

Si la memoria cultural alude a los significados, su estudio por la sociología entraña indagar el modo en que las personas hacen significativas sus vidas en el contexto de sus espacios sociales, los modos en lo que los actores sociales impregnan de sentimiento y significación sus mundos. Como afirma, Alexander (2000, p. 173) los significados y significantes que se recrean en las memorias culturales deben estar ligados a los entornos sociales y psicológicos y a la acción misma.

Como se ha subrayado, la memoria también reproduce el poder y la cultura, es por ello su relevancia en la compleja labor de explicar el mundo social y sus relaciones. Su pertinencia sociológica no solo se ubica en la reflexión teórica, sino en las investigaciones empíricas que se pueden realizar.

Para la Sociología resulta necesario indagar en el papel de la memoria cultural en los procesos de cambio social y político. Una mirada más atenta permitiría hallar lecturas positivas, tal vez una de las más interesantes

---

<sup>5</sup> Blumer (1981) realiza una severa crítica al enfoque de la sociología norteamericana que no incursionaba en las interioridades de las personas para explicar la realidad y sus acciones sociales. Si bien en su análisis crítico acerca del individuo, reconocía que este estaba inserto en la estructura de la sociedad: sistema social, estructura social, cultura, status, costumbre, institución; defendió la tesis de que admitir que la conducta de las gentes, en cuanto miembro de una sociedad, es la expresión de la influencia que sobre ellas ejercen dichas fuerzas o factores.

sería la de hallar la posibilidad de la constitución de nuevos grupos, la configuración de nuevas memorias colectivas y la realización de nuevas sociologías

La Sociología de la cultura continúa siendo una de sus disciplinas menos desarrolladas para esta ciencia, a la vez, una de las que están llamadas a explicar los complejos procesos sociales en sociedades donde los significados simbólicos devienen en sustantivos entramados de las estructuras y el orden social. Por tanto, el tratamiento de la memoria cultural contribuye a enriquecer los posicionamientos teóricos de esta disciplina.

El asumir el concepto de memoria cultural remite a los procesos de producción de sentidos de los individuos y grupos y, por consiguiente, a la recreación de una realidad histórica concreta en la que encontramos también las explicaciones de los hechos sociales.

Profundizar el consenso social en torno al concepto de memoria cultural a partir de las narrativas de individuos y grupos requiere continuar con las indagaciones sociológicas para contribuir a su ubicación dentro de los marcos explicativos de la cultura.

## **Referencias**

- ALEXANDER, J. (2000). *Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- ALTAMIRANO, C. (2008). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Argentina: Paidós.
- BARBERO, J. M. (1984). Cultura popular y comunicación de masas. En *Materiales para la comunicación popular* 3. Lima: Centro de Estudios sobre la Cultura Transnacional.
- BARBERO, J. M. (1997). *De los medios a las mediaciones*. Santa Fé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- BLUMER, H. (1981). *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona: Hora S.A.
- DURKHEIM, E. (1974). Représentations individuelles et représentations collectives. En *Sociologie et philosophie* (13-50). París: PUF.

- DURKHEIM, E. (2004). Las reglas del método sociológico. En *Introducción a la sociología* (tomo II). La Habana: Editorial Félix Varela.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen S. A.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003). *Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *La puesta en escena de lo popular*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- HALBWACHS, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. (Traducción de un fragmento del capítulo II de *La mémoire collective*, París, 1968). *Revista Reis*, 69, 209-219.
- HALBWACHS, M. (2008). Una visión clásica y actual de la ideación conceptual de la sociología. El proyecto de una memoria colectiva y su radicación en el espacio. *Revista Anthropos*, 218, 3-15.
- MARGULIS, M. (1997). *La cultura popular*. México: Ediciones Coyoacán.
- PRIETO LAYA, G. (2011). *La parranda de negros kimbánganos: su contribución a la construcción de la memoria cultural*. (Tesis de doctorado). Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.
- VALENZUELA, J. M. (2004). *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

# ***Construyendo identidades: imaginarios etnográficos en una comunidad de descendientes de haitianos en el oriente de Cuba***<sup>1</sup>

Carlos Guillermo Lloga Sanz

El texto describe un momento de mi experiencia como miembro de un equipo de filmación mientras se rodaba una película sobre la comunidad de Thompson en 2016, en la provincia de Santiago de Cuba, Cuba. El productor es la TV Serrana, el centro de realización documental más importante del oriente de Cuba. El proyecto para este filme se llamó en sus comienzos *Volver al camino* pero en definitivas se tituló *Mi herencia*. Es un documental filmado por la conmemoración del centenario del gagá de Thompson y la protagonista es Odilia Solo (Matiti), la cantante principal del grupo.

Estaba interesado en observar las interacciones entre los realizadores y la comunidad, cómo se involucraban en la vida del pueblo –acciones y actitudes de los realizadores– y evaluar en qué medida la película final comprendía –o no– las rutinas de vida de los habitantes del asentamiento (tanto en el ritmo de la cotidianidad como en la cultura visual local). Era espectador de un proceso –la filmación– en el cual la visión es el componente fundamental. Es decir, me convertí en un testigo de segundo orden, un observador de aquellos que observan. La observación participante en este caso pretendía atrapar los “modos de ver” (Berger, 1972) de los realizadores.

## **Imaginarios antropológicos: el sujeto etnográfico**

Es inapropiado utilizar el término *cross-cultural* para definir las diferencias entre los realizadores de TV Serrana y la comunidad a la que se enfrenta-

---

<sup>1</sup> Una versión del presente artículo fue publicada en Lloga (2017), *Revelaciones de Mi Herencia*. Otredades y mismidades en el proceso de filmación de un documental una comunidad de descendientes de haitianos, *Del Caribe*, 68-69, pp. 16-29.

ron. Tampoco será usado en este texto el concepto de *cross-over cinema*. Aunque las dos distinciones lidian con contrastes culturales entre múltiples instancias que participan de la experiencia cinematográfica (realizador/realidad, realizador/productores, filme/audiencia, etc.), ambas han sido situadas en una perspectiva de interacción global (Kohrana, 2013, p. 3). Barbash y Taylor (1997) afirman que las (nunca claras) fronteras entre categorías como cine etnográfico, o incluso documental, con respecto a experiencias *cross-cultural* han cambiado en la medida en la que el intercambio cultural mundial se ha tornado más dinámico y complejo.

De conjunto, varios autores han señalado la revolución vivida por los antropólogos desde finales de los setenta, cuando tornaron su mirada hacia los espacios domésticos e híbridos (Marcus y Fisher, 1999; Ruby, 2000; Hume y Mulcock, 2004). Desde el punto de vista de Nugent (2012) tales transformaciones han acarreado el giro del escrutinio antropológico desde “fuera de Occidente” hacia “cualquier lugar y dondequiera” (p. 10). A pesar de que el término *cross-cultural* mutó su significación, continúa siendo central en el proyecto antropológico y sus significados tienden a ser utilizados más en el sentido de otredad generada y contextualizada por circunstancias contemporáneas de gran escala, en lugar de implicaciones tocantes con las diferencias culturales (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002).

Pero para la filmación de *Mi herencia* las divergencias eran lo suficiente recias para crear tensión. Los protagonistas del filme –los habitantes de Thompson, su gagá y su líder Matiti–, lucen demasiado parecidos a los personajes descritos en la literatura y los filmes etnográficos. La “condición de extraño” que los tipifica, su presencia en la literatura como sujetos de investigación social, así como una tradición de representación estética, tanto local –los documentales producidos en el oriente de Cuba hacen énfasis en su singularidad mística– como internacional –es fácil evocar la imagen hecha-en-Hollywood del *voodoo* como una hechicería diabólica secreta con agujas y muñecos (Rigaud, 1985, p. 7; Lovell, 2002, p. 1; Dorsey, 2006, p. 22; Ramsey, 2011, p. 9)–, conectan simbólicamente a la gente de Thompson con un universo de entidades intra-mundanas –en los términos de Merleau-Ponty (1957)– comunes en la tradición de la antropología.

Aquí conviene distinguir con claridad lo étnico del personaje etnográfico. Como Fisher lo plantea, “todos somos étnicos, en cierto sentido; pero solo algunos sienten la etnicidad como una fuerza imperiosa, solo algunos

tienen el oído para la música de sus revelaciones” (Fisher, 1986, p. 230). El personaje etnográfico, por su parte, es el objeto fundamental de la investigación etnográfica. Se refiere a las convenciones de representación humana generadas por la Antropología, su *rutina* de descripción de individuos o sociedades. El personaje etnográfico es una construcción de la Antropología y responde a la historia, problemáticas (lo mismo resueltas que irresueltas, aquellas debatidas o escondidas), teorías, métodos, epistemología y políticas de esta ciencia.

Existen algunas cualidades que hacen parecer a los habitantes de Thompson como un personaje etnográfico habitual. Primero que todo, lo exótico es aquí un rasgo destacable. Thompson es un pequeño caserío en una locación remota, con una homogeneidad cultural y étnica, en el que algunos de sus individuos hablan creole en un ambiente de lenguaje en español. Aunque entre los jóvenes de allí ya no se habla la lengua haitiana y se encuentran por completo integrados a la vida social-institucional del país, los ancianos de la comunidad (primera y segunda generación de descendientes) aún se comunican en creole con fluidez y es este el lenguaje empleado en su praxis religiosa.

Segundo, ellos constituyen una minoría cultural. Los habitantes de Thompson, como muchas otras comunidades en el oriente de Cuba, son descendientes de inmigrantes que vinieron desde Haití durante el boom del azúcar en el primer tercio del siglo xx y eran contratados como fuerza laboral barata. Eran pobres, “de color”, campesinos y discriminados por la sociedad cubana de entonces (Pérez, 1983; Corbea, 1984; Millet y Alarcón, 1987; Corbea y Millet, 1987). Han sido marginados de los discursos de la nacionalidad promovidos por el estado-nación y su cultura ignorada durante mucho tiempo. Con la Revolución, el gobierno tomó medidas que contribuyeron a solventar este cuadro. Aunque tal situación ha cambiado –al menos en un nivel político, institucional, social, científico–, en especial luego de la década de los ochenta, la imagen de los descendientes de haitianos continúa siendo “exótica”.

Tercero, el mundo espiritual de los residentes de este pueblo es formidable. El vodú cubano no solo representa una parte relevante de la mística de la comunidad, sino que también tiene derivaciones más profundas en términos del prestigio social de sus practicantes (Millet y Alarcón, 1987, p. 91) y su cosmogonía permea muchos aspectos de la vida diaria. La religión





**Imagen 1.** Señora en trance

funciona como escenario para otras prácticas culturales rayanas a manifestaciones artísticas como la música y la danza, los cuáles, como la lengua, viajan de una generación a la siguiente. El vodú cubano se ha convertido en la bandera cultural de las comunidades de descendientes de haitianos.

El “otro tradicional” dentro de la Antropología ha sido criticado con severidad (Fabian, 1983, 2006; Marcus, 1986). De igual manera, el uso de muchas designaciones comunes en investigaciones de los años veinte y treinta se han desvanecido de la jerga científica. Johannes Fabian (2006) llama “salvajes”, “primitivos” y “pueblos tribales” como vocablos que se fusionaron bajo el término “otro” después del período de descolonización del siglo xx (p. 140). Aunque no hay dudas de que tales expresiones generaron una imagen particular del individuo étnico que, incluso si no existen más dentro de la investigación etnográfica –al menos no sin confrontación (Clifford, 1986; Nugent, 2012)– todavía forman parte de los imaginarios del mundo occidental y yacen como una carga política pesada para la Antropología.

No obstante, Thompson no es tan exótico como quizás se ha presentado. Aunque con difícil acceso, alejado de las ciudades importantes de la región (se halla a 12 Km de la carretera pavimentada más cercana y a alrededor de 80 Km de Santiago de Cuba), el pueblo cuenta con transporte público y otros servicios como una escuela primaria y un teléfono público. Thompson tiene energía eléctrica y recibe las señales de radio y televisión. Sus habitantes miran la telenovela cada noche y escuchan la última canción de Rihanna o Beyoncé, igual que cualquier persona común en Cuba. En ciertos puntos, y en un día claro, se recibe la señal de telefonía móvil. Matiti, su hija (la Tita) y su yerno, tienen celulares. Su gagá actúa cada año en el Festival de la Cultura Caribeña, en Santiago de Cuba. Aún más, tienen un disco musical producido en 2013 por Egrem y la Casa del Caribe, que compila parte de su música. Entonces, ¿cuán exótico puede ser Thompson?

Con todo, en cada lugar donde he hablado sobre mi experiencia y trabajo en Thompson, si hay personas informadas en Antropología entre la audiencia, siempre recibo las mismas preguntas: ¿te permitieron integrarte a la comunidad?, ¿podrías hablarnos del parentesco?, ¿en qué trabajan?, ¿te dejaron participar en los rituales?, ¿te iniciaste en vodú cubano? El personaje etnográfico es convocado a la conversación en cada momento. La ansiedad por encontrar una pieza de comunidad cerrada, intocada, rara,



**Imagen 2.** Filmación de ceremonia vodú

es similar a la ansiedad de un biólogo frente a una nueva especie. Después de responder sus preguntas, siempre es posible percibir cierta decepción en la audiencia. El mito de la “autenticidad” se derrumba.

Este texto se inspira en la condición de Thompson como, en apariencias, un personaje etnográfico tradicional. Aspira a mostrar cómo la imagen del personaje etnográfico ha afectado la forma en que los miembros del gagá se ven a sí mismos. Luego, se confronta tal imagen con aquella generada por el filme *Mi herencia*. Esto significa mostrar cómo los realizadores navegaron a través de las diferencias, lidiaron con la imagen del personaje etnográfico y crearon un terreno común para la creación de un texto visual que intenta ser representativo de la comunidad.



**Imagen 3 y 4.** Trasmisión de tradiciones de una generación a otra. En la imagen, los mayores enseñan a un niño a tocar la campana durante la ceremonia

## **El filme etnográfico y los medios autóctonos ante el sujeto etnográfico**

Los realizadores de TV Serrana, a pesar de su experiencia en filmar alteridades, no tienen entrenamiento en Antropología. Durante años de trabajo en conjunto he podido observar que no están adiestrados en la filmación etnográfica. Ellos entienden la fuerza simbólica del mundo espiritual de Thompson, pero no aspiran a encontrar allí la oportunidad de crear una versión cubana de *Dead Birds* (1963, Robert Gardner). A la TV Serrana no le interesa esa mirada. Son conscientes de que por diferente que Thompson parezca, se trata de un pueblito rural, con ninguna presencia en los me-

dios nacionales, afectado por las contingencias de la vida diaria en un país del Tercer Mundo, igual que otros muchos pueblos del oriente de Cuba.

Empero, filmar una comunidad de descendientes de haitianos significa enfrentarse a uno de los pocos espacios en el ámbito cultural cubano donde la etnicidad es un rasgo sobresaliente de la identidad local. Más aún si la película halla motivación en el centenario de su gagá. Por tanto, ubicar la etnograficidad del filme y la forma en que los realizadores lidiaron con ella se convierte en asunto relevante.

El debate acerca de las formas de mirar al sujeto etnográfico se distingue por una serie de polarizaciones. El posicionamiento en uno u otro extremo conduce a una divergencia considerable de puntos de vista y conclusiones de los análisis. Si bien el individuo étnico ha sido el objeto de estudio de la ciencia antropológica, el desarrollo de formas mediáticas en las últimas décadas, enunciadas desde un tradicional *locus* subalterno (mujer/nativo/otro) ha hecho manifiesta la necesidad de un debate acerca de la legitimidad de la representación de la cultura.

Por un lado, Karl Heider (2006) piensa lo etnográfico como “una propiedad continua y variable” en muchos filmes. Su texto *Ethnographic film*, publicado en 1976, sigue siendo paradigma epistémico del documental etnográfico (Ruby, 2000, p. 27). Heider evita definir lo “etnográfico” como un atributo que está o no está en las películas. Asimismo, propone determinar los rasgos que favorecen a una mayor o menor “etnograficidad”. Para él, esta tarea tiene dos preguntas cardinales: “¿Cuán cerca pueden los filmes acercarse a los más altos niveles y objetivos de la etnografía? ¿Cómo pueden los filmes presentar información que la antropología escrita no puede lograr?” (Heider, 2006, p. 2).

Con ellas, Heider asienta su postura ante la etnograficidad a partir de la generación de contribuciones a la ciencia antropológica. Es decir, sus paradigmas de definición no buscan una mejor descripción del sujeto humano, sino un enfrentamiento a la realidad que supere/mejore problemáticas intrínsecas de la Antropología. Plantea cuestiones relacionadas con la efectividad del método (en la primera) y con la suficiencia del medio (en la segunda). El sujeto de la observación filmica no está presente en las interrogantes de Heider. Es un punto de vista moldeado y orientado hacia la ciencia, no hacia el hombre.

Asimismo, critica la tendencia entre antropólogos a no valorar la capacidad técnica y comunicativa de los filmes. Según su criterio, una mayor competencia en el dominio del lenguaje audiovisual es la única manera de comunicar mejor contenidos etnográficos. Se esfuerza por establecer un marco de conciliación entre la etnografía y el cine, entre la ciencia y el arte. Aun así, reconoce que muchos filmes que no fueron creados con un fin científico pueden resultar muy útiles para la ciencia antropológica.

Heider (2006, pp. 4-7) ofrece varias características que hacen al filme “más etnográfico”. Propone cuatro atributos de la etnografía en el filme: 1) descripción detallada y análisis del comportamiento humano basado en un estudio a largo plazo en el lugar; 2) la relación del comportamiento específico observado y las normas culturales; 3) holismo, “cuerpos completos”, “pueblos completos”, “interacciones completas” y “actos completos”; 4) verdad, evitar todo lo posible la distorsión de los acontecimientos. En apariencia, las cualidades de su gradación son estéticas (peculiaridades apreciables en las obras) y, por consiguiente, extrapolables a cualquier película, sin importar sus productores o ambientes de circulación. Sin embargo, Heider tampoco renuncia a la colocación de la “etnograficidad” en los autores: “[...] el grado en el cual un film es etnográfico depende del grado en el que un entendimiento etnográfico previo ha informado la filmación [*filmmaking*]” (Heider, 2006, p. 9). Con esto se fortalece el sentido de un cine propio de una comunidad exclusiva de sujetos (los antropólogos) que producen una “verdad antropológica”.

Los atributos de la etnograficidad en los filmes de acuerdo con el pensamiento de Heider pueden ser dividido en dos marcos de comprensión: una dimensión estética (compuesta a su vez por dos secciones, una visual y otra narrativa) y una dimensión epistemológica, determinada por las funciones que le otorga al filme etnográfico como ente de la cultura (Heider, 2006, pp. 50-109).

Desde una perspectiva formal, el cine etnográfico promovido por este autor evita la música (a menos que corresponda a la escena filmada, es decir, música diegética), incluye narraciones (con una doble finalidad: cubrir los vacíos de información que la imagen no es capaz de proveer y suplir la diferencia entre los lenguajes de los pueblos filmados y la audiencia occidental), prefiere planos expositivos (encuadres abiertos, favorecedores de una contextualización geográfica y exhibición de la interacción entre

individuos), rehúye a toda costa de los mecanismos que generan sensación de distorsión de los eventos puestos en pantalla (*mise-en-scène* construida, sobreactuaciones de los individuos filmados, elipsis temporales no anunciadas, excesivo montaje en continuidad).

Según Heider, la narración que influye en la etnograficidad de las películas toma en consideración la preferencia por historias colectivas o la promoción de una idea de generalidad (en oposición a la especificidad o las historias personales), desarrolla la trama de actos culturales completos (con miramiento a sus ciclos de inicio, picos energéticos y finales) y su estructura puede variar desde viñetas inconexas de eventos hasta el desarrollo de una trama causal.

Ahora bien, es en la arena epistemológica donde Heider hace reposar sus criterios de definición más enérgicos. Para él, la etnograficidad de un filme se mide con respecto a un sostén teórico o hipótesis que es determinada por una problemática de la ciencia etnográfica; el desarrollo de la trama, la conclusión y el punto de vista de la película defiende una teoría etnográfica explícita; debe tener una conciencia acerca de la relación que se establece entre los sujetos filmados y los sujetos que filman (reflexividad); y, lo más importante de todo, debe estar ceñido a textos impresos que soporten desde la teoría la idea defendida, llenen vacíos de información y faciliten la contextualización cultural, natural e histórica del filme. De acuerdo con Heider (2006, p. 56): “Es fácil concebir etnografías que son palabras sin imágenes [...]. Pero es imposible concebir etnografías hechas de imágenes sin palabras”.

Si bien en *Ethnographic film* (2006) el carácter político de la enunciación del discurso no constituye una discusión central (lo cual es sospechoso en el medio antropológico) y ofrece una idea con respecto a la etnograficidad del filme aparentemente inclusiva (Heider, 2006, p. 4), sus planteamientos tejen una racionalidad que, por un lado, constriñen el examen del filme (a partir de una limitación de sus recursos expresivos en base a una búsqueda de naturalismo extremo); y, por otro, hallan justificación en coyunturas extratextuales. La etnograficidad de Heider comienza por una pretensión estética basada en el principio de que un tipo de visualidad es equivalente a un tipo de conocimiento. Pero en la medida en que avanza en su descripción reconoce también que el régimen escópico que propone es incapaz

de sostener la espesura semántica de la aspiración epistemológica de la Antropología académica.

De ahí resulta que el meollo de la etnograficidad de Heider no responde a instancias aprehensibles en las películas, sino a constructos determinados por la inserción de estas en ambientes de la estructura académica. Es así que su etnograficidad no conlleva solo a una apropiada descripción y análisis de la cultura, en cambio, induce una validación de una práctica gnoseológica y modo de hacer legitimado solo una estructura particular de la civilización occidental.

Jay Ruby (2000) lleva esta noción de gremio aún más lejos. Considera que el cine antropológico debe ser “no documentales sobre temas ‘antropológicos’ sino filmes diseñados por antropólogos para comunicar ideas antropológicas” (Ruby, 2000, p. 1). De ahí que se opone a la escala evaluativa de la etnograficidad de Heider. La dilucidación palmaria de si un filme es o no es etnográfico corresponde, en Ruby, a procedimientos por completo extratextuales, prescritos solo por circunstancias conocibles fuera de la obra y cuya legitimación cabal descansa en el autor-persona y en el espacio disciplinar de interpretación de su obra.

Ruby insiste en las desavenencias de la industria audiovisual (tanto en cine como en televisión) con la realización etnográfica, así como en las discrepancias entre una gran variedad de recursos cinematográficos y la lógica de medida que conviene a una empresa científica. De manera análoga, su pensamiento modernista al considerar al etnógrafo como demiurgo (ordenador y artífice de los elementos) y su interpretación de la Antropología como torre de marfil cuya propiedad pertenece a unos pocos elegidos, destierra concluyentemente la etnograficidad como una propiedad de la obra filmica. Bajo ese criterio, tal y como el mismo reconoce (Ruby, 2000, p. 6), quedan descartadas la mayoría de las películas conocidas dentro del subgénero. Y, con todo, los realizadores continúan dirigiéndose al individuo étnico.

En una cuerda opuesta, Bill Nichols (1997, pp. 283-284) sugiere que la persecución del naturalismo extremo del filme etnográfico comporta una ideología política que opera a partir de un marco en el cual la supresión del exceso (subjetividad) es sinónimo de veracidad y, en consecuencia, legitimador último de la mirada. La patente voluntad restrictiva de los atributos formales, narrativos y epistemológicos de la etnograficidad de Heider, es



criticada por Nichols (1997) al declarar que la etnografía está regida por una “economía de domesticación” (p. 285). El clamor de autoridad ejercido por la Antropología académica con respecto a la legitimidad de la enunciación del discurso etnográfico también es atacado por este autor.

En un sentido similar, Trinh Minh-Ha (1990) se posiciona frente a la concepción académica de la antropología y denuncia la proyección excluyente de su quehacer. Asimismo, señala que la organización globalmente estratificada y jerárquica de la ciencia se escuda la universalidad de su función humanista para ejercer una hegemonía discursiva civilizatoria en nombre de la “verdad”. Afirma que: “Las explicaciones antropológicas y no-antropológicas pueden compartir el mismo tema, pero difieren en la manera en que producen significado. Los constructos poco fidedignos [*unreliable*] son aquellos que no obedecen las reglas de la autoridad antropológica...” (Minh-Ha, 1990, p. 93).

Ruby (2000, pp. 5 y 31) y Nichols (1991, p. 39) convienen en que el estado del documental etnográfico desde finales del siglo xx, requiere un nuevo marco teórico capaz de proveer una mejor articulación entre numerosas disciplinas académicas. Ambos coinciden en que la irrupción en la escena pública de los medios autóctonos ha incidido en la percepción que se tiene del género. Sin embargo, a pesar de que cada uno propone estrategias de una mejor vinculación epistemológica para lograr su programa, sus escritos revelan una marcada oposición en el que uno se siente relegado del campo de debate (Nichols) y el otro se siente agredido (Ruby).

Por otro lado, Faye Ginsburg provee un marco de conciliación a ambas posturas. Defiende que la apertura de una brecha discursiva que favorezca la comprensión de los medios autóctonos debe enfocarse más en el sistema de las mediaciones culturales en que se ve inserta la práctica audiovisual autóctona que en los asuntos formales (Ginsburg, 2002a, p. 212). Sus análisis corresponden al desarrollo de los medios autóctonos por comunidades aborígenes fundamentalmente en Australia (Ginsburg, 1991, 1994, 1995, 2002a, 2002b, 2011) e inquiera acerca de la relación entre el documental etnográfico y estas formas de producción propia de las últimas décadas del siglo xx. Para esta investigadora, los dos proyectos deben coexistir en un marco que les permita dialogar para “expandir y refinar el proyecto de representar, mediar, y entender la cultura a través de una variedad de formas

mediáticas” (Ginsburg, 1995, p. 65). Su concepto de “efecto de paralaje” (*parallax effect*) recalca como la combinación de estas prácticas mediáticas ofrecen una mayor profundidad al acto de descripción e interpretación de las culturas.

Los textos de Ginsburg no asumen la etnograficidad del filme como una problemática a debatir. Sus planteamientos no polemizan acerca del estatus del individuo aborigen como un sujeto étnico. Esta correlación en Ginsburg es asumida *de facto* y, por consiguiente, conlleva a la idea de que la producción mediática autóctona es etnográfica por antonomasia. En vista de ello, sus indagaciones se dirigen hacia la legitimidad política del acto de representación en una escena mediática transcultural (tanto en el filme etnográfico tradicional –visión “externa”– como la exhibición de producciones autóctonas –audiencia externa–). De acuerdo con Ginsburg (1995, p. 64), el filme etnográfico debe renegociar su posicionamiento en cuanto género, pues el acceso a la tecnología ha determinado que aquellos que históricamente han sido objeto de observación antropológica se han convertido hoy en agentes activos en la producción mediática.

El resultado fundamental de no establecer la etnicidad como problemática es que la realidad de la producción autóctona, en un sentido tan estrecho como el que asume Ginsburg, no resulta ni tan claustal y ni culturalmente específica.

Por esta razón, definiendo que la etnograficidad no es un atributo innato de los *indigenous media*, sino que corresponde a un punto de vista particular, a saber, aquel que pone atención a la etnicidad de individuos. Solo en la exploración de las cualidades del sujeto etnográfico los *indigenous media* y el documental etnográfico (llamémosle académico) parecen encontrar un terreno de comunicación y debate efectivo. El resto del tiempo hablan en registros diferentes. De ahí el desencanto en la apariencia de “veracidad”, que como argumenta Marcus Banks (1990, p. 16), parece ser común en la discusión entre antropólogos sobre los medios autóctonos.

Dada la multiplicidad de voces que actúan hoy en el panorama audiovisual global, no creo que sea la condición de transculturalidad un determinante en dicha etnograficidad. Con ello no se niega que la diferenciación entre un “nosotros” y un “otros” es un elemento importante en la representación. Pero sí considero que la coyuntura globalizante de hoy, jamás vista por la humanidad en tal dimensión, acentúa la porosidad de las fronteras

culturales. La reafirmación de las diferencias culturales es cada día más el fruto de una imaginación identitaria orientada a consciencia desde lo político, que una separación entre coyunturas naturales e históricas, como parece haber sido en cierto tiempo. Esta idea tampoco niega la existencia de tradiciones de representación en las cuales, por ejemplo, el exotismo se erige aún como un mito relevante, aunque es claro que ya no está ligado a una distancia geográfica, sino a una función más narrativa (construcción de personajes en un texto).

Por consiguiente, *Mi herencia* sí es un documental etnográfico porque lidia con el sujeto étnico. Antes bien, la manera en que lo hace contrasta con la tradición de documental etnográfico (no se parece a las formas documentales propuestas por Heider ni en su ontología –sus temas, estética visual o construcción textual–, ni en su hermenéutica –espacios de circulación académicos, uso o tradición académica de representación). Este no es un filme, como Jay Ruby (2000) llama, “hecho por antropólogos para comunicar perspectivas antropológicas” (p. 1).

En cambio, *Mi herencia* conserva mayores similitudes con los medios autóctonos, los cuales lidian con asuntos que van más allá de la Antropología. Sus objetivos pueden superponerse a los de la ciencia, pero las intenciones y alcance de la realización autóctona procuran su efecto en espacios diversos y rara vez las ciencias sociales están entre ellos (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002, p. 10). El filme inquiriere acerca de la identidad de la comunidad a partir de sus componentes étnicos, pero su trascendencia es más profunda al incorporar la comprensión de otras formas de cohesión social. Como consecuencia, la película reactiva la noción de la identidad como fuente de legitimación social y, por tanto, como recurso de autoconsciencia política.

## **Filmando *Mi herencia*. La emergencia del personaje etnográfico**

La observación del proceso de filmación estuvo guiada por dos aspectos fundamentales. Primero, la interacción entre los realizadores y los miembros de la comunidad estuvo bajo el foco, como un escenario donde los propósitos y métodos de los actores involucrados puede coincidir, coexistir o colisionar. Segundo, la construcción visual del filme fue atendida con

denuedo. Esto es, un intento por identificar las influencias y hábitos visuales que conforman la especificidad visual de *Mi herencia*, cómo el filme se presenta con respecto a la tradición de representación.

### ***Vínculo entre los sujetos***

Los realizadores fueron recibidos con entusiasmo en Thompson. “¡Viene la televisión!” era la voz esparcida que nos dio la bienvenida. Las miradas curiosas de los niños y los agricultores regresando de sus labores se posaban en nosotros mientras armábamos las tiendas y descargábamos del *jeep* el equipamiento para la filmación. Muchas personas del pueblo vinieron a la casa de Matiti a conocernos. La relación entre los miembros del gagá era fluida y las expectativas de los habitantes era muy alta. La comunidad asociaba nuestra presencia con programas noticiosos y pensaba en nosotros como reporteros.

Esta idea era comprensible: la relación de la mayoría de las personas en Thompson con los medios era a través de la televisión y otras formas de intercambio de experiencias sociales cinematográficas, tales como las salas de cine o la exhibición pública de filmes eran extrañas para ellos. Además, veían la producción del filme como una forma de activismo político, como una vía de solucionar muchos de los problemas que afectan a la comunidad. De manera reiterada, los realizadores recibían sugerencias acerca de lugares hermosos donde rodar, consejos para sortear obstáculos naturales —como el barro—, y personas ancianas que debían entrevistar.

Uno de los últimos días, el equipo estaba filmando a Ariel, el esposo de Matiti, recogiendo agua del río (imagen 5). Era muy temprano en la mañana y la tarea era dura en términos físicos. El agua es un problema mayor en Thompson durante la temporada seca del año, y su colecta desde el río es una actividad frecuente. El fotógrafo quería capturar los esfuerzos del hombre, quien estaba a simple vista adolorido realizando esta tarea. Para la filmación de esta escena, el camarógrafo se adentró en el río sosteniendo la cámara intentando acercarse todo lo posible al evento. Pretendía trasladar las impresiones multisensoriales de la escena a través de los medios provistos por la imagen audiovisual.

De repente, un enorme camión que se dirigía al caserío cruzó el río. Los realizadores detuvieron la filmación porque querían capturar los so-



**Imagen 5.** Escenas de *Mi herencia* (2016, Ariagna Fajardo). El fotógrafo Carlos Rodríguez Fontela y el sonidista Pedro Espinosa registran a Ariel cargando agua del río

nidos originales del evento en el contexto natural donde usualmente ocurre. En el camión viajaban dos personas: el conductor y un pasajero. Detuvieron el movimiento de máquina y, sin apagar el motor, se acomodaron para observar la escena. A pesar de la hora temprana, ambos se encontraban en evidente estado de embriaguez. El ruido del camión era ensordecedor y era incrementado por el contraste con el silencio del amanecer en el campo. Al comprender que estaban interfiriendo el proceso, me dijeron que eran trabajadores de la cooperativa cañera y en un tono demandante, me preguntaron cuándo iríamos a filmarlos. Les respondí con una mentira. Luego de unos minutos de incómodo intercambio de miradas se fueron. Durante todo este tiempo, Ariel continuó con su pesada tarea. Los realizadores lograron registrar la escena, pero el plan original fue afectado. Sin embargo, ni el fotógrafo ni el sonidista parecían molestos por el incidente. Superaron la tensión y fueron capaces de improvisar sin confrontación.

En la medida que los días pasaban y las actuaciones e intenciones de los realizadores se volvieron más claras, otras expresiones de celos y desconfianza aparecieron. Aunque ello generó una sensación de tosquedad y malestar, la TV Serrana tiene mucha experiencia en el manejo de estos

asuntos, por tanto, yo estaba intrigado viéndolos desarrollar estrategias para la solución de problemas e involucrar a las personas.

Durante el rodaje, hubo dos situaciones tensas. La primera fue lidiar con el pueblo vecino. Situado apenas a 4 Km de Thompson, Barranca es otra comunidad de descendientes de haitianos. Ambos asentamientos están rodeados por kilómetros de campos de caña de azúcar y separados por el río Cauto. Las características de este caserío son similares a aquellas encontradas en Thompson. Algunos de los músicos del gagá de Thompson viven en el otro poblado y actúan en ambas villas. Ellas conforman una unidad cultural y los realizadores los veían de esa manera.

Pero Barranca es más grande que Thompson, lo dobla en tamaño y habitantes y cuenta con una infraestructura más sólida. Mucha de la comida consumida durante el rodaje fue traída desde allá. Asimismo, el gagá de Barranca tiene más miembros e incluyen coreografías en sus presentaciones. Como grupo artístico, sus actuaciones también incluyen a niños de la comunidad, quienes aprenden los bailes y los cantos en creole. También, la tirantez entre los líderes de ambas villas era intensa. En conclusión, el sentimiento no expresado era que si Barranca tiene todo lo que hay en Thompson, pero más grande y numeroso, y pueden ser mejores anfitriones —en términos prácticos y logísticos—, ¿por qué la TV Serrana no está haciendo el filme sobre ellos?



**Imagen 6 y 7.** La comunidad también revisa las imágenes filmadas

La segunda situación ocurrió dentro del mismo Thompson. Una vez que fue evidente que el tópico central del filme era el centenario del gagá y sus miembros actuales, así como la cultura que los rodea, algunos individuos de pueblo que no pertenecían a la agrupación se negaron a participar en la filmación. Veían el filme en términos de beneficios y sentían que la película no tenía nada que ver con ellos. Mostraban su descontento con comentarios y miradas poco amables. Aunque tales actitudes eran puntuales y nunca llegaron a generalizarse, provocó un estado de incomodidad que era muy diferente a aquel que saludó al equipo a su llegada.

En ese contexto, los realizadores, liderados por la directora Ariagna Fajardo, desarrollaron un grupo de actividades destinadas a mejorar las relaciones con los habitantes de Thompson y Barranca. Estas actuaciones fueron diseñadas previo a la filmación y forman parte de la metodología habitual de la TV Serrana. Las conductas operadas por los realizadores fueron destinadas en dos rutas que podrían ser llamadas “Esto es lo que somos” y “Esto es lo que hacemos”.

La primera es un intento de mezclarse con las dinámicas locales. La segunda apunta a la creación de lazos al permitir la participación activa de los sujetos en la producción del filme. En la primera tendencia, una serie de acciones fueron desplegadas por el equipo: involucrarse en algunas labores de la comunidad, identificación de líderes informales y ancianos de los caseríos y mostrar interés personal en ellos, relacionarse con los niños al proyectarles videocartas y documentales protagonizados por niños producidos por la TV Serrana y, la más importante, proyectar documentales a ambas comunidades, Thompson y Barranca. Esta acción tiene el mayor efecto por ser una presentación pública del tipo de filmes que hace TV Serrana. Además, como es llevada a cabo en la noche, resulta ser una forma de socialización de medios no común en estos asentamientos rurales.

La segunda dirección de actividades se apoya en el convenio de intereses entre la comunidad y los realizadores. Dos actividades fueron realizadas: reuniones con los líderes del gagá y músicos para la coordinación de agendas, la discusión de ideas y el plan de producción, y también, la visualización colectiva y discusión del *footage* rodado cada día. Por tanto, la cocreación reta la tradición hegemónica y adopta la alteridad al convertir a aquellos de objeto de la representación cinematográfica a individuos con una conciencia de autorepresentación.

Los resultados del plan implementado por los realizadores permitieron superar las dificultades y favorecieron una conexión necesaria entre aquellos frente a la cámara y aquellos tras la cámara. No obstante, es necesario señalar que asuntos de interacciones personales con la comunidad permanecieron todo el rato como espada de Damocles. La compenetración, tan central para los esfuerzos de la etnografía (Hume y Mulcock, 2004, p. xvi), resultó un conflicto sorpresivo para mí. Yo estaba atento a las estrategias de empatía y afiliación desarrolladas por los realizadores, pero no esperé que el filme, un evento tan raro para el pueblo, disparara tantas situaciones complejas. Inocentemente, veía el proyecto de producir el documental como un espacio de enfrentamiento de muchas alteridades (sociales, prácticas y políticas, pero también científicas y teóricas).

La observación participante reveló una increíble escena multicapas en la cual las macroestructuras (política, historia o ciencia) se mezclan con las relaciones diarias interpersonales. La pericia de los realizadores de TV Serrana fue retada. Todo el proceso demandó un sistema urgente de respuestas por el equipo para la resolución de situaciones y hacer funcionales los objetivos del filme.

## **Visualizando ontologías**

Antes de entrar al trabajo de campo, en la revisión de la literatura concerniente a la presencia haitiana en Cuba, encontraba el sentido de “haitianidad” descrito en investigaciones precedentes (Vergés, 2002; James, Alarcón y Millet, 2007) un tanto curioso y, en potencia, contradictorio. Me preguntaba acerca de los mecanismos puestos en práctica en los asentamientos para mantener vivos los sentimientos de pertenencia a una tierra/nación/etnos desconocido por casi todos los descendientes. Yo quería entender cómo lagunas y vacíos de significados de muchas prácticas en la vida regular habían sido resignificados por los descendientes. Estaba intrigado también, por las fronteras de identidad y los momentos/espacios de confrontación o crisis de esas identidades.

Si *Mi herencia* era un filme dedicado a conmemorar el gagá de Thompson, entonces es una oportunidad de observar una muestra intencionada de manifestaciones específicas de tal “haitianidad”. Por tanto, representa una ocasión para la observación de situaciones casi canónicas del *ciné-trance*.



Es seguida aquí la interpretación de Ruby del concepto de Rouch en el cual la cámara se vuelve un agente para la generación de “un estado alterado de la conciencia en el cual ellos [las personas filmadas] auto-conscientemente revelan su cultura en formas inaccesibles para el investigador cuando la cámara estaba apagada, creando cine-personas” (Ruby, 2005, p. 112).

Aún, el concepto de *ciné-trance* parece elusivo. Ruby lo ubica en el contexto de la realización filmica como una condición objetivante en el cual “aquel filmado” reconoce sus propios rasgos culturales que han de ser performados para la cámara. El acto de ser filmado supone entonces una experiencia reveladora para estas personas. Expresado de otro modo, resulta una oportunidad de decir “¡Ey!, esto es lo que soy y este es el momento donde pongo en juego mi yo performático. Lo hago por tal motivo y lo he estado haciendo por tal cantidad de tiempo”. Como una experiencia no-regular, ser filmado es un suceso de reafirmación identitaria.

Por otra parte, para Banks (2007, p. 76), el *ciné-trance* es una cualidad de “aquel-que-filma”, una condición en la cual la inmersión en el contexto es tan profunda que ocurre una fusión entre el realizador y la cámara. Como descripción de un estado mental, se asemeja a las ideas de creación promovidas por las vanguardias del primer tercio del siglo XX (como el surrealismo y el cine-ojo de Vertov). Esta lectura del concepto de Rouch parece ser más popular entre los investigadores (DeBouzeck, 1989; Fulchignoni, 1989). Sin embargo, Banks (2007, p. 124) reconoce la opinión de Ruby al sugerir la posibilidad de que Rouch concibiera el término en ambas vías.

En concordancia, la teoría involucra una situación de consenso entre aquellos liados (realizador y personas filmadas) en la creación de un escenario de representación explícita de rasgos culturales significativos. Es una noción concebida dentro de una circunstancia reflexiva. Precisamente aquella que tipifica tanto la “antropología compartida” de Rouch como las aspiraciones académicas de Ruby para la antropología visual y el cine etnográfico. No obstante, tal reflexividad, indispensable como es para el *ciné-trance* y los eventos profílmicos, no necesariamente constituyen estrategia discursiva del filme como texto, en especial, en el contexto de la realización documental autóctona que, por lo general, no está informada, pero más importante, no le interesan los traumas de la Antropología por la representación y la veracidad. *Mi herencia* resultó, en mi opinión, un ejemplo de ello.

Luego de décadas de ser celebrado como un grupo cultural genuino, Thompson estaba acostumbrado a lidiar con foráneos que van a estudiar los asentamientos de descendientes de haitianos y las ceremonias de vodú. Matiti recuerda con nostalgia anécdotas de antropólogos como Joel James o Marcel d'Ann, como personajes curiosos que han pasado por Thompson. En consecuencia, uno de los fenómenos impactantes que enfrenté fue que las personas de Thompson tienen una idea muy clara de qué mostrarnos. Esto es que, incluso si no pueden enumerar la literatura y los filmes que analizan su condición cultural, ellos están bien conscientes de la ideología, la configuración visual y de significado producidos por estos textos. Como objeto de observación antropológica, “ellos reaccionan a cualquiera de las representaciones que estén presentes en la circulación social” (Palmié, 2013, p. 10). Por tanto, había un personaje etnográfico construido que estaba listo para ser actuado para cualquiera que intentara verlo. Una vez que el mito de la autenticidad fue puesto en compromiso –no sin decepción, debo confesar, yo también estaba en busca de mi propia fantasía malinoskiana–, mi atención giró hacia los rasgos de ese personaje etnográfico y cómo los realizadores se acercaban a él.

Muy rápido se hizo obvio que los documentalistas no estaban interesados en la “haitianidad”. Ellos sí conocían la literatura previa y los filmes, pero, a diferencia de mí, estas referencias no estaban en el centro de su concepción de lo que el filme debía ser. Ellos veían los textos previos como discursos precedentes de lo que aprendieron acerca de rasgos filmicos (encuadre, edición, ritmo, etc.) y temas, y esto fue todo. Mientras yo estaba inquieto porque luchaba por entender el complejo panteón de loas del vodú, o estaba preocupado debido a que en algunas entrevistas yo reconocía bocadillos o poses aprendidas; los realizadores no. Lo que separaba la mirada de los realizadores hacia Thompson de la mía era el punto de vista. Yo estaba ansioso en la búsqueda de la diversidad y singularidad cultural, ávido por revelar las estrategias escondidas para la transferencia de la etnicidad tal y como la entiende Fischer, esto es la “repetición de patrones culturales que no pueden ser articulados en un lenguaje racional sino sólo actuados” (Fischer, 1986, p. 204).

Durante todo el periodo de preproducción y la filmación, los habitantes de Thompson vinculados al gagá se esforzaban en demostrar la *pureza* de su identidad étnica. Ello variaba desde la exposición de emblemas exter-

nos, como la ropa de gala con que realizan sus presentaciones públicas, los instrumentos musicales, el tifey (aguardiente de caña de azúcar al que se le agregan plantas aromáticas) y el uso del creole; hasta valores fundamentales, como la confianza familiar, la mística de los ancestros, la religiosidad y la espiritualidad con respecto a la naturaleza. Ante estas manifestaciones, a pesar de ser atendidas por los realizadores, particular atención recibieron la elaboración de alimentos típicos y el apego a la tierra.

En una dirección opuesta, los realizadores estaban en la búsqueda de una identidad agraria y usaban esos valores culturales locales para demostrar cómo funcionaban en la creación de un sentido de orgullo local. A través de la paciencia y una metodología bien planeada para vincular a la gente, el equipo de TV Serrana se las ingenió para desmontar un personaje etnográfico construido y promover un personaje diferente nunca antes impuesto en la representación de las comunidades de descendientes de haitianos.

En lugar de concentrarse en la diferencia, movimientos transnacionales, cosmogonía espiritual misteriosa y sofisticada o actuaciones expresivas, *Mi herencia* analiza la ruralidad, las problemáticas sociales locales y el aislamiento no como un bien cultural, sino como una gran dificultad que afecta la vida diaria de los habitantes. El filme resultante presenta a Thompson como una villa con una riqueza cultural en estado de angustia por su condición de otredad. Es esta angustia el principal tema del filme, no la fascinación por la diversidad cultural.

## **Espacios para responder. Reconstruyendo una interfaz etnográfica**

No podría asegurar que las personas de Thompson, ni siquiera todos los miembros del gagá, estuvieran satisfechos con *Mi herencia*. Al final, el filme no idealiza la única brecha de reconocimiento otorgado a la cultura haitiana en Cuba. El personaje etnográfico construido por la literatura y los filmes tiene poco espacio en el nuevo documental. Hay actuaciones, rituales de vodú, sacrificios de animales, estupendas cantantes no profesionales, músicos y bailes, hay ancianos que hablan en creole. Sin embargo, hay una mayoría de rutinas diarias que revelan no su exclusividad, sino sus similitudes con otras muchas pequeñas aldeas. Hay un tempo denotado por la vida regular y no por las narrativas de las ceremonias o las presentaciones

del gagá. La TV Serrana, realizadores rurales, establecieron su puente con Thompson a partir de aquellas cualidades que los hacen una misma cosa. Se ponen al lado de los habitantes de Thompson y hacen énfasis en valores y problemáticas compartidas.

El filme renuncia al realismo científico de la etnografía y la celebración ingenua e impresionable de los documentales de las televisoras locales de la región. En su lugar, potencia una plataforma de planteamientos políticos en la cual son encaradas la identidad local y las subalternidades. No es la toma de decisiones lo que conduce el posicionamiento político del filme, en su lugar, el documental explora la significación cultural de la otredad. Luego de períodos de evaluación de los asentamientos haitianos en Cuba, *Mi herencia* representa un nuevo rostro de acercamientos críticos a aquellas imágenes creadas para mostrar este fenómeno. La tecnología no es empleada aquí para resaltar las diferencias, sino para integrar a Thompson a un discurso común concerniente a la situación de la ruralidad en el oriente de Cuba. Este es una de las más importantes potencialidades del filme autóctono.

El acercamiento de *Mi herencia* sospecha del personaje etnográfico construido alrededor de la noción de haitianidad. Muchas de las situaciones delicadas y dificultades surgidas durante el rodaje en el establecimiento de relaciones con la gente de Thompson venían de la tirantez de agendas diferentes. La interfaz etnográfica estuvo en tensión hasta que los actores, aquellos que filman y aquellos filmados, renegociaron sus programas. Los esfuerzos de ambos agentes para “reclutar y enlistar unos a otros hacia sus propios proyectos” (Palmié, 2013, p. 11), como principios de tal interfaz, fueron determinados a través de la construcción de un puente que estableció la ruralidad como nuevo terreno desde el cual entender Thompson.

La condición de otredad de lo rural es compartida por realizadores y la gente filmada, por tanto, lo étnico es presentado como una estrategia de adaptación a una situación de alteridad y que responde a imaginarios de exclusión. El filme no se opone a las visiones previas de la haitianidad, no deconstruye o niega esta noción. Si el personaje etnográfico desde el cual Thompson, como aldea representante de las comunidades descendientes de haitianos, ha sido observado, proveyó una posición reconocida y, por tanto, un cambio en una historia de segregación. *Mi herencia*, propone otro giro, un movimiento en el cual la circunstancia de migrante ya no es central. El filme reconoce el simbolismo cultural de las prácticas del vodú

y las tradiciones de origen haitiano, pero nunca es seducido por este personaje tan sutilmente actuado y lo considera otro canon de representación.

Al sugerir un nuevo orden de enunciación, *Mi herencia* dialoga entonces con la tradición cinematográfica de la TV Serrana. El filme es representativo de una tendencia presente en los documentales producidos por esta institución por casi una década. Desde su irrupción en el panorama audiovisual cubano de los noventa, la TV Serrana introdujo un nuevo individuo en la historia de cine de la Isla. Las personas de las montañas del oriente de Cuba fueron visualizadas por primera vez. La perspectiva emic, realizadores/problemáticas/audiencias principales locales, técnicas participativas de creación e intervenciones culturales en las comunidades filmadas (a través de talleres, exhibición de filmes, y presentación de varias manifestaciones artísticas, no solo cine), son algunos de las claves que guían su trabajo (Diez, 2013).

Sin embargo, lo que fue considerado por la crítica cinematográfica un “soplo de aire fresco” en un primer momento, fue luego condenado por producir una fórmula repetida (Sánchez, 2010, p. 145). Tal situación ha sido confrontada por directores como Carlos Rodríguez y Ariagna Fajardo (Lloga, 2016). Estos realizadores han producido documentales que interrogan visiones idílicas del campo. Ariagna Fajardo es la documentalista que ha sido más incisiva en mostrar la ruralidad como un espacio complejo marcado por la otredad y el silencio mediático. Filmes como *La vuelta* (2008), *Adónde vamos* (2009), *Papalotes* (2011) o *Al sur... el mar* (2011) muestran esta actitud.

En consecuencia, *Mi herencia* se alinea a la perfección aquí y, al hacerlo, también coincide con investigaciones académicas contemporáneas sobre la ruralidad. Sin embargo, al mover la mirada desde los atributos étnicos hacia la ruralidad podría comprometer la pertinencia de la etnografía como una esfera en tensión. Esto luce contradictorio. Cloke y Little (1997, p. 3) plantean que las investigaciones contemporáneas en lo rural parecen fascinadas por los imaginarios (e imágenes) y tienen amplio uso de la etnografía como un método de acercamiento a esta área. Pero también afirman que tales atributos corresponden a grandes transformaciones en los estudios del campo, tradicionalmente visto a través del dato numérico. Incluso, Agyeman y Spooner (1997, p. 190) sugieren que en países como Inglaterra, donde la Antropología ha sido una fuerza reconocida de conocimiento

científico con una sólida tradición institucional, la etnicidad ha sido raras veces asociada con el campo. Para ellos, “la etnicidad permanece ampliamente no-problematizada dentro de la noción de ruralidad” (Agyeman y Spooner, 1997, p. 192). En consecuencia, en un espacio como Cuba, con una historia particular de estudios antropológicos marcado por una estructura no-disciplinar y un debate teórico no-sólido, parece comprensible el por qué la visión de la TV Serrana reta estándares y estereotipos de representación. La subversión del personaje etnográfico parece ser el principal rasgo de *Mi herencia*.

Este estudio ha sido un intento de entender el proceso a partir del cual *Mi herencia* transforma las visiones sobre su sujeto al cuestionar un canon de representación tradicional. Por sobre el flujo de múltiples alteridades actuantes sobre los habitantes de Thomson, el filme propone un cambio con respecto a las descripciones previas. En lugar de ser un documental sobre haitianidad, *Mi herencia* se enfoca en la identidad local y los significados culturales sobre la condición rural. Tradiciones de representación son confrontadas al encarar la alteridad en varias formas, tanto de sí mismos –realizadores moviéndose en el margen del *mainstream* nacional/transnacional– así como de sus sujetos –grupos étnicos y minorías culturales.

Las investigaciones y filmes llevados a cabo en las comunidades de descendientes han generado prototipos de descripción y patrones de *performance* en las comunidades. El vodú ha estado en el centro de esta atención. El personaje etnográfico tipifica la representación contemporánea y es un papel bien aprendido por los descendientes de haitianos.

Por lo que se refiere a la identidad étnica de los habitantes de Thompson, *Mi herencia* propone un cambio en la representación mediática que los descendientes de haitianos han recibido. TV Serrana, como un centro rural de producción de documentales, despliega una visión que está más interesada en ilustrar las propiedades mutuas de Thompson con otros pueblos del oriente de Cuba. Baja el volumen de lo distintivo étnico-exótico del personaje etnográfico, para escalar en su lugar la mismidad entre los realizadores y las personas filmadas. *Mi herencia* está más cerca de la visión del campo del oriente cubano provista por la TV Serrana (aislado, difícil, hermoso, prosaico) que del retrato dramático, pictórico y antropológicamente interesado de la cultura de los haitianos. La ruralidad mostrada por *Mi herencia* se encuentra lejos de ser una imagen idealizada de paz, orden

y confort. Como expresa Shirley (2015, p. 9), la atención en las rutinas diarias revierte el punto de indagación desde el evento excepcional (como una ceremonia de vodú, por ejemplo) a los tediosos actos rutinarios desarrollados en la vida común y considera éstos como eventos reveladores.

La haitianidad no es presentada aquí como una única narrativa de identidad que domina las actividades de la cotidianidad. En el filme, Thompson es un espacio de contingencias en el cual la cultura local, pensada como un conjunto de prácticas (Hall, 1997, p. 2), deviene un instrumento de adaptación al entorno (natural, social, histórico). Este documental, por tanto, reconoce el personaje etnográfico como una estrategia retórica –entre otras– desarrollada por los descendientes de haitianos para potenciar tal adaptación. *Mi herencia* es un ejemplo del poder de los medios autóctonos para responder a la otredad al revelar múltiples alteridades históricas ejercidas sobre la comunidad y al producir discursos innovadores que enriquecen nuevas relaciones de identidad local.

## Referencias

- AGYEMAN, J. & SPOONER, R. (1997). Ethnicity and the rural environment. In Cloke, P. y Little, J. (eds.), *Contested countryside cultures. Otherness, marginalisation and rurality* (190-210). Londres-New York: Routledge.
- BANKS, M. (1990). The seductive veracity of ethnographic film. *SVA Review*, Spring, 16-21.
- BANKS, M. (2007). *Using visual data in qualitative research*. Londres: SAGE.
- BARBASH, I. & TAYLOR, L. (1997). *Cross-cultural filmmaking. A handbook for making ethnographic films and videos*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- CLIFFORD, J. (1986). Introduction: Partial truths. In Clifford, J. & Marcus, G. (eds.), *Writing culture. The poetics and politics of ethnography* (1-26). Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- CLOKE, P. & LITTLE, J. (1997). Introduction: Other countryside?. In Cloke, P. & Little, J. (eds.), *Contested countryside cultures. Otherness, marginalisation and rurality* (1-17). Londres-New York: Routledge.

- CORBEA, J. Y MILLET, J. (1987). Presencia haitiana en el Oriente de Cuba. *Del Caribe*, 10, 72-80.
- CORBEA, J. (1984). La comunidad cubano-haitiana de La Caridad. *Del Caribe*, 3-4, 61-64.
- DEBOUZECK, J. (1989). The “Ethnographic surrealism” of Jean Rouch. *Visual Anthropology*, 2(3), 301-315.
- DIEZ, D. (2013). *Desde los sueños. Una experiencia audiovisual comunitaria y participativa*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- DORSEY, L. (2006). *Vudú y paganismo afrocaribeño*. México D. F.: Lectorum.
- FABIAN, J. (1983). *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- FABIAN, J. (2006). The other revisited. *Critical afterthoughts, Anthropological Theory*, 6(2), 139-152.
- FISCHER, M. (1986). Ethnicity and the post-modern arts of memory. In Clifford, J. y Marcus, G. (eds.), *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography* (194-233). Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- FULCHIGNONI, E. (1989). Conversation between Jean Rouch and professor Enrico Fulchignoni. *Visual Anthropology*, 2(3), 265-300.
- GINSBURG, F. (1991). Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural anthropology*, 6(1), 92-112.
- GINSBURG, F. (1994). Embedded aesthetics: Creating a discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, 9(3), 365-382.
- GINSBURG, F. (1995). The parallax effect: the impact of aboriginal media on ethnographic film. *Visual Anthropology Review*, 11(2), 64-76.
- GINSBURG, F. (2002a). Mediating culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity. In Wilk, R. y Askew, K. (eds.), *The anthropology of media: a reader* (210-235). Oxford: Blackwell.
- GINSBURG, F. (2002b). Screen memories. Resignifying the traditional in indigenous media. In Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. & Larkin, B. (eds.),



*Media worlds. Anthropology on new terrain* (39-57). Berkeley-Los Angeles: California University Press.

GINSBURG, F. (2011). Native Intelligence: A short history of debates on indigenous media and ethnographic film. In Banks, M. y Ruby, J. (eds.), *Made to be seen. Perspectives in the history of visual anthropology* (234-255). Chicago: University of Chicago Press.

GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L; LARKIN, B. (2002). Introduction. In Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. & Larkin, B. (eds.), *Media worlds. Anthropology on new terrain* (1-38). Berkeley-Los Angeles: California University Press.

HALL, S. (1997). *Representation: cultural representation and signifying practices*. Londres-Thousand Oaks-New Delhi: SAGE.

HEIDER, K. (2006). *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.

HUME, L. & MULCOCK, J. (2004). *Anthropologist in the field. Cases in participant observation*. New York: Columbia University Press.

JAMES, J., ALARCÓN, A. Y MILLET, J. (2007). *El vodú en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

LLOGA, C. G. (2016). La trascendencia del ser-ahí. Quiebres y persistencias en la obra de Ariagna Fajardo. En Ricardo, Y., Silveira, D. y Lloga, C. G., *Perspectivas críticas del cine cubano* (17-23). Santiago de Cuba: Ediciones UO.

LOVELL, N. (2002). *Cord of Blood. Possession and the making of voodoo*. Londres-Sterling: Pluto Press.

MARCUS, G. & FISCHER, M. (1999). *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago-Londres: The University Chicago Press.

MARCUS, G. (1986). Contemporary problems of ethnography in the modern world systems. In Clifford, J. & Marcus, G. (eds.), *Writing culture. The poetics and politics of ethnography* (165-193). Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

MERLEAU-PONTY, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- MILLET, J. Y ALARCÓN, A. (1987). Loas de las montañas cubanas. *Del Caribe* 9, 81-91.
- MINH-HA, T. (1990). Documentary Is not a name. *October*, (2), 76-98.
- NICHOLS, B. (1991). The ethnographer's tale. *Visual Anthropology Review*, 7(2), 31-47.
- NICHOLS, B. (1997). *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NUGENT, S. (2012). *Critical anthropology. Foundational works*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- PALMIÉ, S. (2013). *The cooking of history. How not to study Afro-Cuban religions*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- PÉREZ, C. (1983). El grupo Mongasé de Barrancas. *Del Caribe*, 2, 97-100.
- RAMSEY, K. (2011). *The spirits and the law. Vodou and power in Haiti*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- RIGAUD, M. (1985). *Secrets of voodoo*. San Francisco: City Lights Books.
- RUBY, J. (2000). *Picturing culture. Explorations of film y anthropology*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- RUBY, J. (2005) Jean Rouch: hidden and revealed. *American Anthropologist*, 17(1), 111-112.
- SÁNCHEZ, J. L. (2010). Movimiento cubano de cine documental. En Castillo, L. et al., *Conquistando la Utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después* (107-148). La Habana: Ediciones ICAIC.
- SHIRLEY, R. (2015). *Rural modernity, everyday life and visual culture*. Farnham-Burlington: Ashgate.
- VERGES, O. (2002). La haitianidad en el contexto de la cultura popular tradicional cubana. *Del Caribe*, 39, 43-45.

# ***La influencia de la inmigración francesa en el español hablado en Guantánamo desde la mirada de Regino Eladio Boti***

**Irina Bidot Martínez**

Tanto defensores como detractores de Regino Eladio Boti y Barreiro, no pueden negar la significación que tuvo su vida y obra para la lengua española. Su influencia y valía para la literatura cubana aún no han sido estudiadas en su máxima dimensión, y menos aún su obra plástica; tampoco su quehacer como abogado ni como mecenas de la cultura en la zona oriental de Cuba.

En los últimos años he podido acercarme al “mundo” de Boti y realmente digo al “mundo”, pues el universo mágico que rodea los palpables recuerdos de la casa que habitó hace a cualquier visitante insertarse en una época ya distante en el recuerdo y precisamente en el “mundo” no solo del poeta, sino también de un hombre de letras en toda su dimensión.

Desde el punto de vista profesional este acercamiento personal me ha permitido descubrir a Boti desde una mirada lingüística, desde su perspectiva de hispanohablante, con una marcada insistencia por los usos –correctos o incorrectos– y por las gramáticas desde una fuerte tendencia preceptiva; muchas veces cuestionada de las más disímiles maneras por este incalculable humanista.

Tener acceso al Archivo del Centro Cultural para el Arte y la Literatura de Guantánamo<sup>1</sup>, ha sido para mí descubrir un mundo insospechado, un inmenso legado para la cultura cubana y para los estudiosos de nuestra variante de lengua, focalizada muchas veces en la tan amada aldea guantanamera.

Confiesa Boti (2012) en “Yoísmo”, su personal prólogo a *Arabescos mentales*: “He practicado una faena benedictina consultando autoridades,

---

<sup>1</sup> A partir de ahora Archivo Boti [Nota del Editor].

diccionarios y gramáticas” (p. 43). Tras esa faena se encaminan las ideas analizadas en este trabajo en el que se toma como objetivo: analizar la explicación que ofrece Regino Eladio Boti sobre la influencia de la inmigración francesa en el español hablado en Guantánamo en la conferencia “El idioma español en Guantánamo”, ofrecida por este autor.

Desde “Yoísmo”, ensayo más que prólogo, se puede apreciar el amor que siente por una lengua que ha heredado de tal manera que declara: “Quiero el idioma de mis antepasados” (Boti, 2012, p. 41). Un idioma que conoce y ha estudiado no solo por su labor como poeta, sino también por su condición de profesor de Gramática y Literatura del Instituto de Segunda enseñanza de Guantánamo, aspecto este poco conocido y que no se ha tomado en consideración para enaltecer aún más a esta importante figura de las letras cubanas.

Al hurgar en el archivo de Boti se pueden descubrir notas, recortes de periódicos, ideas sueltas, listados léxicos, entre otros aspectos inherentes a la lengua, todo un mundo en torno a sus análisis y cuestionamientos sobre su lengua, la lengua que toma como vía para expresar todo su sentir como creador.

A raíz de su muerte, Ángel Aparicio Laurencio (1958) en torno a los conocimientos gramaticales de Boti, expresó:

Estudió detenidamente y profundizó la gramática, añadiendo a los conocimientos adquiridos y al rigor científico de sus trabajos e investigaciones la originalidad creadora, y embelleció su don poético con la erudición [...]. Le preocupaba la perfección de su obra y no desmayaba en mejorar su forma de expresión. Fue en este sentido un inconforme.

Ese don poético se enriqueció con su insistente preocupación por los usos lingüísticos escuchados o encontrados en sus constantes lecturas e intercambios con colegas de las letras. Nunca se mostró un simple reproductor de expresiones y estructuras –aunque fuesen dictaminadas por la Real Academia de la Lengua Española (Rae)– pero sí como un fiel defensor de su lengua, como inseparable aliada de todo su sentir.

Al analizar esos recortes y notas se puede suscitar una pregunta relacionada con el accionar del poeta ante lo indicado por la Academia: ¿fue fiel o no a los preceptos de la Rae?

Su quehacer poético se enriqueció con su insistente preocupación por los usos lingüísticos escuchados o encontrados en sus constantes lecturas e intercambios con colegas de las letras. Nunca se mostró un simple reproductor de expresiones y estructuras –aunque fuesen dictaminadas por la Rae–, pero sí como un fiel defensor de su lengua, como inseparable aliada de todo su sentir.

Tras la idea de que “para modernizar el castellano no creo que sea necesario corromperlo” (Boti, 2012, p. 41), está la fidelidad a una lengua heredada que puede seguir evolucionando –por supuesto, no lo niega– pero con mesura, sin destruirla ni dañarla, aunque haga uso en ocasiones de licencias poéticas muy bien justificadas como en el caso de la no acentuación de “femina”.

Porque suena mejor siendo breve; y porque así rindo tributo a la ley del menor esfuerzo que, en la formación de las lenguas solo es quebrantada por la fonética. El castellano es una lengua llana. Esdrújulizamos para no desentonar. Las palabras de otros idiomas que llegan al nuestro tienen que someterse al espíritu de nuestra fonología. Lo contrario es incurrir en contradicción [...] y contribuir al aumento del desbarajuste ortográfico con que nos regala la Academia (Boti, 2012, p. 44).

Solo estas palabras pudieron ser escritas por un conocedor de la historia y características de la lengua española, así como de su principal órgano rector, en este caso la Rae, con el que no siempre coincide ni al que siempre acata. Boti en sus notas no se muestra como un ente reproductor de lo que dicen autores clásicos o periodistas que hacen referencia a las normas que aprueba la Rae.

Pero no solo fue un hombre pendiente de los diccionarios y de las disposiciones de la Rae, sino que también siempre estuvo al tanto de todo lo que escuchaba o leía, recogiendo y guardando ejemplos diversos y usos concretos de usuarios de la lengua.

## **La conferencia “El idioma español en Guantánamo”**

Con el subtítulo o la acotación “Contribución a la historia local”, Boti lee su conferencia “El idioma español en Guantánamo”, el 23 de abril de 1950, en la

sala de actos del Centro de Veteranos de la independencia en Guantánamo, en saludo al día del idioma español. En esta conferencia resume muchos de los temas que durante años fue estudiando en torno a la lengua española.

Hasta donde se ha indagado en el archivo, se tiene constancia que desde 1925 (o antes) estaba trabajando en esta temática, pues para el 26 de abril de ese año fue invitado por la Delegación de la Real Academia de Ciencias y Artes de Cádiz en Guantánamo a participar en la velada de la “Fiesta del idioma” a las ocho y media de la noche con una conferencia titulada “Aspectos locales del idioma español”, ya como miembro correspondiente de dicha Academia (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 2, no. 12).

La conferencia la estructuró en tres partes, destacando la segunda que da en llamar “Estado del idioma entre nosotros”, en la que subraya la influencia francesa en la lengua hablada en Guantánamo, entre otros aspectos. Es esta el desarrollo como tal de la conferencia y a través de seis incisos refiere aspectos de suma importancia en el contexto guantanamero –pues declara que circunscribirá sus observaciones a la localidad– relacionados con el influjo francohaitiano, y otros que le preocupaban, como lo que llama “nuestros barbarismos”.

En este trabajo solo se hace alusión a la inmigración francesa y su influjo en la lengua, recogidas fundamentalmente en el segundo y tercer incisos de esta parte de la conferencia y, en menor medida, en los incisos d) y e).

Ante la pregunta: “¿cuál es el estado del idioma español en Guantánamo?”, afirma categóricamente que Cuba, “es uno de los países hispanos de América que conservan más puro el idioma español”, y como tal Guantánamo no exceptúa esta regla.

El segundo inciso titulado “La inmigración francesa. El patois”, como su nombre lo indica, se dedica a lo que Boti dio en llamar “otro factor, tan local como importante, que entró a favor en la corriente en la formación de nuestro lenguaje lugareño” (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 9).

Esta, junto a otros incisos que siguen y que guardan relación con la temática, es la parte más interesante de la conferencia, pues se centra en el influjo francés en la variante de lengua de este territorio del país. Al respecto se deben comentar algunos de los aspectos que Boti analiza y que fueron fruto de su observación *in situ* y de lecturas que le debieron haber aportado los fundamentos epistemológicos que sustentan sus criterios:

La influencia del francés y del patois derivado se mantuvo floreciente hasta la guerra de 1868, en que los hacendados más importantes abandonaron sus riquezas afincadas aquí y se radicaron de nuevo en Francia. Todos conocemos la significación que tuvo –y tiene– para nosotros la inmigración francesa (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 9).

Más adelante explica:

Como consecuencia lógica de la egresión de los franceses, la influencia de su idioma desaparecerá de nuestra habla local, como han desaparecido ya infinidad de términos y giros, aunque de ambos se conservan muchos aún, pero es indispensable hablar con personas ancianas o penetrar en lo intrincado de las montañas para conocer esa floración de nuestro lenguaje rural (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 10).

Al respecto sugiere: recoger las muestras del *patois*, en cuanto es lo que él da en llamar “nuestro folklore típico”; clasificar los cuentos, canciones de cuna, adivinanzas, juegos, rondas, cantos de la cosecha, en fin, todo ese ramillete lírico conservado por la tradición y que se repetía por las regiones en que preferentemente se establecieron los franceses, frente a la fuerte tradición hispana presente en otros tipos de textos, tales como los romances, entre los que menciona: “Hilito, hilito de oro”, “En Cádiz hay una niña”, y otros (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 10).

En la conferencia queda clara la poca influencia del *patois* en designaciones topográficas “porque en lo esencial la región estaba ya nominada”, aunque siempre con excepciones en los nombres de haciendas, estancias y lugares como: Belle Gard (Bella Vista), Grignon (Griñón), Resource (Recurso), Hermitage (Ermitaño), Les oranges (Los naranjos), L’Amelie (La Amelia), Louise Plateau (Luisa Plateau), Mont Libant (Monte Líbano), Mont Taureau (Monte Toro). Por otra parte, Boti señala el hecho de que en lugares como Bayate, Monte Rus, la Cidra y en los barrios de Casisey, Sigual, San Andrés, Guayabal y Yateras, el *patois* era utilizado por sus pobladores (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 10-11).

Interesante la nota 6, en la que explica el origen etimológico del actual Monte Rus. Según explica, en papeles antiguos aparecía Monte Thau-

rus y Monte Toro, luego realengo El Toro. Comenta que en un momento pensó que el actual Monte Rus venía de Mont Rouge, por el rojo de la tierra que pudo hacer recordar a algún inmigrante francés la región de Mont Rouge del Noroeste de Francia. Sin embargo, desecha esta hipótesis y concluye con la idea de que de la pronunciación incorrecta de Mont Taureau salió Monteru, Monterru y el actual Monte Rus (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 28).

Otro de los aspectos que recoge en esta parte de la conferencia es el interesante listado de apellidos de ascendencia gala que ostentan los pobladores del territorio: Antomarchi, Bayeux, Begué, Belón, Bidart, Bombous, Bordelois, Bouli, Casimayoux, Despaigne, Doucouroux, Dubois, Dupont, Durive, Durruthy, Duverger, Faure, Favier, Flamand, Gaulhiac, Haget, Heugas, Jourda, Labarraque, Lacavalerie, Lachaisse, Lateulade, Lescaille, Malleta, Manet, Mitchel, Moreau, Mouzard, Pons, Pachot, Poyeux, Puisseaux, Ramcole, Redor, Rigondeaux, Salvant, Savón, Sempré, Thaireau, Trocmé, Videau (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 11).

En el tercer inciso, “El vocabulario de los inmigrantes”, dedica tres páginas de glosario; sobre el cual explica:

Tomé por pauta para hacerlo la *Guía-Manual para los españoles hablar papiamento* [...], y solicité la intervención de mis amigos, los Sres. Juan Gastón Bordelois [...] y Pedro R. Savón Portes, a quienes realmente debemos la ordenación del primer vocabulario español-patois, que yo sepa. No he querido con lo que anotaré sino dar una idea de ese lenguaje embrionario, porque siendo rico en voces, haría interminable este trabajo. He querido solo anotar la importancia que tiene el patois que se habla en nuestros campos (Archivo Regino Boti, tomo 4, no. 38, doc. 12).

En dicho glosario declara, en una primera columna, los términos en español y en la segunda, cómo se decía, con las acotaciones de pronunciación. Los separa de la siguiente manera: aritmética, tiempo, verbos, de la escritura, parentela, tratamiento, partes del cuerpo, habitación y menaje, animales, frutos y frutas, moneda, pesas y medidas, pasiones, enfermedades, vestidos, de la mesa, adverbios y adjetivos.



Por ejemplo, (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 12- 14):

- Aritmética: uno- ñum
- Tiempo: año- l'ané
- De la escritura: papel- papié
- Parentela: hermano- fré
- Tratamiento: señora- madán
- Partes del cuerpo: cabeza- tet
- Animales: caballo- cheval
- Frutos y frutas: limón- sitró
- Adverbios y adjetivos: aquí- isí
- De la mesa: pescado- pueson (n suave)
- Enfermedades: salud- santé
- Pasiones: amor- jemé

En cuanto a ese *patois*, arriesgadamente afirmó: “Los que conocen tanto el local como el que hablan los haitianos, sostienen que el patois regional nuestro es más perfecto, se acerca más a un idioma, que el que se habla en Haití” (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 12), visión con un fuerte sentido chovinista que da muestras de un fuerte sentido de pertenencia tanto de Boti como de todos aquellos que compartían este criterio.

El inciso d, “Los topónimos”, está dedicado, como su título lo indica, a los topónimos según su influencia (aborigen o de otras regiones americanas) y luego españolas. Cita una interesante variedad de lo denomina “lenguaje indoantillano”, agrupado según diversos criterios significativos.

Por ejemplo (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 15-16):

- De montañas y montes: Bayate.
- De haciendas y sitios: Baitiquirí.
- Haciendas que traen su nombre de un accidente fortuito: Malavé (apócope de Mala Vez).
- De alguna circunstancia o accidente natural: Boquerón, Los Caños.
- De la presencia o abundancia de ciertas plantas: Purial, La Puriana (por La Prusiana).

- De algún acontecimiento imprevisto: Arrebató.
- De operaciones del cultivo o la cría: Carrera Larga, Corralillo.
- De una relación de derecho: La Vega del Cura, El Vínculo.
- De la presencia o abundancia del algún animal: La Caimanera, El Catey.
- De un apodo: La Vivita, de Vivit, alias de María de Jesús Savar.
- De la mensura o el deslinde: Matabajo (apócope de Mata Abajo, reducción a su vez de la frase: desde la mata abajo, que indicó en su origen un lindero).
- De algún objeto: Las Pailas.
- De un suceso desagradable: El Charco de Briche.
- De la vecindad: El Charco del Almacén.
- Del parentesco: La Sierra del Padre.

Por otra parte, también acota que “en ocasiones las personas dan nombre a los sitios o lugares. Así tenemos las haciendas Marcos Sánchez, Cunueira (por Cunaira) y los Hondones de Ponciano (de Ponciano Ramírez); los sitios Sempré, La Richard. San Justo (por Justo Rigondeaux) (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 16).

El inciso e) lo nombra “Nuestros barbarismos”, entre los que incluye: galicismos, anglicismos, italianismos y catalanismos, en su mayoría préstamos ya asimilados en la lengua en sentido general, no propios o específicos del territorio. En cuanto a los galicismos, apunta que:

Del francés se utilizan palabras y frases correspondientes a modas y costumbres sociales distinguidas tales como: merci, tableau, voici, débâcle, menu (universalizada), chauffeur (id.), savoir-faire, cherchez la femme, entre otras (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 18). Otras castellanizadas como: burgués, que vino con las luchas de clases, y aterrizar, de atterrer, por aterrar, dar en tierra, que llegó con la aviación (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 18).

De las conclusiones quiero resaltar dos párrafos interesantes y con gran vigencia que, incluso, puede también servir de cierre a esta conferencia en específico:

Sentir en español, en la hermosa lengua que habló Cervantes, y hablarlo y escribirlo lo mejor posible, y si posible fuera, bien del todo, será nuestra más poderosa égida de Cuba contra la absorción extraña.

No importa las influencias recibidas ni las modulaciones tomadas. El tronco permanece firme. De sus ramas caerán unas hojas y brotarán otras. Habrá siempre en nuestra habla el resplandor de una raza y el vínculo espiritual de dos continentes (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 25).

Regino Eladio Boti y Barreiro fue y será un fiel defensor de lengua española, sus raíces y su elegante forma de decir, una lengua que supo cultivar desde la prosa y el verso. Reconocía que la lengua española era un idioma adquirido, incluso hasta intruso si nos remontamos a los inicios de la imposición de esta lengua por encima de lo que él llamaba “idioma nativo”. Sin embargo, también reconocía que ya formaba parte de la identidad del cubano, dentro de la cual también está presente el componente francés.

Por ello no hay mejor manera de terminar este homenaje que con sus propias palabras ante este interesante tópico que siempre giró en torno a su obra humanista en toda su extensión (Archivo Regino Boti, s.f., tomo 4, no. 38, doc. 25):

Un mejor español hablado y escrito en una mejor defensa de nuestra nacionalidad. Pero antes de esforzarnos en hablarlo y escribirlo bien, debemos percatarnos de que lo llevamos en nuestro corazón. A las trincheras de ideas de que habló nuestro Apóstol, como defensas imponderables contra la fuerza, debemos añadir las trincheras de los sentimientos.

## Referencias

- APARICIO, A. (1958). Guantánamo en la obra de Regino E. Boti. En *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, 7(3-4).
- BIDOT, I. (2018). La lengua española en Regino Eladio Boti y Barreriro. *Entre el mar y la montaña, Revista de arte y literatura*, Uneac Guantánamo, 1 y 2 enero-agosto, 15-19.
- BOTI, R. E. (2012). “Yoísmo. Estética y autocrítica de Arabescos mentales”. *Arabescos mentales*. La Habana: Ediciones Unión.
- CENTRO CULTURAL PARA EL ARTE Y LA LITERATURA DE GUANTÁNAMO (s.f.). *Archivo Regino Boti* (tomo 4, no. 38, doc. 1-44; tomo 10, no. 97, doc. 25). Guantánamo, Cuba.

## *Presencia francesa en Vía Crucis: una visión desde la distancia*

Ana Vilorio Iglesias

### I

Heterogéneas personalidades cubanas, especialmente importantes en el pensamiento y la acción de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, impugnaron la condición mediatizada de la república inaugurada en 1902. La perspectiva contextual de estos sujetos, enunciada en diferentes espacios comunicativos, discurrió en torno a la pérdida de una fisonomía insular autónoma con la intromisión de Estados Unidos y su enlace nefasto al destino de la Isla. Esta tendencia de rechazo a la injerencia yanqui en los asuntos de la nación y sus efectos manifestó a través de un sentimiento de censura, de cultura de resistencia<sup>1</sup> desde diferentes configuraciones ideológicas, no exentas de contradicciones, pugnas y rupturas en la continuidad del proceso de repulsa a la violencia colonizadora extranjera. En consecuencia, la prédica antimperialista de José Martí en el siglo XIX es un hecho perentorio, sistematizado, advertido y vigente en la nueva centuria.

Como consecuencia, el tema de la identidad resultó particularmente sensible. El antimperialismo liberal positivista constituyó una de las orientaciones prioritarias que encontró eco en el pronunciamiento de intelectuales

---

<sup>1</sup> En este contexto, comprendido entre 1898 y 1922, las ideas antimperialistas se convirtieron en manifestación concreta de la cultura de la resistencia cubana. Este hecho estuvo representado, en esencia, por dos líneas de pensamiento: el antinjerencismo y el antimperialismo liberal positivista. De modo general, el paradigma fue la oposición al obstáculo foráneo sobre todo en cuestiones políticas, el repudio a la exigencia de mecanismos de supremacía como la Enmienda Platt, y el desarrollo y examen de las leyes para enfrentar la penetración, entre otras acciones de interés.

y patriotas cubanos que repudiaron el patronato económico estadounidense a partir de dos divisas esenciales: la ética y el patriotismo.

De lo anterior se deriva la importancia otorgada a la defensa de la nacionalidad por este grupo. Creían que “intelectualizando” la política solucionarían la corrupción y el entreguismo, por lo que se esforzaron para lograr espacios para la crítica y el debate alrededor de los problemas nacionales. En otras palabras, uno de los rasgos contundentes del problema de la identidad cultural en el lapso citado fue el principio que se refiere al rechazo a la injerencia de los Estados Unidos. Mientras, en igual sentido, fue valioso en el conjunto cubano el enfrentamiento, además, al impulso y autoridad del polo hispánico en esas circunstancias<sup>2</sup> (Universidad de Oriente, 2003).

Justamente, Emilio Bacardí Moreau perteneció a este período en que la cultura de la resistencia enfrentó posiciones substanciales. Descendiente directo de españoles y nacido en Santiago de Cuba, aportó interesantes matices a su proyecto vital. Fue uno de los pensadores que admitió este principio mediante la práctica de una obra multifacética.

## II

La obra narrativa de Emilio Bacardí<sup>3</sup> es breve y de calidad. La presente ponderación está dirigida a justipreciar su escritura ficcional, a partir de los elementos de nuestra cultura recogidos por el ilustre santiaguero de acuerdo con los preceptos ideológicos e ideoestéticos<sup>4</sup> del momento.

---

<sup>2</sup> En síntesis, la cultura de la resistencia manifestó el repudio a la dominación y la injerencia norteamericana, pero objetó el poderío español y sus viejas estructuras coloniales perdurables en la república. Aunque se logró la emancipación política de la metrópoli, no así la moral, la social y la jurídica. Las instituciones coloniales permanecieron vigentes, el comercio quedó en manos de las fuerzas contrarias a los mambises, y el clero, fundamentalmente español, aspiraba a recobrar su supremacía.

<sup>3</sup> Las novelas publicadas son: *Vía Crucis, Páginas de ayer y Magdalena* (1910) primera y segunda parte; *Doña Guiomar*; tiempos de la conquista, en dos tomos (1916-1917) y *Filigrana y El doctor Beaulieu*, primera y segunda parte respectivamente, (1999). También se encuentran sus *Cuentos de todas las noches* (1950), en los que reúne narraciones infantiles. *Crónicas de Santiago de Cuba* en 10 tomos conforman un conjunto de obligada consulta para todo estudioso de la historia de esta ciudad.

<sup>4</sup> El método que emplea para fundamentar su teoría es naturalista. Aplica a la moral el determinismo de la ciencia natural; establece, de este modo, con tres factores de influencia: la raza, el ambiente, el momento. Este procedimiento aplicado a la literatura y, específicamente, a la creación de personajes confluye en la teoría de los ambientes

En correspondencia con la idea anterior, su sistema temático subrayó componentes humanos medulares del orbe cubano, así como la amenaza implícita y explícita de la dependencia desde su perspectiva claro está.

Don Emilio reconstruyó en sus novelas la información adquirida y ficcionalizó la convulsa realidad. Consecuentemente, sus textos refieren argumentos con un notable sustrato histórico. El género literario le permitió enlazar procesos afines –que conoció a través de la investigación o por vivencias múltiples y mediante diferentes fuentes– en los que suscribió las raíces esenciales de nuestra configuración nacional, zona donde no había espacio, de acuerdo con sus presupuestos ideológicos, para la estancia y el avance estadounidense. Combinó y enriqueció la ficción literaria a partir del nexo entre la intrahistoria y la historia oficial, las contradicciones, contrastes e interacción entre población aborigen, españoles, cubanos, franceses y africanos, en diferentes estadios contextuales y culturales; de manera que ofreció un resultado artístico coherente desde lo patrilocal.

Cira Romero (1977) ha planteado la potencial motivación que puede presentarse al historiador en su constante pesquisa documental, en tanto este se impregna de la atmósfera del pasado, acopla circunstancias y consigue revivir ese entorno y a esos personajes a través de la ficción literaria.

Se asocia al escritor santiaguero con paradigmas europeos que también incidieron en otros narradores cubanos de su tiempo. Bacardí diseñó personajes dinámicos, ahondó en su psicología, detalló sus actos (Álvarez Conesa, 1990, p. 122) y reflejó las costumbres. En el análisis subsiguiente se parte del sistema de presupuestos utilizados en la novela: la técnica de caracterización de personajes<sup>5</sup>, el tratamiento y el significado artístico de los sujetos de mayor proyección de valores y antivalores, exhaustiva descripción de las condiciones de vida de los miembros más disímiles del conglomerado humano novelado, unido a la ideología, la clase social, el espacio

---

en la que se explica el vínculo entre la obra de arte con un estado general del espíritu y de las costumbres sometidas siempre al ambiente social.

<sup>5</sup> Esta teoría vincula lo moral a lo físico. El personaje reinante utilizado como ideal debe tener agradables cualidades físicas y perfección en las formas del cuerpo (ser de bella raza). Además, debe modelarse por las condiciones que le rodean, pero sin sucumbir a lo corrupto existente en él (ambiente), y debe estar acorde con la situación histórica que vive, ser capaz de representarla e incluso cuestionarla (momento), constituyéndose en un modelo a seguir para sus semejantes.

geográfico, las actividades profesionales, los antecedentes familiares, entre otros elementos.

En el proceso ideoestético se advierten dos direcciones complementarias, por un lado, la diversidad de sucesos narrados y, por otro, la unicidad de acontecimientos sintetizados en la imagen artística construida. Números personajes se definen solo por su actividad, por un apodo o alias, mediante los cuales son reconocidos por el narrador o por el resto de los sujetos concomitantes.

En el siglo xx cubano influyen las ideas estéticas de Hipólito Taine (1828-1893). Surge la tesis capital del personaje reinante con influencia en el arte de su tiempo y aun en el siglo xx. El ambiente moral desemboca en la representación de un personaje ficticio e ideal que explica la convergencia singular del gusto de una época y de su estilo (Pérez Randiche, 2002). En la construcción del personaje reinante se advierten cuatro momentos perceptibles:

- La presencia de ciertos bienes y de ciertos males.
- Necesidades y actitudes.
- Constitución de un tipo, un modelo que se impone al ideal de todos; es el personaje reinante: el joven de raza hermosa, el perfecto hombre de corte
- Selección de los sonidos, los colores, las formas.

En el presente estudio se percibe esta teoría aplicada a la novela. Un sujeto histórico puede ser ofrecido como personaje reinante sobre la base de que conjuntamente con sus atractivos físicos se le atribuyen otros de carácter moral. Esto es factible porque hay comportamientos y singularidades no relacionados en los libros de historia u otros textos que, sin embargo, permiten al escritor de ficción de acuerdo con la flexibilidad del canon artístico, innovar sin afectar del todo la visión documental. En las novelas de Bacardí acciones feas en lo ético están acompañadas por personajes feos en lo estético y viceversa.

Las primeras décadas del siglo xx exhibe una literatura que asume entre sus particularidades la función de objetivar la frustración generacional. Se necesitó mostrar, entre otras urgencias, el origen cultural. Esta circunstancia se objetivó en el código escritural realista de la época desde las posiciones maniqueas bueno vs malo. Un personaje bien diseñado y claramente

definido no da lugar a dudas y, en consecuencia, tipificará una determinada actitud. Estas caracterizaciones estarán en función de problematizar o presentar virtudes y defectos en esa historia del pasado a través de personajes y de los hechos no registrados por la historia.

### III

En *Vía Crucis* (Bacardí Moreau, 1910) el escritor combinó con destreza artística, historia y ficción, una de las técnicas recurrente en su narrativa. En relación con la primera, incorporó acontecimientos correspondientes a la situación política, económica y social en Santiago de Cuba durante Guerra de los Diez Años (1868-1878) también conocida como la gesta gloriosa.

El lector advierte desde el inicio de la novela el conocimiento de la época, la sociedad, las relaciones culturales y de los personajes insertados en el contexto recreado. Esto exigió un esfuerzo previo de documentación y viabilizó visitar el estado del territorio a partir de una base documental amplia. Por tanto, se justifica el énfasis del narrador en las descripciones en las que los sitios y los sujetos desempeñan un importante papel desde el punto de vista cultural.

*Vía Crucis* asoció a un conjunto de personajes del entorno santiaguero situados en diferentes espacios, pero coligados siempre con la ciudad como parte de un proceso cultural. De esta manera, los procedimientos artísticos conforman un conjunto modélico discernible en otros autores del género narrativo de la época con solo escasas excepciones y con el denominador común de la existencia de una conciencia en pleno dilema ante el peligro de desintegración del espíritu nacional.

Ahora bien, como ya he planteado en otros artículos (Vilorio, 2017, 2018, 2019), los textos de historia ofrecen una visión unilateral, al suprimir actuaciones, reacciones y defectos que no se corresponden con la objetividad de la ciencia histórica. De tal modo se construye una imagen modélica que el novelista utiliza y modifica. En este sentido, *Vía Crucis*, *Doña Guiomar* (Bacardí Moreau, 1976) y *Filigrana* (Bacardí Moreau, 1999) presentan el vínculo de una narrativa con prototipos de personas y acontecimientos de existencia real (Vilorio, 2015).

En todas es recurrente el diseño de Santiago de Cuba y sus alrededores, a partir de un cronotopo que posibilitó el sondeo de los móviles



socioeconómicos enlazados al origen, progreso, decadencia de la ciudad y, además, la indagación en la familia. También es habitual en las novelas del escritor santiaguero privilegiar los presupuestos ideológicos más que los hedonistas.

Por el tema, *Vía Crucis* es la obra más próxima a la contemporaneidad del autor. Trata acerca del esplendor y caída de los hacendados cafetaleros, es una reflexión sobre la vida de una familia de inmigrantes franceses y españoles que finaliza con la incorporación de sus descendientes a la Guerra de los Diez Años. En la novela se representan acontecimientos esenciales en el proceso de desarrollo de la nación a partir de un trasfondo histórico que permite el acercamiento a una etapa crucial de Cuba: el período de 1868-1878 enriquecida con la propia óptica del escritor santiaguero. De esta manera, ficcionaliza una realidad que vivió y desea preservar su memoria para generaciones futuras.

La Guerra de los Diez Años cohesiona las dos partes en que se divide la novela —*Páginas de ayer* (1910) y *Magdalena* (1914)— la épica de esta lucha no resulta más que un telón de fondo para desarrollar, en la primera parte, el desmoronamiento de la familia Delamour como consecuencia de la propia conflagración. Mientras que en la segunda, el fin trágico de Magdalena, única superviviente de esta familia.

Esta novela pondera hechos, vida cotidiana, costumbres, la crisis caficultora, actividad económica fundamental desarrollada por franceses emigrados desde Saint Domingue a Santiago de Cuba, y durante la Guerra de Independencia. El narrador enfatiza en la diégesis el distinto sentir de muchos franceses sobre la esclavitud. La narración es profusa en la descripción del colorido y dinamismo de ambientes como el de la Plaza del Mercado y del carnaval, que ilustran una faceta popular del período.

Se describe la ruina económica y la muerte de los miembros de la familia Delamour, así como los infortunios de la sociedad cubana en la década de referencia. Hay continuos paralelos entre las desdichas que padecen y las que se enfrentan en la ciudad. Los inmigrantes franceses manifestaron un sentimiento de exclusividad y se sentían superiores a los criollos y peninsulares en todo sentido. Los diferentes flujos migratorios desde la parte francesa de Santo Domingo al Oriente cubano explican la impronta que en lo económico, social y cultural adquirieron en el antiguo Departamento Oriental (Zoe Cremé Ramos, comunicación personal, 14 de abril de 2004).

El narrador distingue a Pablito Delamour y, a través del destino de su familia, novela la ruina de la ciudad, así como la crisis económico-social que afectaba a todos por igual con verosimilitud. Su admiración por la cultura francesa se manifiesta de las más variadas maneras. Valga expresar las ideas liberales que el joven había adquirido en su niñez a través de sus padres, y luego consolidadas en Europa. Esta experiencia sustenta su prédica independentista a su regreso a la Isla convencido de su pertenencia a Cuba.

Aparecen familias de inmigrantes franceses, sus tradiciones, representaciones hogareñas adquiridas, específicas y desafiadas. En este sentido, la novela es pródiga en detalles del ambiente peculiar de la descendencia cubana del período de referencia, algunos patrones de costumbres, como el hecho de enviar a los hijos a estudiar en Francia; aprender a hablar francés como signo de refinamiento y cultura.

Esa influencia se manifiesta en diversos aspectos de la vida social y en ella se vincula toda la población, desde las familias criollas nobles, hasta los sectores más humildes, incluyendo a los esclavos que copiaban los modales, la manera de vestir y de bailar de sus amos. Los personajes muestran la diversidad social de la población y se singulariza la mezcla racial y cultural de la sociedad santiaguera con preponderancia de la herencia cultural francesa y española.

La primera parte registra las fiestas de los propietarios en las cuales participaban hispanos y galos en una curiosa mezcla. Tras esta aparente armonía los hacendados cafetaleros franceses de la comarca enmascaraban el verdadero juicio sobre los españoles, pues aunque compartían reuniones sociales no simpatizaban con el gobierno. El panorama de la guerra es uno de los mejores momentos de la obra, precedido de la hermosa descripción de la ciudad y sus periferias.

Se exhibe variedad de figuras, desde los callejeros hasta el gobernador, militares y otros. Los personajes franceses y peninsulares, tanto radicados en el país como de tránsito o en funciones disímiles están individualizados. El narrador logra retratos eficaces y sutiles en consonancia con las situaciones y conflictos contextuales. Recurre a la mezcla de la técnica directa e indirecta a la usanza de la época, con predominio de la primera. Empleó el contraste como procedimiento técnico con lo que subraya relaciones diferentes desde la perspectiva ética.

Muchos de los residentes en Santiago de Cuba apoyaron la causa independentista y esa ayuda atenuó la falta de recursos bélicos y respaldó los cimientos populares de la lucha. En la novela se mezclan personajes reales y de ficción con las licencias propias de la literatura; los primeros oscilan entre laterales o secundarios y episódicos; los segundos serán protagonistas o cualquiera de las otras variantes.

En *Via Crucis* los personajes se delinean con contradicciones, veladas unas veces, intensas otras. El interés del narrador privilegia a los sujetos ficcionales secundarios por instantes, por encima de cualquier otro, hasta modelarlos más interesantes que los propios protagonistas, por lo general bastante planos. El novelista polariza la caracterización y emplea procedimientos que tipifican e individualizan a sus seres ficcionales de acuerdo con su finalidad. Entonces consigue interesantes retratos psicológicos e ideológicos a partir del esencial acoplamiento de diferentes técnicas y procedimientos literarios.

En el texto abundan alusiones a la historia de Santiago de Cuba durante la gesta gloriosa referidas detalladamente en la novela. Entre algunas se observan las siguientes:

- La guerra, su rápido avance y las consecuencias del estallido revolucionario,
- la repercusión social y económica de la ofensiva en la ciudad,
- la ruina de los hacendados orientales y las estrategias de las familias refugiadas para poder subsistir,
- el relevante papel histórico de la urbe de Santiago de Cuba,
- la heterogeneidad clasista y étnica, los intereses políticos, los móviles económicos, el ambiente sociocultural de la sociedad santiaguera del siglo XIX;
- las medidas de escarmiento puestas en práctica por las autoridades coloniales,
- los reclutamientos dentro y fuera de la ciudad para engrosar las fuerzas mambisas,
- los acontecimientos históricos relevantes, el movimiento de apoyo a la revolución desde la ciudad y la confraternización de diferentes clases sociales en pro de la independencia;

- la actitud que adoptó la intelectualidad santiaguera y el clero católico,
- la crisis económico-social de la ciudad que afectaba a todas las clases sociales por igual.

Santiago de Cuba resulta una ciudad inmersa en la lucha que se desarrollaba en el país. El panorama ciudadano antes y durante la guerra muestran la diversidad de la población, su singularidad, la mezcla racial de la sociedad santiaguera con preponderancia de la presencia cultural francesa. Este diseño estético se logró a partir de la conjunción en la narración del momento histórico con las tradiciones de sus habitantes, convirtiendo a la ciudad en el escenario principal, donde los personajes históricos y ficticios se entrelazan alcanzando una historia convincente, con una serie de matices que se exponen a todo lo largo de la trama. Por un lado, es el desamparo, la angustia provocada por la tragedia bélica, la huida de muchas familias que escapan de la escasez, la pobreza y el escarmiento represivo. Los hacendados orientales se arruinaron al estallido de la revolución como también gran parte de los residentes; por tanto, la economía, y dentro de ella el comercio, fue grandemente afectado.

Asimismo, aparece el apoyo de muchos ciudadanos con la revolución, todo lo cual es demostrable por referencias históricas que permiten el acercamiento al período. Se muestra la desconfianza del gobierno colonial hacia los clérigos criollos, así fueran miembros de la poderosa institución católica, y las medidas drásticas tomadas contra todo sospechoso proindependentistas.

Otro aspecto importante es aquel que refiere el trayecto de la contienda al inicio regentada por los grupos cultos y pudientes de la sociedad cubana, en su mayoría compuesta de blancos y cómo, con el transcurso de los años y la radicalización ideológica del ejército mambí, las clases más humildes se convirtieron en el pilar fundamental de la revolución constituida en su gran mayoría por esclavos y campesinos pobres. El narrador recrea a los individuos que ayudaban a la causa independentista y la violencia que trajo consigo la guerra a partir de los métodos radicales en las tropas beligerantes.

Proliferan detalles del aspecto e indumentaria de estos hombres, a través de la cual se puede constatar la escasez de toda naturaleza de los insurrectos, y en su descripción revela la pericia de estos hombres para adquirir

armas arrebatadas al enemigo y otras iniciativas para poder luchar contra las fuerzas enemigas bien habilitadas.

#### IV

La cultura de la resistencia cubana rechazó, abierta o sutilmente, la dominación y la injerencia norteamericana, pero también objetó otras formas de avasallamiento de origen colonial persistente en la república y el peligro que entrañaron en términos de la cubanidad. Emilio Bacardí recorrió la historia y narró momentos cumbres de la vida nacional. Es una figura importante en el primer tercio del siglo xx, por el tratamiento de ciertos temas y las pautas estéticas de su obra ficcional aún enmarcada en los términos ya expuestos.

Sus ficciones articularon una abundante información histórica, cultural y costumbrista, con un sentido cívico y ético que permite acceder a Santiago desde diversas temáticas como parte de la fisonomía del país. Observó el peligro de la desintegración y la dependencia de los elementos esenciales de nuestra cultura en su coyuntura histórica. De acuerdo con lo anterior, su sistema narrativo subrayó, desde su perspectiva, los componentes humanos esenciales del universo cubano.

El artista transforma el material que le proporciona la vida, así como los frutos del conocimiento con arreglo a su concepción de clase y a su comprensión de esa realidad. Desde esta óptica el texto literario revela una singularidad en la que los sujetos ficcionales prefiguran el ritmo de la progresión narrativa de acuerdo con el método o procedimiento estético particular de los narradores. Por eso, una concepción integral de lo esencial caracterológico en el conjunto total de la obra y en la interrelación de sus componentes revela una peculiar visión en el análisis de este tipo de narrativa.

El estudio precedente, referido a la narrativa del primer tercio del siglo xx, puede establecer el interés de los escritores en aquellos seres que formaron parte de las tensiones del ambiente sociocultural y político al que estaban vinculados. Entonces, los hablantes ficcionales encarnan ese afán en mostrar la visión del personaje y sus resonancias. En consecuencia, según el patrón estético dominante, es frecuente el detalle en la descripción física, psicológica individual y colectiva de los sujetos de ficción.

Bacardí accede a la novela histórica y rescata momentos climáticos de la identidad nacional. Tenía una inclinación ideológica progresista de carácter burgués de acuerdo con su estatus social que puede reconocerse en la obra literaria. Como patriota abrazó la independencia y como intelectual creador la expresó.

Apoyado en su narrativa muestra sus ideas dominantes, ya sea por la sutil riqueza hermenéutica de sus textos o mediante el diseño de personajes como portavoces de diferentes tendencias ideológicas que conforman la cultura de la resistencia. Estos y otros aspectos como por ejemplo la existencia de un ambiente sociocultural otorgan a *Vía Crucis* relevancia para el estudio de la historia de nuestra localidad en la década de 1868-1878.

En síntesis, el texto narratológico presentado proporciona la riqueza de la literatura como receptora de las temáticas más variadas ofrecidas por documentos y criterios de prestigio historiográficos. El propósito ficcional del autor permite el enfoque de una época enriquecida con la atmósfera e imaginación, con los diferentes matices y personajes reales o no. Por tanto, *Vía Crucis* es una novela documentada históricamente que posibilita el contacto ficcional con la Guerra de los Diez Años

## Referencias

- ÁLVAREZ CONESA, S. (1990). Sobre la novela histórica en Cuba. *Revista Literatura Cubana; crítica, historia, bibliografía*, 15-16, 110-139.
- BACARDÍ MOREAU, E. (1925). *Crónicas de Santiago de Cuba*. (segunda edición, 10 tomos). Santiago de Cuba: Tipografía de los Arroyo Hermanos.
- BACARDÍ MOREAU, E. (1910). *Vía Crucis*. (Prólogo de Joaquín Navarro Riera (Ducazcal). [s. l] [s.e].
- BACARDÍ MOREAU, E. (1999). *Filigrana*. (Prólogo de Ricardo Repilado). Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- BACARDÍ MOREAU, E. (1976). *Doña Guiomar*. Santiago de Cuba: Instituto Cubano del Libro.
- ROMERO, C. (1977). Emilio Bacardí Moreau: Revalorización de un escritor. *Bohemia*, 49, 10-13.

- UNIVERSIDAD DE ORIENTE (2003). *Impactos de un conflicto: estudio de seis narradores del primer tercio del siglo XX*. Monografía de Excelencia. Santiago de Cuba, Cuba.
- PÉREZ RANDICHE, L. (2002). *Perfiles de una imagen en tiempos de conquista. Presencia española en Doña Guiomar*. (Tesis de diploma). Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.
- VILORIO, A. (2017). *Vía Crucis de una ciudad: temas y personajes de la gesta gloriosa. XVI Conferencia Internacional de Cultura Africana y Afroamericana*, Santiago de Cuba, Cuba.
- VILORIO, A. (2018). Sin distinción de color: la gesta gloriosa en *Vía Crucis. XVII Conferencia Internacional de Cultura Africana y Afroamericana*, Santiago de Cuba, Cuba.
- VILORIO, A. (2019). La gesta gloriosa en *Vía Crucis. XI Edición del Evento de Investigadores del patrimonio Bacardí in Memoriam*. Santiago de Cuba, Cuba (inédito).
- VILORIO, A. (2015). Perfiles de una imagen en tiempos de conquista: presencia española en *Doña Guiomar. Evento Santiago de Cuba: medio Milenio de Historia y Cultura. 500 Aniversario de la fundación de la otrora villa de Santiago de Cuba y el 62 aniversario del asalto al cuartel Moncada*. Santiago de Cuba, Cuba (Inédita).

## ***Religión e identidad. Rómulo Lachatañeré y los estudios afrocubanos***

**Ada Lescay Gonzalez**

El estudio de las religiones cubanas de origen o sustrato africano constituye uno de los ejes centrales de la investigación antropológica en el espacio insular. Las aproximaciones a los aportes teológicos de las etnias africanas datan del inicio de un concienzudo y autóctono acercamiento al legado africano en el escenario cultural antillano. No es hasta los primeros años de la pasada centuria que comienzan a estudiarse con cierta sistematicidad el conjunto de símbolos, pensamientos y acciones heredados de África e insertos en la construcción de una identidad nacional y regional.

La producción literaria de Fernando Ortiz deviene pionera en este sentido. Marcan el inicio de una larga y enriquecedora línea de investigación antropológica que ha llegado hasta hoy. Empero, su continuidad ha estado marcada por la valoración, ampliación y corrección de los principios y las caracterizaciones sociohistóricas enarboladas por Ortiz, especialmente en sus primeras obras. Las premisas de Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré, Natalia Bolívar, Rafael López Valdés, Joel James, Lázara Menéndez, Abelardo Larduet, por solo citar algunos ejemplos, responden a la indagación ontológica en relación al aporte africano en la estructuración de lo cubano, tomando como centro de atención los presupuestos teológicos.

Valorar o definir los logros de los intelectuales señalados en el ámbito del estudio de las religiones cubanas de origen o sustrato africano puede ser una empresa ardua, que requiere de mucho tiempo de investigación y un espacio de exposición mayor que el que puede recoger este trabajo. No obstante, el estudio pormenorizado de cada una de estas figuras puede contribuir a esclarecer el lugar de estos en las investigaciones antropológicas cubanas. En este caso, la mirada se dirige a Rómulo Lachatañeré Crombet, uno de los más importantes continuadores de la obra de Fernando Ortiz.



Rómulo Benjamín Lachatañeré Crombet nació el 24 de julio de 1909 en Santiago de Cuba. Era el hijo más pequeño de Gustavo Lachataignerais Peltran y Flora Crombet Cureau; ambos descendientes de familias franco-caribeñas asentadas en la región oriental de Cuba luego del estallido de la rebelión de esclavos en Saint-Domingue.

Tanto su padre como su madre eran portadores de principios independentistas. El primero participó en la última etapa de la guerra emancipadora cubana, en la cual alcanzó el grado de sargento. Su madre era hija de uno de los más destacados jefes de las luchas contra el colonialismo español, el general Francisco Adolfo Crombet Tejera, más conocido como Flor Crombet. Rómulo fue criado bajo la égida de su madre, Flora, debido a que su padre, Gustavo, murió cuando él tenía poco más de un año de edad (Barreal, 2004, p. x).

Realizó los primeros estudios en su ciudad natal. A los trece años solicita ingreso en el Instituto de Segunda Enseñanza de Santiago de Cuba para el curso oficial de 1922-1923. El 16 de septiembre de 1926 alcanzó el título de Bachiller en Ciencias y Letras en ese centro (Cremé, 2011, p. 23). El día 30 del propio mes y año matricula en la Facultad de Medicina y Farmacia en La Universidad de La Habana (Barreal, 2004, p. xi).

De acuerdo con las pesquisas realizadas por el investigador Isaac Barreal (2004, pp. xi-xii), ya en su etapa universitaria Lachatañeré se encontraba interesado en los temas concernientes a la influencia africana en la cultura cubana. Barreal asevera que en este momento el joven santiaguero recopilaba mitos de los yorubas a partir de entrevistas realizadas a practicantes de la Regla de Ocha o Santería en La Habana y sus alrededores.

Aunque para Barreal el joven santiaguero comienza a interesarse en este tópico en la etapa universitaria, no es ocioso señalar que, quizás, sus inquietudes en relación con las prácticas religiosas afrocubanas surgieron en la propia región oriental. Si bien es cierto que pudo haber recibido una educación deudora de las pautas religiosas cristiano-protestantes (Cremé, 2011, p. 23), no se debe perder de vista que nació y vivió los primeros diecisiete años de su vida en una ciudad como Santiago de Cuba, donde la presencia de Cabildos de Nación –posteriormente convertidos en Sociedades de Recreo y Beneficencia– era importante.

El cabildo era el principal espacio de congregación de los africanos traídos a Cuba bajo la condición de esclavos. En su seno se desarrollaban actividades

culturales de diversa naturaleza, ocupando las prácticas de perfil religioso un lugar privilegiado. Lachatañeré pudo haber tenido referencias e interés por las actividades y acciones desarrolladas en los cabildos, especialmente por las prácticas religiosas, desde que vivía en Santiago de Cuba. Aunque, como dice Barreal, comenzara a recopilar información sobre el tema después de trasladarse a estudiar a la ciudad de La Habana.

En su etapa universitaria, el joven comienza una intensa actividad política, encaminada a oponerse a la prórroga de poder del gobierno dictatorial del presidente Gerardo Machado. No puede olvidarse que en 1927 los estudiantes organizaron el Directorio Estudiantil Universitario, en oposición a la prórroga de poderes. En este momento la Universidad se declara en huelga indefinida, pero ante la sumisión del claustro universitario al gobierno *de facto*, son expulsados de este centro de enseñanza líderes estudiantiles como Eduardo Chibás, Gabriel Barceló y José Elías Borges.

Lachatañeré obtuvo el título de Doctor en Farmacia el 18 de noviembre de 1929 (Barreal, 2004, p. xi). Luego de graduado permaneció varios años en La Habana trabajando como técnico de laboratorio en el Instituto de Enfermedades Venéreas. En este período ingresa en las filas del Partido Comunista (Cremé, 2011, p. 24).

Por participar en la huelga de marzo de 1935 guarda prisión. Su militancia y actividades políticas lo llevaron a ser controlado por la policía. Por ello se vio obligado a abandonar la capital y regresar a Santiago de Cuba, donde continúa investigando en torno a las características de la religiosidad popular. Más tarde, viaja a Manzanillo para trabajar como laboratorista clínico en un dispensario privado, propiedad de unos antiguos compañeros de estudios (Cremé, 2011, p. 24).

En la revista *Del Caribe* no. 21 de 1993, fue publicado un texto escrito por Rómulo Lachatañeré para el periódico santiaguero *Diario de Cuba* correspondiente al 27 de noviembre de 1936. El trabajo se titula “La religión santera y el milagro de la Caridad del Cobre”. En este material el autor se ocupa de explicar lo que él llama la identidad entre las formas religiosas correspondientes a la práctica africana y la práctica católica. El joven investigador se auxilia de la identificación de la Virgen de la Caridad del Cobre con la deidad yoruba Oshún, para explicar el proceso mediante el cual

[...] los negros vaciaron el gran caudal de sus supersticiones y creencias –de un contenido religioso elemental, rudimentario– dentro del marco de la religión cristiana, y que después de verificarse la adaptación del negro al cristianismo, era tan profundo el arraigo de estas en el alma negra, que yéndose por encima de toda forma dogmática, han ido a sedimentarse en el subsuelo de la población y le han dado matiz y color a las formas supersticiosas que encarnan el sentir popular del pueblo de Cuba.

Rápidamente, el negro dio carta de ciudadanía a sus orishas, y estableció una perfecta identidad entre estos y los santos del santoral católico, valiéndose para esto, unas veces de la comparación entre las leyendas populares que versaban sobre la vida de los santos y las leyendas y cuentos atribuidos a sus personajes mitológicos; otras, estableciendo la comparación desde un punto de vista meramente objetivo, por la ingenua interpretación de las imágenes de santos, por tener una versión borrosa e incompleta de sus vidas (Lachatañeré, 1993, p. 23).

El fragmento anterior permite corroborar el interés de Lachatañeré por explicar el proceso de formación de lo que posteriormente él denomina Santería o Culto a los Santos. Este tópico sería constante en la producción intelectual del autor. Sobre este punto se ampliarán algunas ideas en las páginas sucesivas.

De 1936 solo se ha localizado este artículo, pero la compilación de Isaac Barreal contiene dos cuentos afrocubanos recogidos por Lachatañeré y publicados en la revista *Polémica*, unos meses antes de la aparición del texto referenciado. Ellos son “La fiesta de Changó” y “La caída del casto Orisaoco”.

El primero narra la venganza de Changó contra Eleguá, debido a que este último –poseído por la gula– lo había dejado sin comida durante un güemilere o fiesta de los tambores. Changó, como represalia, organiza otra fiesta con la complicidad de Ogún. Cuando Eleguá va a buscar su comida es encerrado durante tres días y sus tres noches, sin alimentarse, ni ver la luz. Pasado este tiempo, Changó lo libera luego de corroborar que aprendió la lección. En la narración también se hace alusión a otros orishas como Yemayá, Oshún, Obatalá, Oyá y Orúmbila.

El segundo, cuenta cómo Yemayá sedujo a Orisaoco para que este le confesara el secreto sobre el cultivo del ñame. La potestad de sembrar este alimento, tan apreciado por los santos, fue conferido por Obatalá a Orisaoco. Este último, envilecido por los encantos de la “reina de los mares”, Yemayá, le enseña el secreto para cultivarlo y esta, a su vez, se lo hace saber a su hijo de crianza Changó. Obatalá le reclama a Orisaoco por la escasez de ñame, pero él no se atreve a confesar que ha sido víctima de un engaño. Changó aprovechando las circunstancias y siguiendo los consejos de Yemayá, le ofrece los ñames cultivados por él a Obatalá a cambio de los tambores. Luego del güemilere, Changó devuelve los tambores, pero por una trastada de Yemayá, Obatalá le concede los tambores a Changó por siempre.

Ambas narraciones formaban parte de ese cúmulo de historias que Lachatañeré iría recreando mientras investigaba en torno a la herencia yoruba en la cultura cubana. En 1938 publica su primer libro, bajo el título de *¡Oh, mío Yemayá!* Este texto vio la luz gracias al trabajo del promotor cultural Juan Francisco Sariol, quien era propietario de la imprenta El Arte, entidad ubicada en Manzanillo (Barreal, 2004, p. xii).

*¡Oh, mío Yemayá!* es el resultado de esa ardua labor que el joven venía realizando con el fin de recopilar un buen número de cuentos afrocubanos que formaban parte del corpus de creencias populares relacionado con el panteón de los orishas. En sus páginas pueden encontrarse relatos que tienen a Agallú Solá, Changó, Oshún, Yemayá, Ogún Arere, Ochosi de Mata u Orúmbila como sus protagonistas.

La exégesis de cada una de estas historias no lleva al lector a una devoción por la deidad yoruba, sino a una valoración de la condición humana en cada uno de estos seres antes de erigirse en figuras de culto por la Santería o Regla de Ocha. La codicia, los celos, el egoísmo, la lujuria, el incesto son algunos móviles de estos personajes. Los efectos de cada uno de estos males los conducen a acciones muy alejadas de lo religioso y muy cercanas a las miserias y las riquezas de la naturaleza humana.

Al finalizar el ciclo narrativo sobre los episodios de la vida de los orishas el autor reproduce una serie de cantos dedicados a estos, parte importante de la dramaturgia del güemilere. Por último, el texto contiene un glosario de términos yorubas empleados por el joven investigador, indistintamente, en cada uno de sus relatos.

De acuerdo con las fuentes bibliográficas consultadas, todo parece indicar que Lachatañeré viajó hacia los Estados Unidos en 1939. Al parecer, los primeros años de vida en este país fueron bastante difíciles debido a que carecía de estabilidad laboral. Establece su hogar en Nueva York, junto con la cubana Sara Carranza, quien se encontraba radicada en esta ciudad desde el año anterior (Barreal, 2004, p. XIX).

En Estados Unidos continuó investigando sobre los componentes africanos en la formación de la cultura cubana, lo que lo llevó a escribir el libro *Manual de santería*; texto que envió a Cuba y fue publicado en 1942 bajo el sello de la Editorial Caribe en La Habana.

En el prefacio del libro señala que la intención de ese trabajo es acercarse a las creencias afrocubanas desde un nuevo ángulo, contrastar las interpretaciones antropológicas realizadas hasta ese momento de las prácticas religiosas afrocubanas con las propias apreciaciones de los practicantes, sus deducciones lógicas y las especulaciones filosóficas aplicadas en el manejo de sus cultos (Lachatañeré, 2014, pp. VII-VIII). Asimismo, el autor destaca que el libro se concibió a partir de materiales recopilados en La Habana y Santiago de Cuba. En ambos escenarios tuvo la posibilidad de entrevistar y compartir experiencias con sacerdotes, en particular, y practicantes de la santería, de manera general.

En la primera parte del texto, define la Santería, como “el sistema religioso de los afrocubanos” (Lachatañeré, 2014, p. 1). Describe su origen aseverando que:

Del contacto entre las religiones africanas y el catolicismo, surgió una deidad novísima, consecuencia del sincretismo entre las deidades africanas y los santos del panteón católico, a la cual se le dio el nombre de santo; así como a la nueva forma de adoración nacida en este proceso, se le dio el nombre de santería. De suerte que esta, agrupando las distintas creencias africanas transformadas en el ambiente –tomando conformación afrocubana–, ha de reconocerse como la expresión de un sistema de cultos con características locales –en lo que a Cuba se refiere–, y cuyo elemento esencial responde a la adoración del santo o la original deidad nacida en el sincretismo, predominando en los cultos un rasgo determinante que está medido por el grado y carácter específico de la amalgama

en las distintas localidades de la Isla donde estas creencias se manifiestan (Lachatañeré, 2014, p. 2).

Nótese cómo en estas líneas Lachatañeré muestra una mayor capacidad para sintetizar el proceso de formación de la Santería, y cómo se despoja de apelativos o denominaciones denigrantes sobre las prácticas religiosas africanas. En el fragmento reproducido con anterioridad correspondiente al artículo de 1936 “La religión santera y el milagro de la Caridad del Cobre” puede verse, claramente, la evolución en las capacidades valorativas del investigador.

Allí califica a las prácticas religiosas africanas como supersticiones y creencias de contenido elemental y rudimentario. Añade que estas se inscribieron en el marco de la religión cristiana, de manera que se produjo una adaptación del negro al cristianismo. Considera que hubo una perfecta identidad entre los orishas y los santos del santoral católico, identidad concebida a partir de la comparación de las leyendas o los cuentos de estos personajes mitológicos.

Al analizar estas ideas puede verse que en sus primeros textos Lachatañeré no escapa de los desacertados y discriminatorios calificativos al uso en la época para referirse a las prácticas religiosas de origen africano. Asimismo, puede percibirse un análisis mecánico del proceso de gestación del sistema religioso cubano. Cuando alude a la “adaptación del negro al cristianismo” o de la “perfecta identidad entre orishas y santos católicos” muestra un análisis epidérmico de este proceso cultural.

Estas dificultades son superadas seis años después en el *Manual de santería*. En este libro explica la gestación de la Santería a partir del contacto de las religiones africanas y el catolicismo, desechando calificativos como supersticiones o creencias para referirse a lo religioso de raíz africana. De igual modo, desecha la idea de la identidad entre los orishas y los santos católicos y alega que el contacto entre ambos condicionó el surgimiento de una “deidad novísima”, consecuencia del sincretismo de las dos anteriores. La adoración a estas nuevas deidades, así como el conjunto de premisas y liturgias que la sustentan fueron calificadas por Lachatañeré como Santería. Para él, este sistema de cultos era un fenómeno netamente cubano y sus expresiones podían variar de acuerdo con la región de Cuba donde se practicara.

El *Manual de santería* contiene, de igual modo, un capítulo dedicado al panteón lucumí, en el que describe características generales de algunas de las deidades que pudo conocer durante su trabajo de campo: Olofi, Obatalá, Baba-lu-Ayé, Orúmbila, Ogún, Agayú, Orisaoco, Oyá, Ikú, Inlé, Obeyes, Ochosi, Osain, Osun. Luego, dedica los capítulos sucesivos al Dueño de los Caminos: Eleguá y a los llamados Niños de la Simpatía: Changó, Oshún y Yemayá. Más adelante, describe el lugar que ocupan los ángeles guardianes o las deidades protectoras para los que se acercan a la Santería. Explica cómo entre la deidad protectora y el acólito se produce una especie de relación maternal o paternal, en el cual la deidad protegerá a su hijo en todas las situaciones de la vida, “será su cabeza o guía intelectual para abrirle el entendimiento y encaminarlo hacia una vida sin trabas” (Lachatañeré, 2014 p. 24).

El capítulo siguiente está dedicado al Oráculo del Di-logún, “instrumento oficial y retribuido por el cual la deidad, controlada conscientemente por el sacerdote convertido en adivino, establece un nexo estrecho no con el cliente, pero sí con las reacciones de este con el ambiente” (Lachatañeré, 2014, p. 48). El Di-logún es un sistema de adivinación constituido por dieciséis caracoles o conchas. Cuando el creyente acude al sacerdote para consultarles a las deidades qué camino o decisión tomar para solucionar alguna dificultad en su vida, el sacerdote le echa los caracoles. De acuerdo con las posiciones de estos así serán los “Odu” o Caminos de las deidades quienes, utilizando al sacerdote como vía de comunicación, le dirán al creyente qué posibilidades tiene para solucionar sus problemas.

En el último capítulo del texto realiza una importante distinción entre lo que significa la brujería o el echar brujería para los practicantes de la Santería y lo que ha sido calificado o entendido como tal por los estudiosos de esta práctica religiosa. Sostiene que la brujería o el acto de echar brujería “son dos ingredientes de las creencias afrocubanas” (Lachatañeré, 2014, p. 60). Describe cómo para un santero la brujería “constituye una práctica conducente a causar calamidades” (Lachatañeré, 2014, p. 60). Los que llevan a cabo estas prácticas se conocen como “brujos” y difieren totalmente del código ético de los santeros.

Obvio es decir que la santería mantiene en ancho margen la técnica de echar brujería, pero a su vez la discrimina en un grado tan

saliente, que es fácil notar la diferencia. Jamás se mezclan, constituyen “la mezcla del aceite y el agua”.

Por otra parte, la santería combate la técnica de echar brujería y contiene los ingredientes más eficaces para destruir el poder maléfico de la brujería... (Lachatañeré, 2014, p. 63).

Véase la intención de demostrar cómo entre los practicantes de la Santería la brujería es un elemento que marca las acciones de algunos individuos, pero no es la parte constitutiva de la práctica santera. Posición asumida por el autor con el propósito de señalar que el uso del término brujería para referirse a las creencias afrocubanas es desacertado. Esta idea será ampliamente explicada en su texto “Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería”, al que se hará referencia más adelante.

Para 1941 ya el joven investigador había escrito y publicado una buena parte de su trabajo *El sistema religioso de los lucumí y otras influencias africanas en Cuba*. Este texto estaba constituido por un grupo de ensayos que vieron la luz en la revista *Estudios Afrocubanos*. En su tercer volumen, correspondiente al año 1939, se publicaron los siguientes ensayos: “Nota histórica sobre los lucumí”, “Tipos étnicos que concurrieron en la amalgama”, “Notas sobre la formación de la población afrocubana”, así como “Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería”. Luego, en el volumen IV de 1940, fue publicado el texto “La influencia bantú-yoruba en los cultos afrocubanos”.

Por razones económicas la revista tuvo que suspender, temporalmente, su publicación. En 1946 cuando volvió a ser editada, el nombre de Rómulo Lachatañeré también se encontraba entre sus páginas. En esta quinta entrega se publicó su ensayo “El panteón lucumí”.

*El sistema religioso de los lucumí y otras influencias africanas en Cuba* es un valioso texto que permite esclarecer algunos aspectos relacionados con la historia de la mayor de las Antillas. En sus páginas pueden encontrarse interesantes reflexiones sobre el origen étnico de los negros africanos traídos a Cuba en condición de esclavos, así como su contribución a la formación de la población cubana. De igual manera, cada una de sus líneas legitima la herencia africana en la cultura cubana, oponiéndose a prejuicios, estereotipos y discriminaciones que afectan la certera comprensión



de las dinámicas que definen o caracterizan este legado. El ensayo pondera el estudio del aporte yoruba o lucumí a la cultura de la Isla, en especial en el ámbito de lo religioso, abriendo un camino de posibilidades para la investigación sobre la incidencia de lo africano en la gestación de lo cubano.

Para evaluar el lugar de Rómulo Lachatañeré en los estudios sobre religiones cubanas de origen africano es indispensable analizar los trabajos “Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería” y “Tipos étnicos que concurrieron en la amalgama cubana”; que, tal como han sido referenciados con anterioridad, forman parte del texto *El sistema religioso de los lucumí y otras influencias africanas en Cuba*.

En “Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería” el autor expone las razones por las cuales el uso del término “brujería” resulta desacertado para referirse a las prácticas religiosas de los afrocubanos. Parte de un análisis sociohistórico que toma como punto inicial la amalgama entre los elementos culturales de los pueblos africanos durante el periodo esclavista. El joven etnógrafo destaca cómo algunos de estos elementos se incorporaron a la “cultura tipo cubano en formación” y otros se mantuvieron y evolucionaron en la población afrocubana.

En los del primer caso (“cultura tipo cubano en formación”), señala los vestigios negros observados en las artes vernáculas y en otras de más depuradas y elevadas formas artísticas, además de otras manifestaciones sociales que duermen en la subconsciencia. En los del segundo (“los que evolucionaron en la población afrocubana”), menciona todo lo que contribuye a la modelación del carácter y manifestaciones vitales del núcleo afrocubano de la población. Argumenta cómo la continuidad de las prácticas africanas en el nuevo escenario se encuentran condicionadas por el número de personas introducidas en la Isla, pero también por la calidad de tales prácticas; aspecto que confirma la mirada respetuosa en relación a las culturas africanas.

El intercambio entre los elementos religiosos africanos y las prácticas católicas dio origen a otro tipo de cultos que fue clasificado por Lachatañeré como afrocubano, pero que en realidad no es más que la consecución sociohistórica, simbólica y cultural de lo cubano. En términos fácticos, el intercambio entre lo teológico europeo y lo africano se expresó en la yuxtaposición nominal, espiritual y mítica entre las deidades africanas

y los santos católicos. De tal suerte, surge una nueva figura de culto, en la que subyace y coexiste una simbiosis real y simbólica que construye y define nuevas identidades. El conjunto de cultos surgidos a partir de estos intercambios es catalogado por Lachatañeré como “Culto a los Santos o Santería”, con el objetivo de sustituir el hasta entonces utilizado apelativo de “brujería”.

El investigador respeta y reproduce, tal cual, los términos empleados por los seguidores de estas prácticas. Es el caso de ialosha, yalocha o balawo por solo citar algunos ejemplos. Pero es, sin duda, su apego al término de santería para referirse al conjunto de cultos afrocubanos el mayor aporte de este texto. No resulta difícil dilucidar que para Lachatañeré lo más importante es tener un acercamiento objetivo en relación a los cultos afrocubanos. Esto lo lleva a despojarse de denominaciones o clasificaciones externas, que menoscaban o alteran el sistema de significados inherentes a estas expresiones.

Para llegar a esta sustitución conceptual, evaluó la anterior denominación para referirse a estas prácticas. En varios momentos expresa su desacuerdo con el uso del vocablo brujos por parte del investigador cubano Fernando Ortiz, quien había publicado el libro *Los negros brujos* en 1906.

Lachatañeré realiza un acercamiento histórico al uso del vocablo brujería. La introducción de este término estuvo asociada con la traducción un tanto literal de fetiche, vocablo empleado por los portugueses de la época del descubrimiento para designar los objetos de adoración de los africanos. Posteriormente, se utilizó para referirse a cualquiera de las manifestaciones religiosas gestadas en el Nuevo Mundo.

Rememora, también, el empleo de la denominación brujo en las antiguas sociedades africanas. Asevera que en estas comunidades estaban bien definidos los roles del sacerdote y el brujo. Este último era considerado un agente antisocial o perturbador, un desnaturalizado cuyos actos criminales merecían toda repulsión.

Empero, los escasos y epidérmicos estudios sobre las culturas africanas en aquel momento, así como las dinámicas y funcionamientos de la empresa colonial determinaron el uso del apelativo “brujería” en su acepción occidental. Este se encuentra marcado por prejuicios religiosos que descartan todo aquello alejado de la práctica católica. El uso del apelativo

“brujería” responde a las generalizaciones impuestas por la política colonial en su afán de llevar a buen término sus objetivos. El desconocimiento o la negación de los valores correspondientes a las culturas dominadas, así como el empleo acrítico de definiciones o clasificaciones occidentales para evaluarlas determinaron la paulatina estructuración de prejuicios en torno a la población negra. Son estos últimos los que menoscaban las características físicas e intelectivas de este grupo social.

Las investigaciones científicas —en el escenario insular— sobre la población negra y sus respectivas prácticas culturales se corresponden a los inicios del siglo xx. Fue Fernando Ortiz el principal gestor y promotor de estas aproximaciones. Pero sus primeros trabajos sobre estos temas poseen limitaciones de índole conceptual; aspecto relacionado con la ausencia de anteriores indagaciones sobre estas prácticas. El texto de Lachatañeré se erige como una especie de continuidad de la obra de Ortiz alrededor de estos tópicos. Sus observaciones sobre la “santería *versus* brujería” se opone a prejuicios asociados con la idea de que los llamados afrocubanos no poseen religión alguna, así como a estereotipos en los que se califica a todos los negros de brujos o practicantes de la magia negra.

Por otro lado, en “Tipos étnicos que concurrieron en la amalgama cubana”, Rómulo Lachatañeré realiza importantes aportes al estudio de los grupos étnicos africanos traídos a Cuba durante la etapa esclavista. Fernando Ortiz ya había descrito en su libro *Los negros brujos* (1906) la posible procedencia geográfica de los esclavos africanos importados a la mayor de las Antillas. Luego, en *Los negros esclavos* (1916) distingue la procedencia étnica de estos, tomando como referencia la bibliografía disponible de la época, las fuentes de archivo y el trabajo de campo realizado. Sin embargo, no es hasta la aparición de “Tipos étnicos...” que los intentos por agrupar o clasificar, culturalmente, las diversas etnias africanas que se fusionaron en tierras cubanas alcanzan una mayor profundidad (Cremé, 1994).

En este sentido, Lachatañeré no se conforma con distinguir las diferentes etnias africanas, también logra clasificarlas de acuerdo con la unidad y las diferencias lingüístico-culturales existentes entre ellas. Es así como llega a reconocer seis grupos étnicos: el Lucumí, donde se encuentra, igualmente, el subgrupo arará; el Congo, el Carabalí, que contiene dos subgrupos: el sudanés y el semi-bantú; el Mandinga, el Ewe-Tshi y el Hamito-Negroide. Más adelante, señala como cada uno de estos grupos estaba constituido

por un importante número de pueblos. El grupo Lucumí, por ejemplo, incluía a Egbados, Fée, Eyó, Ejibo, Ijave, Oba, Ijesha, Mahín y Engüey. El subgrupo sudanés, de la etnia carabalí, estaba constituido por los pueblos Ibo, Oru, Abaja, Isú, Ekkpahia y Breeche. Por su parte, el subgrupo semi-bantú incluía a los ibibios y los efik. El grupo Mandinga aglutina a los pueblos Quisi, Maní y Bambara. El grupo Ewe-Tshi engloba a Dahomes, Mahee, Fantis, Ashante y Minas. Por último, el grupo Hamito-Negroide incluye a los pueblos Yolof, Fula, Hausas y Berberí.

Más adelante, realiza algunas generalizaciones sobre la distribución en la Isla de los grupos antes descritos. Los tres que predominaron fueron el Congo, el Lucumí y el Carabalí. De manera que fueron estos quienes mayor incidencia tuvieron en la formación de la cultura cubana. Igualmente, en la región occidental de Cuba, predominó la importación de esclavos africanos del grupo Lucumí, “siguiéndolos en grado de proporción los congo y los carabalí (combinaciones ibo-ijaw y ekoi-ibibio)” (Lachatañeré, 2004, p. 176). En la región oriental, por su parte, “la masa de esclavos estuvo constituida por los congo en primer término, siguiéndolo en orden la combinación de los carabalí, y en último extremo los lucumí” (Lachatañeré, 2004, p. 176).

En las líneas sucesivas el autor afirma que la distribución de la mano de obra esclava estaba determinada por los niveles de productividad económica de la región. “Por consiguiente, los sitios donde se hicieron mayores desembarcos de bozales fueron La Habana y Matanzas en Occidente, así como Santiago de Cuba en Oriente” (Lachatañeré, 2004, p. 176).

Investigaciones posteriores han demostrado que las aseveraciones de Rómulo Lachatañeré eran correctas. En un texto de la historiadora Zoe Cremé Ramos (1994) titulado *Pesquisaje sobre la procedencia de los esclavos en la jurisdicción de Cuba entre 1792-1838* puede corroborarse la tesis de Lachatañeré sobre el predominio en la región oriental del grupo congo. Zoe Cremé logra recopilar información de un total de 7 236 esclavos, de los cuales un 60,93 % es africano. De ellos, el 68 % corresponde a los pueblos congo, mongo y motembo, los que responden a la cultura bantú. Por otro lado, las investigadoras Rebeca Calderón, Elsa Almaguer y Milagros Villalón (2000) publicaron un artículo titulado “Bantúes en la jurisdicción de Cuba: consideraciones tipológicas”, en el cual recogen información de un total de 11 111 esclavos en el periodo que va de 1823

a 1855. Aseveran que las etnias predominantes en la jurisdicción de Cuba son la conga, la carabalí y la mandinga.

Al examinar la obra de Rómulo Lachatañeré puede corroborarse que su nombre es imprescindible al referenciar, describir o evaluar los estudios afrocubanos y las investigaciones antropológicas en la mayor de las Antillas. La recreación que realizara de los mitos yorubas en su libro *¡Oh, mío Yemayá!* siguen siendo de obligada consulta para investigadores y practicantes de las religiones cubanas de sustrato u origen africano. Asimismo, sus consideraciones en relación a la necesidad de asumir el vocablo santería, en sustitución del término brujería, continúan teniendo una total vigencia. No olvidemos que el legado yoruba, de manera general y la santería de modo particular, se han convertido en fenómenos culturales translocales.

Finalmente, sus pesquisas sobre las etnias africanas llegadas a Cuba durante el período de la esclavitud fue el primer intento en favor de la determinación de la unidad y diversidad lingüístico-cultural entre los pueblos africanos esclavizados. Sin embargo, es preciso continuar profundizando en la obra de este autor con el propósito de esclarecer aún más su lugar en la antropología cubana.

## **Referencias**

- BARREAL, I. (1993). Un cuento de Rómulo Lachatañeré. *Del Caribe*, 20, 108-109.
- BARREAL, I. (2004). Prólogo. En Lachatañeré, R., *El sistema religioso de los afrocubanos* (pp. VII-XXXVI). La Habana: Ciencias Sociales.
- CALDERÓN, R., ALMAGUER, E. Y VILLALÓN, M. (2000). Bantúes en la jurisdicción de Cuba: consideraciones tipológicas. *Del Caribe*, 31, 60-65.
- CREMÉ, Z. (1994). *Pesquisaje sobre la procedencia de los esclavos en la jurisdicción de Cuba entre 1792-1838*. Santiago de Cuba: Colección Santiago de Cuba.
- CREMÉ, Z. (2011). Rómulo Lachatañeré y los estudios de religiosidad popular, *Del Caribe*, 55, 21-29.
- LACHATAÑERÉ, R. (1993). La religión santera y el milagro de la Caridad del Cobre. *Del Caribe*, 21, 79-81.

LACHATAÑERÉ, R. (2004). *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ciencias Sociales.

LACHATAÑERÉ, R. (2014). *Manual de santería*. La Habana: Ciencias Sociales.

ORTIZ, F. (2016). *Correspondencia 1940-1949*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

## *El teatro Oriente, baluarte de la cultura en Santiago de Cuba (1901-1920)*

Annia Zayas Sánchez

Una de las manifestaciones artísticas más antiguas de la historia de la humanidad es el teatro. Desde tiempos inmemoriales se crearon locales para desarrollar la actividad escénica. En Cuba, a la llegada de los españoles, no existía un local destinado a la representación teatral, a diferencia de algunas regiones de América. Solo existían las representaciones de los primeros habitantes de la Isla<sup>1</sup>. El teatro colonial cubano estuvo matizado por la influencia del modelo del teatro europeo con una adaptación original a las condiciones de la Isla. En 1775 se inaugura El Coliseo en La Habana, considerado como el primer edificio teatro construido en Cuba (Orozco y Sánchez, 2003, p. 274).

En Santiago de Cuba no es hasta la llegada y asentamiento de los inmigrantes franceses, a finales del siglo XVIII y primeros años del XIX, cuando se dan las pautas para el desarrollo teatral en la ciudad. Los emigrados franceses fundaron en 1803, el primer teatro de ópera y comedia de la localidad. Esta iniciativa propició que años más tarde se construyera el teatro Coliseo, un acontecimiento relevante en la vida cultural ciudadana. El Coliseo cerró sus puertas a consecuencia del embate de un huracán, pero los santiagueros mantuvieron el afán de tener un teatro de raíces

---

<sup>1</sup> Los aborígenes tenían un rito mágico religioso el cual llamaban areíto, antecedente del teatro autóctono. Este espectáculo fue destruido por los colonizadores españoles y suplantado por las festividades cristianas del *Corpus Christi*, núcleo de la vida espiritual española, que funcionarían como forma de dominación colonial. De este modo, Cuba inicia su teatro tomando como referencia los patrones de la escena española (Leal, 1980,1-2). Por su parte, el areíto era una liturgia colectiva, coreográfica, mágica y mimética para rendir culto a los dioses; empleaba el baile, la música y el canto. No fue un fenómeno exclusivo de Cuba, sino que se extendió a países como México, Perú, Nicaragua y República Dominicana.

propias que evidenciara el progreso alcanzado por la ciudad (Orozco y Sánchez, 2003, p. 274).

Años más tarde, en julio de 1850 se inauguró el Reina Isabel II en homenaje a la monarca de España (Orozco y Sánchez, 2003, p. 274). Esta institución cambió varias veces de dueño, y aun cuando no se tenga la fecha exacta se conoce que, luego de la Sociedad Anónima, fue adquirida por la acaudalada familia Salazar, cuyo último heredero lo vendió a los señores Fábregas y Ortiz, que poseían una casa de préstamos al lado este del coliseo. De igual forma, esta sociedad lo vendió al terminar la guerra en 1898, a los señores Manuel Bory y el Lic. Antonio Bravo Correoso y, finalmente, este último adquirió, en forma de compra la parte correspondiente al señor Bory (Ayala, s/f, p. 9).

A inicios de 1899, durante el proceso de reescritura toponímica que ocurrió en Cuba, Bravo Correoso, importante abogado y senador de la República, cambiaría el nombre del Teatro de la Reina por el de teatro Oriente. Este fue un proceso marcado por una gran carga simbólica y sentimientos nacionalistas. De este modo, se dejaba atrás como teatro oficial del régimen colonial –donde las obras nacionalistas fueron tan censuradas–.

Al denominarlo con el mismo nombre del Departamento, le otorgaba mayor relevancia y manifestaba el sentido de pertenencia de los santiagueros con su región, así como el interés de fomentar la cultura con un marcado carácter nacionalista. Este nombre impondría nuevos retos a los dueños del teatro, quienes buscaron con la presentación de actividades a favor del desarrollo de las artes, la cultura y la sociedad. Esta labor sería llevada a cabo por intelectuales y figuras progresistas como Antonio Bravo Correoso, Emilio Bacardí Moreau, Max Henríquez Ureña y Rafael Salcedo de las Cuevas. Por tanto, fue este el centro de grandes acontecimientos en Santiago de Cuba.

Una de las tradiciones heredadas del antiguo coliseo Reina Isabel II fue la de mantener el palco de la prensa. Era ocupado por los cronistas del periódico *El Cubano Libre* y considerado una prolongación de las oficinas de dicho órgano de prensa. En ocasiones, se convertía en salón de recibimiento y sala de conferencia, donde se comentaba el tema más actualizado. La prensa desarrolló un papel fundamental en la promoción de



las actividades, pero su alcance va más allá de solo esta simple función. Según Benedict Anderson (1983):

[...] la palabra impresa fue una de las raíces culturales del nacionalismo y contribuyó a la comunidad imaginada de las naciones [...]. Aunque la población en su mayoría era analfabeta, este no fue problema, porque en este periodo la vanguardia en aras de la cultura la llevan un grupo de intelectuales progresistas que sí tenían acceso a la prensa e intentaban influir en la cultura santiaguera y en la nueva sociedad que se estaba gestando.

De ahí el papel trascendental de los periódicos para crear una comunidad imaginada alrededor del teatro Oriente, como centro defensor de la cultura en este periodo en la ciudad. Al mismo tiempo, se aseguraba la promoción de los diferentes espectáculos culturales que allí se ofrecían.

Las presentaciones eran reflejadas en las diferentes secciones del periódico *El Cubano Libre* tales como: Teatralerías, Los Teatros, Espectáculos, Notas y Noticias, Carnet Social, Teatros y Asuntos teatrales. Estas crónicas eran realizadas por periodistas como Juan José, Ducazcal y Ney. En ellas el teatro Oriente era descrito con los siguientes calificativos: “El Decano de los teatros”, “El principal de nuestros teatros”, “El más prestigioso de los teatros en Santiago de Cuba”, “El gran teatro Oriente”, “El gran Coliseo de la calle Saco”. Al emplear la palabra nuestro, se evidencia un sentido de pertenencia e identificación de la sociedad con el inmueble. El uso de los calificativos mejor, prestigioso y gran afirman la comparación y la competencia de este con los existentes en la segunda capital de la República y donde salía victorioso. De este modo, se formó una comunidad imaginada a su alrededor como el mejor coliseo de Santiago de Cuba.

La prensa informaba al público, con meses de antelación, las presentaciones de las compañías más destacadas, con el objetivo de cubrir las funciones de abono<sup>2</sup>. Los periodistas no solo se limitaban a realizar sus

---

<sup>2</sup> Consistían en comprar una entrada para todas las funciones, por lo que resultaba más económico para el público. De este modo, se evitaban también pagarlas a sobreprecio en manos de algunos revendedores quienes, si la compañía tenía éxito, especulaban con los precios.

propias crónicas, sino que publicaban las de colegas que elogiaban a los conjuntos nacionales e internacionales que se presentaban.

Asimismo, durante la época circuló la *Revista de los Teatros*, dirigida por el Sr. Manuel Cañal, que se vendía en el propio teatro Oriente y en la cual se aparecían los programas, argumentos y síntesis de las obras que se llevaban en escena.

En el teatro Oriente se ofrecían diferentes tipos de funciones, clasificadas en: de abono, extraordinarias, de beneficio y fuera de abono<sup>3</sup>. Los precios eran muy altos, si se considera que el salario mínimo para los trabajadores que prestaban sus servicios en cualquier departamento del estado, la provincia y el municipio era de un peso y veinticinco centavos diarios. No obstante, las clases media y baja podían asistir, pues los precios estaban establecidos según los asientos; existían precios de hasta de cuarenta centavos para los que quisieran estar en la tertulia del teatro<sup>4</sup>.

La separación de los públicos, como consecuencia de los precios de las localidades determinó que fuera la burguesía quien impusiera el gusto y determinara las obras y artistas con mayor número de presentaciones. Los menos adinerados, que solo podían disfrutar de los puestos más alejados, aun así asistían al teatro, lo que muestra que ir al teatro era sumamente importante para los santiagueros.

Durante los primeros veinte años de la República hay un auge de los espectáculos culturales. Los aires de progreso que experimentaba la sociedad santiaguera se manifestaron también en la propuesta artística, con el fin de fomentar los culturales de la nación y la independencia cultural del nuevo colonizador, el gobierno de los Estados Unidos. Las artes en Santiago de Cuba querían recuperar el tiempo perdido a causa de las guerras que tuvieron lugar durante el periodo colonial, y ponerse al tanto de la capital. Una de las novedades fue el cine.

---

<sup>3</sup> Las funciones extraordinarias eran aquellas que no estaban previstas por las compañías y se realizaban por el éxito de las presentaciones. En cambio, las funciones a beneficio se realizaban podían ser para homenajear a una compañía o para rendir tributo a personalidades o sociedades de instrucción y recreo.

<sup>4</sup> Se refiere a los asientos situados en el piso más alto de un cine o teatro.

En 1903 se utiliza por primera vez el bioscopio concertógrafo, de la empresa Costa y Prada, considerado uno de los equipos precursores del proyector de cine. El redactor de Notas y Noticias del periódico *El Cubano Libre* describió: “Por una peseta puede cualquiera sin moverse del teatro Oriente, recorrer el mundo entero con la vista, y con la imaginación, y deleitarse el oído con música selecta” (Poveda Díaz, 2015, p. 24). Con este hecho inició en Santiago de Cuba un espectáculo que se convirtió rápidamente en un fenómeno cultural. Para 1905 ya hay reportes de proyecciones cinematográficas en el Oriente, cuando el empresario Sr. Casasús utilizaba el cinematógrafo Lumière, con un programa exclusivo de 28 vistas, que fueron aplaudidas por el público.

Aunque se habían dado atisbos de proyecciones cinematográficas, es en 1906 que la compañía mexicana Rosas presentaba su Gran Biógrafo Estereopticon Lumière Pathé, con el que proyectó varias vistas fijas –de todas partes del mundo– y animadas, entre estas estuvieron: *Nápoles y el Vesubio* (Pathé, 1904), *Las mil y una noches* (Star films, 1905) y *Las catástrofes de San Francisco* (Edison, 1906). De esta manera, pudo el público disfrutar de vistas recién creadas y estar actualizados en materia de cine.

Una de las películas de gran impacto en Ciudad de La Habana, proyectada por este empresario, fue *La muerte y entierro del general Quintín Banderas*. Este héroe de la Guerra de Independencia murió asesinado el 23 de agosto de 1906 durante un levantamiento militar conocido como la Guerrieta de agosto. Durante el levantamiento, el general Banderas fue cruelmente macheteado y baleado por fuerzas de la guardia rural en la finca El Garro, cerca de Arroyo Arenas, provincia La Habana. Al parecer, el documental de Enrique Rosas recogía imágenes de donde se le practicó la autopsia al cadáver y de los funerales al héroe mambí (Leal y Barraza, 1995, p. 60).

Este filme fue estrenado en Santiago de Cuba, en el teatro Oriente, por la compañía mexicana de Enrique Rosas, el 2 de septiembre de ese mismo año, a menos de un mes de su realización (Leal y Barraza, 1995, p. 60). En ese entonces, aunque el teatro Oriente por su estructura como coliseo no estaba preparado para la proyección de películas, asumió la modernidad que significó la llegada del cine a Santiago de Cuba después de aproximadamente veintiocho años de haberse creado este invento.

El cine era un espectáculo mucho más barato, por lo que contó con el apoyo del público, en especial el menos favorecido económicamente. Las salas de exhibiciones funcionaban en espacios privados y públicos. En el teatro Oriente funcionaba la Empresa Hispano-francesa, que era la encargada de proyectar las películas.

Las proyecciones eran los miércoles y los domingos, aunque todos los teatros coincidían en los días de proyecciones. Algunas funciones cinematográficas eran mixtas, combinadas con algún espectáculo de variedad. En los salones casi siempre se efectuaba en combinación con algún número de variedad, muchas veces amenizado por la actuación de orquestas o bandas entre las cintas o acentuando la música de determinado filme (Montoya y Sánchez, 1980, p. 22). Esos eran días en que el público acudía asiduamente, lo que queda demostrado al decir del cronista de *El Cubano Libre* (1912, p. 8):

Ante numerosa concurrencia funcionó, anoche, el cinematógrafo de la “Empresa Hispano-Francesa”, que anuncia su cuarta función, en el mismo teatro Oriente, para el domingo próximo, 14, con un excelente programa en el que figura el estreno de Los mártires, bellísima película en tres partes.

Esta compañía, que luego adquiere el nombre de Empresa Hispano Cubana, posibilitaba el acceso a “[...] excelentes oportunidades para recrear la vista y el espíritu con las últimas y emocionantes producciones de Pathé” (*El Cubano Libre*, 1912, p. 10). La encargada de importar las películas era la Cuba Film Co., consideradas “cintas de positivo y bien justificado mérito” (*El Cubano Libre*, 1912, p. 10).

La concurrencia que asistía a estas funciones era numerosa y selecta, según reflejan los cronistas del momento. También se ofrecieron funciones cinematográficas para niños con precios tres centavos y de diez para mayores.

En este periodo las películas exhibidas no provenían de Estados Unidos. La mayoría procedían de países europeos, en su mayoría de Francia y España. El gusto por estas dos culturas, conocidas y cercanas, evidencia que en este tiempo el cine no constituyó un mecanismo de penetración, por el contrario, sirvió a los santiagueros para tener una visión más amplia del mundo.

Otro de los inventos relacionados con el cine que se empleó en el teatro fue el kinetófono o cinematógrafo parlante de Edison que, en 1914, constituía una de las últimas creaciones de las ciencias aplicadas al cine en el afán de dejar atrás el cine mudo. Este invento fue presentado por la empresa del señor L. F. Solórzano.

Aunque el cine fue la manifestación artística que más se desarrolló durante las dos primeras décadas del siglo XX, se conserva la actividad teatral de compañías extranjeras y nacionales que estaban de paso por el país y alcanzaban notable éxito en la capital de la Isla. En la ciudad se mantiene la presencia estas compañías que cultivan el género zarzuelero en el Oriente y otros espacios teatrales que surgen en el periodo, como los teatros Vista Alegre, Aguilera, Heredia y Novedades.

En 1912 se presentaría la admirada, bella y talentosa actriz mexicana Virginia Fábregas. Gran diva del teatro mexicano de principios del siglo XX. Era considerada la Sarah Bernhardt mexicana, por ser una intérprete destacada, prolífica y popular, logrando formar su propia compañía de teatro. Esto le permitió presentarse en varios países de América Latina y Europa. Sus actuaciones en obras como *La dama de las camelias*, *Fedora*, *La mujer X*, *Doña Diabla* y *¿Quo Vadis?* fueron éxitos escénicos.

La temporada estuvo a cargo del señor Diógenes Ferrand, representante de la compañía dramática de Virginia Fábregas, y el empresario Sr. Pedro Creuheras,. Todo auguraba que la presentación de la actriz mexicana sería un éxito debido a la fama que la precedía, a la promoción, la divulgación hecha en la prensa y el entusiasmo de la sociedad santiaguera y así lo reflejó la prensa (*El Cubano Libre*, 1912, p. 25):

A las 8 de la noche de hoy inaugura la compañía cómico dramática de Virginia Fábregas su temporada en el principal teatro de la segunda capital de la República, es decir, en el "Oriente", de Santiago. Y si la noche de su debut en el "Nacional", de La Habana, hubo un desbordamiento de concurrencia [...] es de presumir, por el buen nombre de Santiago, que hoy también concurrirá un público abundante y selecto a la primera velada artística de la espiritual y gallarda actriz mejicana Virginia Fábregas, laureada por el gobierno francés y consagrada por el público y la crítica culta de Madrid...

En efecto, la función tuvo un éxito arrollador. La obra utilizada para el debut fue *La mujer X*, del dramaturgo y novelista francés Alejandro Bisson. En el elenco sobresalieron Virginia Fábregas en el papel protagónico como Lina Lefevre; Gerardo Nieva, catalogado como modelo de corrección artística y caballeresca en su papel de Raimundo (*El Cubano Libre*, 1912, p. 25).

La burguesía pagaba los precios más altos por los asientos, por lo que las obras representadas respondían al tipo de teatro burgués, que se caracterizó por tener un repertorio de bulevar, en el cual se representan melodramas, comedias sentimentales y tragicomedias que tuvieron su origen en el siglo XIX (Pavía, 1977, p. 475).

La función de gracia de la actriz fue un gran hecho artístico, no solo por el elenco de la compañía, sino porque fueron estrenadas obras de autores santiagueros: *El juguete cómico* y *Reconciliación telefónica*, de Mariano Corona Ferrer; y *Al abismo* drama de Emilio Bacardí.

A pesar de que el Oriente estaba destinado a la representación del llamado teatro para gente culta y de la diferenciación con lo popular, no se negó a abrir sus puertas a trovadores para que el público menos favorecido económicamente pudiera disfrutar de aquellas presentaciones. Artistas locales interpretaron géneros de arraigo popular y que más tarde se convirtieron en pilares indiscutibles de la música tradicional cubana: Sindo Garay y Pepe Sánchez. Sus presentaciones otorgaron visualidad a la guaracha, género que utilizaba la imaginación social para denunciar los abusos (Forment, 2017).

Asimismo, el Oriente acogió a compañías cubanas de teatro vernáculo, entre ellas las de López-Villoch-Arias que convirtió en leyenda al Teatro Alhambra. El 28 de marzo de 1912 (Forment, 2017) debutó la compañía de revistas y zarzuelas que dirigía Regino López, con la obra satírico-política *Napoleón*. También se ofrecieron en los programas las obras *El ciclón*, *La guaracha* y *La trancada del Gallego*, sainete lírico original de Joaquín Robreño y del maestro Ankerman; así como la fantasía satírico-política *Las desventuras de Liborio*, pieza de fuerte crítica política a la situación de Cuba.

El principal teatro de Santiago de Cuba se convierte en defensor de los valores identitarios de los cubanos en su formación como nación. Aunque

la mayoría de las compañías que se presentaban eran foráneas, el público más modesto y las expresiones populares también hallaron espacios en el coliseo. Si bien contribuyó a fomentar la identidad cultural del santiaguero, estuvo reservado de manera general, a un grupo más elitista, aquel que tenía el poder económico y el control político de la sociedad de la época.

A pesar de ser un espacio de animación cultural, también se convirtió en marco propicio para que los acontecimientos más relevantes relacionados con el acontecer social contaran con tratamiento dentro de sus puertas. Un hecho que despertó el interés de toda Cuba fue el paso del cometa Halley en 1910. Considerado uno de los sucesos más dramáticos en la historia del hemisferio sur, donde iba a ser visto. Uno de los temores era que con su larga cola azotara a la tierra, lo que significaría el fin del mundo. Esto provocó una ola de ataques de pánico y suicidios. Las personas creían que existiría una lluvia de sapos, de peces, de tifones, la aparición de monstruos marinos capaces de devorar barcos enteros, enfermedades y plagas.

Por lo que, en el teatro se ofrece una conferencia el día 27 de abril para desmitificar el tema a cargo del reverendo padre Garsollam, sacerdote católico invitado por la Asociación vasco-navarra de la ciudad. El conocido astrólogo desechó el temor por la presencia del cometa, lo que contribuyó a tranquilizar a la audiencia temerosa de alguna tragedia. El cometa fue visto sin auxilios de lentes y considerado por los santiagueros de la época como una aparición encantadora (Forment, 2017, tomo 1, p 455).

Asimismo, el teatro Oriente se vinculó a importantes instituciones de la ciudad. Una de ellas fue la Sociedad Beethoven, espacio cultural fundada en 1872 por el eminente músico santiaguero Rafael Pascual Salcedo. Se brindaban veladas y conciertos que dedicaban sus recaudaciones a asilos y campañas sociales como la liga contra la tuberculosis (Lomba y Cruzata, 1977, p. 8).

El 6 de diciembre de 1914 se realizó una función a beneficio de la Cruz Roja francesa, belga, inglesa y alemana, organizada por el talento local perteneciente a la Sociedad Beethoven y llevada a cabo en el teatro Oriente. Dado el fin benéfico a que se destinaba el producto de las funciones la sociedad santiaguera concurría obteniéndose éxito pecuniario y el acto llegó a alcanzar un beneficio económico de 875,50 pesos (Forment, 2006, p. 206). El teatro, durante estas actividades, se utilizaba como vitrina para

que las clases pudientes mostraran sus riquezas, este tipo de acciones solo respondía a la clase burguesa, la cual asistía de modo continuo, haciendo más marcados los contrastes sociales de la ciudad.

El cambio de las mentalidades que se operó en los santiagueros durante la República neocolonial, de igual forma tuvo su representación en el teatro Oriente. La mujer, que ya no estaba dispuesta a continuar subyugada y comenzaba a ser más independiente, se dio a la tarea de exigir sus derechos. Este reclamo lo hizo a través del tema de actualidad en 1914, la ley del divorcio. El Oriente se convirtió en el escenario de un debate público en que tomó parte la Dra. Esperanza de Quezada y Villalón, primera mujer abogada en Cuba (Poveda, 2015, p. 118), con un discurso claro, convincente, persuasivo y bien inspirado en la razón y el derecho.

Fue un franco y valiente alegato en pro de la necesidad y legitimidad del divorcio y de los derechos de la mujer. Una enorme concurrencia, en su mayoría mujeres, ocupaba el teatro, al igual que numerosas familias. En el año 1914 no se logró su aprobación, principalmente, por la fuerte oposición de la iglesia católica; pero este hecho se convirtió en uno de los antecedentes para que, en 1918, Cuba se convirtiera en uno de los primeros países de Hispanoamérica en lograr la aprobación de la ley del divorcio (Ordellín 2014).

Durante la República se hacen oficiales días con una marcada carga simbólica, uno de los días decretados en el calendario oficial fue el día 7 de diciembre, como homenaje nacional a los muertos por la independencia. Por ello, en el teatro Oriente, el 7 de diciembre de 1914, se le rindió homenaje a Antonio Maceo con el concurso de importantes intelectuales de la ciudad como Emilio Bacardí, Ernesto Buch López y Bravo Correoso. Este hecho no fue novedoso, por el contrario, según plantea Marial Iglesias (2002), en el teatro La Reina, denominación antigua del teatro Oriente, en 1898 se le rindió honores a Maceo. Esto constituyó un hecho relevante en una sociedad en la cual el racismo estaba en auge (Iglesias, 2002, p. 222).

El hecho de que se continuara esta tradición demuestra que ese sentimiento seguía vivo el patriotismo dentro de los cubanos y de la élite de intelectuales más destacados. Según Benedict Anderson (1983, p. 71), recordar a los mártires caídos ha sido sumamente importante en la cultura moderna para fomentar el nacionalismo.



El teatro Oriente llegó a convertirse en propulsora del talento local, legitimó compañías y manifestaciones artísticas que hoy constituyen pilares de la cultura popular tradicional y del teatro cubano, fomentando así la identidad del santiaguero. Las actividades que allí se desarrollaron lo convirtieron en el termómetro de la vida cultural, social y política, en la medida en que los hechos más relevantes que ocurrían en la sociedad santiaguera encontraban tratamiento dentro de este espacio. La actividad desarrollada en este escenario favoreció en el cambio de las mentalidades, y el auge cultural que experimentó la sociedad santiaguera contribuyó a defender los valores de un pueblo en el afán de fomentar su identidad como nación, todo ello sin abandonar su función de animación cultural.

## Referencias

- ANDERSON, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Recuperado de: <http://www.ebookmundo.org/book/com/comunidades-imaginadas>
- AYALA, I. (s/f). *Teatro Oriente escenario teatral santiaguero*. Departamento de Investigaciones Históricas y Aplicadas, Oficina del Conservador de la Ciudad. (Inédito).
- BARRAZA, E Y LEAL, J. (1985). *Los cines pueblan la Ciudad de México. Anales del cine en México*. Recuperado de: [http://books.google.com./books/about/1906\\_Los\\_cines\\_pueblan\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9x.html](http://books.google.com./books/about/1906_Los_cines_pueblan_la_Ciudad_de_M%C3%A9x.html)
- EL CUBANO LIBRE* (enero 15, 1912). Los teatros. Biblioteca Provincial Elvira Cape, Fondos raros y valiosos, Santiago de Cuba, Cuba.
- EL CUBANO LIBRE* (febrero 2, 1912). Biblioteca Provincial Elvira Cape, Fondos raros y valiosos, Santiago de Cuba, Cuba.
- FORMENT, C. (2017). *Crónicas de Santiago de Cuba (1902-1912)*. (tomo I). Santiago de Cuba: Ediciones Caserón.
- FORMENT, C. (2006). *Crónicas de Santiago de Cuba (1902-1920)*. (tomo II). Santiago de Cuba: Ediciones Alqueza.

- IGLESIAS, M. (2002). *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. La Habana: Ediciones Unión.
- LOMBA, E Y CRUZATA, M. (1977). *Los espectáculos culturales en Santiago de Cuba 1909-1915*. (tesis inédita de diploma). Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Cuba.
- ORDELÍN, J. (2014). Dos década de divorcio notarial en Cuba: ¿hacia dónde vamos? XVI Jornada Notarial Iberoamericana, La Habana, Cuba, 23-25 de noviembre. Recuperado de: [http://www.notariado.org/liferay/c/documente\\_library/get\\_file?](http://www.notariado.org/liferay/c/documente_library/get_file?)
- OROZCO, M. Y SÁNCHEZ, L. (2003) Teatro, modernización y sociedad urbana: de Coliseo a Reina Isabel II en Santiago de Cuba (1800-1868). *Anales del museo de América*, 13, 275-300.
- MARINO, J. Y SÁNCHEZ, M. (1980). *Los espectáculos culturales en Santiago de Cuba (1921-1925)*. (tesis inédita de diploma). Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Cuba.
- PAVÍA, P. (1977). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. La Habana: Adagio.
- POVEDA, A. (2015). *Las noticias de la historia, 1902-1958 (Crónicas de Santiago de Cuba)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

## ***El cementerio patrimonial Santa Ifigenia como referente cultural***

**Pedro Manuel Tejera Escull**

Los cementerios son instituciones que han acompañado a la sociedad a través de la historia y son consustanciales a los agrupamientos humanos. El tratamiento a dar a los restos humanos ha sido enfrentado por la sociedad de diversas maneras en la historia. Con el desarrollo de la sociedad las investigaciones en los cementerios se han convertido en una importante fuente de información acerca de los comportamientos humanos.

La observación, la consulta de documentos y las entrevistas no estandarizadas han sido los métodos de recopilación y esclarecimiento de la información para argumentar, a partir de elementos y circunstancias el carácter de referente cultural que se le atribuye al cementerio patrimonial Santa Ifigenia. Este se ha convertido en un sitio de referencia de la ciudad de Santiago de Cuba. En su condición de museo a cielo abierto recibe a cientos de visitantes diariamente, al tiempo que cumple las funciones de necrópolis general municipal.

Santa Ifigenia fue fundado en 1868. Se localiza en la parte suroeste de la ciudad y abarca un área de 9,4 hectáreas. En sus predios se encuentran los restos de sucesivas generaciones del territorio, entre los cuales destacan importantes personalidades de la historia local, nacional y mundial. Por esas y otras razones, asociadas al tratamiento y estado de conservación de sus instalaciones y construcciones funerarias se le otorgó la condición de Monumento Nacional en dos ocasiones, en 1937 y 1978.

El cementerio funciona de 7:00 a.m. a 5:00 p.m. en el horario natural y de 8:00 a.m. a 6:00 p.m. en el horario de verano. Existe una ceremonia militar iniciada el 19 de mayo de 2002, a través de la cual se rinde honores a próceres de la nación cubana, con cambios cada 30 minutos, mientras permanece abierto al público la institución.

En el cementerio existen alrededor de diez mil construcciones funerarias bien identificadas, organizadas en patios. Una parte de estas bóvedas son particulares. En los muros perimetrales y otros espacios existe una dotación de osarios con restos de varias épocas.

Los referentes culturales son elementos que componen el entorno e imaginario social y que identifican a una población, ciudad, país, a un determinado grupo o sociedad (Cabedo y Gil, 2013, p. 231), algo que caracteriza, distingue y da a conocer a estos por esa particularidad (Herrán y Roque, 2012, p. 9). Puede ser un monumento, un baile, una lengua, un alimento o bebida, un lugar (Guinea, 2012, p. 91) y semejantes. También puede ser aquello que se considere importante y un modelo a seguir, a través del cual nos comportamos y actuamos. En el centro de la cuestión siempre está la relación entre el sujeto cognoscente y el referente.

Entre las características comunes atribuibles a los referentes culturales y útiles en su identificación están:

- El avance de las culturas y con ellas de los estereotipos, genera una pérdida de la significación del referente y el cambio de este por un nuevo elemento distintivo.
- Todos tienen un valor, tanto expresivo (en el sentido de identificación de la cultura/ideología) como referencial (nos enmarcan en el contexto en el que se adscribe el elemento).
- Ofrecen una perspectiva determinada de las realidades sociales que se describen.
- Incorporan información del momento histórico y del factor espacial de la cultura que los define.
- Siguen una jerarquía, estando en la cima aquellos que son más distintivos y más fácilmente reconocidos por los miembros de una cultura ajena a la que refieren, y en el nivel más bajo aquellos que solo los miembros de la propia cultura pueden atribuirles un significado.
- Simplifican la interpretación que el individuo hace de los entornos nuevos.
- La importancia del referente recae en su significado, no en el elemento en sí.

Los referentes culturales cumplen las funciones de siguientes:

- Dan valor expresivo al objeto.
- Aporta una gran carga ideológica a un objeto que permite a los individuos ajenos o pertenecientes a la cultura identificar dicha ideología en el entorno.
- Función como elemento cohesionador de una cultura.
- Los referentes asociados a un rasgo cultural/ideológico refuerzan tal rasgo.

En tal sentido, en los marcos de este estudio se han identificado como elementos los siguientes: la armonía paisajística en relación con la ciudad, un espacio de reflexión histórica transformadora, su papel como destino de peregrinación, la cuestión de los estilos constructivos y las tradiciones culturales que se han asentado. En torno a ellos se expresan los matices circunstanciales en que se sustentan y que contribuyen al realce y especificidad de Santa Ifigenia como referente cultural.

### ***Armonía paisajística con relación a la ciudad***

Llama la atención en primer orden la disposición topográfica de las hectáreas del cementerio, con zonas altas en forma de meseta y un ligero descenso hacia zonas más bajas al sur y al este, donde se encuentra la entrada principal. Esto puede compararse con la topografía de la ciudad de Santiago de Cuba que se despeña desde la meseta hacia las zonas bajas contiguas a la bahía.

Esta armonía en la disposición de los inmuebles funerarios en correspondencia con la topografía de cada espacio es una singularidad que distingue al cementerio santiaguero. Por otra parte, observado desde la parte frontal destacan al fondo las estribaciones de la Sierra Maestra que se articulan en un paisaje peculiar.

Estos elementos matizan la idea que sobre el cementerio tienen los santiagueros y santiagueras, alcanzando niveles de manifestación en su comportamiento, cuando por uno u otro motivo se aproximan a él en calidad de visitantes, trabajadores o dolientes. Así como la ciudad se refresca en su bahía, las áreas del camposanto se refrescan en el manto freático con notable salinidad, casi superficial en algunas áreas, cuya presencia constituye un medio favorable a la conservación de las osamentas. Huesos con más

de un siglo permanecen aún en tumbas del cementerio como testimonio de esa capacidad de conservación en medio de la humedad en las tumbas.

### ***Espacio para la reflexión histórica transformadora***

Los restos de insignes figuras de la historia nacional descansan en el cementerio. Su presencia, monumentos y las formas en que se les rinde homenaje propician un espacio de aproximación a la historia de la Patria. Contemplando los mausoleos, tumbas, panteones y osarios donde reposan estas figuras históricas se rememora de una forma peculiar, vívida, acontecimientos del pasado; se refrescan conocimientos y se concretan interpretaciones que estimulan nuevos comportamientos ante la vida.

Los restos de Mariana Grajales, Carlos Manuel de Céspedes, José Martí, Fidel Castro, Abel Santamaría, Frank País García, junto a decenas y decenas de destacados revolucionarios descansan en diversas locaciones del cementerio. En particular, estremece saber que hombres de extraordinaria entrega a la nación han reposado en sitios muy modestos, hasta escondidos, para que no fueran honrados como merecen, dentro de la necrópolis. Esto conduce a la reflexión que no siempre lo valioso humano está en correspondencia con lo valioso como construcción funeraria. Es decir, las tumbas bellas, con finos mármoles, ángeles, vírgenes e innumerables detalles artísticos son síntoma de la notable disponibilidad de recursos económicos de esas familias y no reflejan como regla el valor humano y la contribución trascendente de esas personas cuyos restos contienen. En tal sentido, llama la atención el primer y segundo entierros de Carlos Manuel de Céspedes y el primer (aunque no fue en Santa Ifigenia) y segundo enterramiento de José Martí (López y Morales, 1999).

Por otra parte, la simbología del lugar delata su constante presencia. Hay alusiones a pensamientos, virtudes, acontecimientos. Los bustos o monumentos develan actitudes y hechos sociohistóricos. Visitar sus espacios es estar más cerca de la historia y de lo que hicieron o contribuyeron a hacer, es comprometerse con el mensaje de sus ideas y de la causa a la cual dedicaron sus vidas. Su presencia constante inspira la continuidad de su obra.

En un lugar como Santa Ifigenia estas emociones son capaces de forjar conciencia y moldear comportamientos. Se puede salir con la convicción de que algo ha cambiado en nuestras vidas o cambiará en algún momento posterior.

## ***Destino de peregrinación***

Existen muchos lugares en el mundo como destinos de peregrinación. Por diversas razones las personas cumplen promesas, satisfacen la curiosidad, rinden homenaje, buscan la cura para males, etc. El cementerio Santa Ifigenia alberga los restos de importantes personalidades nacionales y extranjeras que atraen constantes visitas al lugar. Sin embargo, no había tenido un diseño que soportara importantes cantidades de visitantes.

En la proyección actual y tomando en cuenta el interés por visitar el monolito que conserva los restos del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz se ha dispuesto un área especial que se denomina Altar de la Patria o Senda de los Fundadores (Colectivo de autores, 2018). Esto y otros trabajos previstos propiciarán los aseguramientos para que todos los que desean puedan cumplir con su aspiración de visitar el cementerio.

El 4 de diciembre de 2016 marca un punto de inflexión en el número de visitantes al cementerio, asociado a la inhumación de las cenizas del Comandante en Jefe (Castro, 2017). Especialmente, en los primeros meses posteriores a esa fecha, los visitantes nacionales y extranjeros esperaban en largas filas la oportunidad de rendir homenaje o por lo menos acercarse al monolito. En octubre de 2017 se inauguró el área especial, alineando al Héroe Nacional José Julián Martí Pérez, el Comandante en Jefe Fidel Alejandro Castro Ruz, los moncadistas, los internacionalistas santiagueros y los caídos en la insurgencia entre 1953 y 1958 que le acompañan, junto a Carlos Manuel Perfecto del Carmen Céspedes y del Castillo y Mariana Grajales Cuello. Así los visitantes observaban un panorama único y nuevo, con una disposición y organización que permitía recorrer momentos de la historia de Cuba entre los siglos XIX y XXI.

El análisis de los flujos de visitantes muestra detalles interesantes. Hay representación de todos los continentes, de países cercanos geográficamente como Haití y Jamaica o muy alejados como Australia y Nueva Zelanda. Los extranjeros representan entre el 17 y el 20 % del total de visitantes. Al interior del país, los más asiduos son las provincias cercanas: Guantánamo, Granma y Holguín, junto a otras como La Habana que también ha alcanzado una elevada representatividad. A partir de estos elementos, junto a la sostenibilidad del flujo de los visitantes que se aproximan a los dos millones, es que puede considerarse al cementerio patrimonial como un

destino de peregrinación para los revolucionarios de Cuba y del mundo; así como para los turistas y otras personas, para quienes los restos de las personalidades que forman parte del llamado altar de la Patria contienen un significado especial.

Pero más allá del área especial hay otras personalidades cuyos restos y construcciones funerarias atraen a muchos visitantes, como en el caso de la tumba de Francisco Repilado, Compay Segundo (Roque, 2016, p. 50); la tumba de la familia País García, el Panteón a los veteranos de las guerras de independencia, entre otras. En todos los casos, siempre destaca la majestuosidad del conjunto de tumbas y panteones, su singularidad y belleza, la organización y limpieza de las áreas y vías internas, el aspecto de los árboles y demás áreas verdes y la luminosidad de todos los sitios del cementerio.

### ***La cuestión de los estilos constructivos y los constructores.***

Una primera mirada muestra un conjunto abigarrado de construcciones fúnebres (tumbas, panteones, bóvedas, capillas), combinados con espacios de terrenos cubiertos de césped agrupados en diferentes patios. Pero es solo una primera percepción, porque cada patio tiene un orden, cada espacio está identificado y posee su propietario. Por otra parte, las construcciones fúnebres se alinean de manera perpendicular u horizontal con las calles y pasillos que atraviesan el interior del camposanto.

Muchas de las construcciones identifican no solo a propietarios y restos en ellas depositados, sino que también quienes las construyeron tuvieron la agudeza de dejar constancia histórica de su acción. Así se ha podido identificar a los siguientes diecisiete constructores, cuyas rúbricas aún permanecen en los inmuebles fúnebres (tabla 1). Algunos de ellos, a pesar del tiempo, fueron etiquetadas por sus constructores, pero ya no son legibles. Las identificaciones han sobrevivido a las inclemencias del tiempo y a la furia de los elementos climáticos. Sin embargo, la gran mayoría carecen de signos identificadores y se diferencian notablemente unos de otros, lo cual aporta una gran riqueza visual al conjunto.



**Tabla 1.** Constructores que firman sus inmuebles fúnebres

No.	Constructor	Datos de interés	Tipo de enchape
1	G. San Millán		Granito
2	Prieto Hermanos		Mármol y Granito
3	Antonio Serret		Fantasia de troncos
4	F. Orue	Participa con otros constructores del listado (Casa Parrón y F. Castro)	Granito
5	F. Castro	Calle Ira., no. 8, Rpto. Vista Hermosa. Sus restos se encuentran en la bóveda W-10	Granito
6	Casa Parrón		Granito
7	A. Manfrediz	Martí y Crombet	Mármol
8	M. Prieto	Paseo Martí	Mármol
9	J. Maceda	Sus restos se encuentran en la bóveda E-97	Granito
10	E. Valls (Cuba)		Mármol
11	R. Constenla		Mármol
12	R. Pullés		Mármol
13	M. Valls		Mármol
14	Trade y Fonseca	Corona Alta 114	Granito
15	Mármoles Oriente, Sigua, Cuba		Mármol
16	U. Artola		Mármol
17	L. F. Delmes en Cuba		Mármol

En síntesis, se pueden adelantar algunos rasgos generales en los inmuebles identificados por sus constructores:

- Cada construcción se adecua al espacio que tenía asignado en el terreno.
- Las construcciones muestran un notable estado de conservación.
- Cada constructor exhibe un estilo propio que permite identificar sus construcciones entre el conjunto como regla.
- Algunos aditamentos al conjunto constructivo funerario, como bancos, pedestales, cercas, crucifijo se pueden observar indistintamente en las construcciones, por tanto consideramos que se trata de modas constructivas, determinadas no solo por el momento, sino por la disponibilidad de materiales.

En las bóvedas no identificadas por sus constructores se aprecia abigarramiento de estilos, lo cual argumenta la idea de las modas constructivas. La distribución en los patios del cementerio y su ubicación dentro de cada

uno no permite establecer un patrón. Se supone que dicha dispersión responde a la diversidad de los solicitantes propietarios de los terrenos. Por tanto, no pudo identificarse un esquema de distribución de las construcciones identificadas.

Las instituciones que se dedicaban a la construcción de inmuebles fúnebres pueden agruparse en marmoleras y graniteras. Según algunas fechas apreciables en los nichos, sus construcciones se mueven en la primera mitad del siglo xx. Los otros tipos de construcciones no identificadas por sus autores muestran una gran diversidad de enchapes pues, además del mármol y el granito que caracteriza a las primeras, están los azulejos de diversos colores (negro, crema, gris, amarillo claro, verde, entre otros) y tamaños, las baldosas, los mosaicos, losas de grey, lajas, entre otros.

Por otra parte, los enchapes con mármol negro son escasos. Hay algunos con colores entre gris y negro. Llama la atención este detalle porque el negro es un color típicamente utilizado en los servicios fúnebres (carrozas, carros, uniformes, bandas de tela). Sin embargo, solo se pueden identificar un total de cinco tumbas con enchape de mármol negro (patios W, N, I, Faja-2), posiblemente, por la disponibilidad de mármol blanco de carrara que llegaba en los recalos de los buques.

Hay propuestas constructivas exclusivas, como las de Antonio Serret, cuyo estilo combina acero y hormigón, dando la impresión de troncos de árboles cortados y armados en forma de tumba. Este constructor, como regla, deja indicios visibles de la fecha de construcción. Sus construcciones son siete y aunque parecidas no son iguales, por lo cual se considera que la disponibilidad mayor o menor de los recursos financieros de los clientes determinó, en lo esencial, las diferencias. Sin embargo, el estilo constructivo es único; las locaciones y detalles pueden apreciarse en la tabla 2.

En 2016, se inhumaron las cenizas del Comandante en Jefe en el patio A del cementerio en un monolito. Sin embargo, el uso de la piedra en el arte de las construcciones funerarias posee precedentes en el cementerio. Así, en el patio G, el espacio 1, identifica con una piedra el lugar donde reposaron los restos del mayor general Carlos Manuel de Céspedes entre 1874 y 1979. En ese mismo patio una plancha de piedra tallada sirve de losa a la tumba número 258, donde descansan los restos del estadounidense Paul Clendenin. En el patio H, una piedra identifica el lugar donde descansan

**Tabla 2.** Propietarios y locación de tumbas construidas por Antonio Serret

<b>Propietario</b>	<b>Localización en el cementerio</b>	<b>Fecha indicada</b>
Familia González Paz	Faja 1, bóveda 81	1938
Familia Navarro Lozada	Faja 2, bóveda 161	1936
Familia Cobas Stable Bandera	N, bóveda 205	1945 - 1947
Familia Zambrano Pullés	Ñ, bóveda 168	1939
N. Fabars	Q, bóveda 87	1938
Familia Soto Bucarely	W, bóveda 82	-
Familia F. Cintra	W, bóveda 179	-

los restos del ucraniano, naturalizado cubano, Nikolai Petrovich Yavorsky Thereberocoff, profesor de baile de Alicia Alonso y otras importantes figuras del ballet en Cuba. Por último, en el patio K, una roca identifica el lugar donde descansan los restos de Joel James Figarola, el fundador de la Casa del Caribe.

### ***Tradiciones culturales en Santa Ifigenia***

**Noche mística.** Se realiza en la tarde del 22 de abril en conmemoración del aniversario del primer enterramiento en el cementerio Santa Ifigenia. Lo organiza la Oficina del Conservador de la Ciudad y el colectivo de trabajadores del cementerio patrimonial. A las 5:30 PM comienza la celebración que incluye recorrido por la Senda de los Fundadores, Homenaje ante el monolito del Comandante en Jefe, recorrido por tumbas significativas del área delantera del cementerio y hasta el parque Grillo, donde se producen declamaciones de versos, cantos corales, de solistas, homenajes a trabajadores destacados, entre otras actividades, concebidas de manera especial cada vez.

**Noche de los fieles difuntos.** Se realiza en la tarde del 2 de noviembre. La coordina la Iglesia situada en la Barca de Oro. Previamente sus autoridades comparecen ante la Dirección del cementerio y solicitan la autorización y definen los apoyos. Es una actividad religiosa que se realiza al atardecer en el área del pasillo entre los patios X y P. La población creyente acude a la celebración que se realiza cada año.

**Cumpleaños de Santa Teresita.** Reconocida como la Santa Patrona del cementerio. Su tumba se encuentra en el patio I. Denominaciones religiosas sincréticas celebran su onomástico cada 15 de octubre con música, frutas, bebidas, dulces. Los participantes no son numerosos, pero acuden cada año.

**Algunas conmemoraciones *sui generis*.** Se refiere a trovadores como Compay Segundo, Miguel Matamoros, Níco Saquito y otros, Joel James Figarola. En el caso de los trovadores sus efemérides se conmemoran con música, generalmente conjuntos tradicionales santiagueros amenizan estas actividades; se rememoran sus composiciones musicales. En el caso de Joel James, la Casa del Caribe recuerda sus aniversarios, al tiempo que iza una bandera a cada lado de la piedra bajo la cual se guardan sus restos, una cubana y una del país al cual se dedica la edición del festival del Caribe de esa edición.

**Peregrinaciones de la población.** 1) Día de los Mártires, 30 de julio: se realiza una peregrinación del pueblo santiaguero desde el Parque Céspedes hasta la necrópolis, se penetra por la puerta lateral a la avenida Raúl Perozo, se transita por las calles internas de la instalación hasta pasar frente a la tumba de la familia País-García, y se termina por la puerta sur más cercana. 2) Inhumación del líder de la Revolución, 4 de diciembre: se realiza una peregrinación en conmemoración al aniversario de la inhumación de las cenizas del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, desde la Plaza de la Revolución hasta el camposanto; se entra por una de las puertas delanteras, se desfila frente al monolito que guarda sus cenizas y se sale por la puerta sur al final de la avenida.

**Conmemoraciones especiales:** 1) Día de las Madres. Cada segundo domingo de mayo la necrópolis se prepara para recibir una avalancha de población que inunda sus espacios para rendir homenaje a sus familiares. Muchos se adelantan el jueves, viernes y sábado precedentes; pero, la conmemoración es el domingo. Se habilita agua potable, agua para la limpieza, flores en abundancia, servicios gastronómicos, se realiza una limpieza masiva de las áreas verdes. 2) Día de los Padres. Cada tercer domingo de junio el cementerio se apresta para acoger a todos los que vienen a rendir homenaje a sus padres. Se adoptan los aseguramientos y se siguen las mismas rutinas. Se cuenta con la colaboración de la Dirección de Servicios Comunales para evacuación de desechos, la oferta de las flores y la organización general; con la empresa Aguas Santiago, para el agua potable a la población, con la Empresa Eléctrica para asegurar los servicios eléctricos en el área de las carpas; con la Dirección Municipal de Gastronomía para alimentos ligeros y otras ofertas.

En el contexto de la ideología de la Revolución cubana que tiene como principio el honrar a sus héroes, mártires y personalidades los elementos identificados en la investigación se significan y resignifican en Santa Ifigenia en un proceso de reacomodo y perpetuación simbólica, lo cual se le ha reconocido por la sociedad cubana.

Cubanos y extranjeros aprecian los valores culturales atesorados. Pero lo más importante, es la preocupación social y gubernamental por conservarlos y multiplicarlos, lo cual se plasma en un Plan Especial de Desarrollo de la instalación y sus valores, que evita su pérdida de importancia como referente cultural.

## **Referencias**

- AMBRÓS, A. Y BREU, R. (2011). *10 ideas clave. Educar en medios de comunicación mediática*. Barcelona: Editorial Graó.
- CABEDO, A. Y GIL, J. (2013). *La cultura para la convivencia*. Valencia: Nau Llibres y Edicions Culturals Valencianes, S.A.
- CASTRO, M. (2017). *La obra de la Revolución cubana. Aspectos relevantes entre 1952 y 2016*. Ediciones Ibukku.
- COLECTIVO DE AUTORES (2018). *Altar de la Patria. Cementerio Patrimonial Santa Ifigenia*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.
- GUINEA, M. (2012). *Simbolismo y ritual en los andes septentrionales*. Madrid: Editorial Complutense.
- HERRÁN, N. Y ROQUE, X. (2012). *La física en la dictadura. Físicos, cultura y poder en España 1939-1975*. Barcelona: Editorial de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- LÓPEZ, O. Y MORALES, A. (1999). *Las piedras imperecederas: Ruta funeraria de José Martí*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- PLAZA DEL PINO, F. (2017). *Comunicación, cuidado y vida en la diversidad: Una propuesta de formación*. Almería: Editorial de la Universidad de Almería.
- ROQUE, J. C. (2016). *Como Cuba puso a bailar al mundo. Veinte años del Buena Vista*. La Habana: Ediciones Unión.

# ***Cuba y Francia: encuentros y desencuentros en el camino del cine***

**David Eduardo Silveira Toledo**

## **Primeros encuentros en el camino**

En el París de fines del siglo XIX un payaso negro hacía reír con delirio a miles de espectadores del Nouveau Cirque. Su magnífica presencia se debatía en la escena entre el encanto y la afrenta, a partir de una peculiar interpretación actoral que no dejaba indiferente a nadie. El hombre era cubano de nacimiento, y aunque pareciera ciudadano libre de un país soberano como Francia, andaba por Europa sin documentación legal que lo identificara, porque nunca pudo librarse del humillante estigma de haber sido esclavo fugitivo.

Esta estrella del mundo del espectáculo era muy querida en la Ciudad Luz, pero absolutamente desconocida al otro lado del Atlántico, sobre todo en su isla natal, país que en esos tiempos gestaba su independencia en una encarnizada lucha. El payaso negro tenía como nombre artístico, Chocolate. Con este apodo lo conocieron y reconocieron generaciones de franceses que nunca pudieron descubrir, detrás de la máscara, su verdadera identidad, ni tampoco, el coraje de su historia de vida. Y con ese apodo se hizo inmortal.

En la cima de su fama, Chocolate fue admirado también por dos franceses que en 1895 revolucionarían, sin saberlo, el mundo del arte: los hermanos Lumière. Entre luces y sombras los creadores del cine colocaron la cámara frente al escenario donde Chocolate y Footit desarrollaban su trabajo para rodar películas que hoy asombran a los estudiosos del cine. Al mirar fijamente al objetivo fotográfico, el *clown* estaba marcando su presencia en el futuro. La inmortalidad había dejado de ser un mito para convertirse en verdad material. Se había logrado un milagro; la muerte, en parte, había sido derrotada. De esta manera, el humilde esclavo negro que

se hizo cimarrón por rebeldía, fue el primer cubano en ser registrado por una cámara Lumière.

El certificado de presencia garantizaba la trascendencia, pero no aseguraba vencer el olvido, ese otro misterio tan ambiguo y contradictorio para la vida misma. Y ese olvido cayó con pesar sobre Chocolate durante más de cien años para omitirlo sin contemplaciones en los libros de cine, o en las memorias de un arte que se construye constantemente desde la ausencia y la presencia.

Mejor suerte acompañó en la historia a Gabriel Vèyre. Anónimo en su profesión de farmacéutico, esta figura se haría reconocida a nivel mundial por haber llevado el invento de los Lumière a parajes tan distantes y distintos como Indochina, China y Japón (asunto este bastante ignorado por los historiadores cubanos), así como México, Venezuela, Panamá, Colombia y Cuba.

La luminosa llegada de Vèyre a La Habana, y la primera exhibición pública realizada el domingo 24 de enero de 1897, han sido minuciosamente referidas en libros imprescindibles sobre la historia del cine cubano. Estudiosos como Raúl Rodríguez (1992), Agramonte (1996) y Agramonte y Castillo (2011) han narrado en detalles las acciones desarrolladas por Vèyre en un territorio que se debatía en ese momento entre la guerra y la paz.

Es cierto que Vèyre no comprendía, ni le interesaba comprender, lo que ocurría en esos terribles años en Cuba. El joven empleado solo deseaba cumplir a cabalidad con el encargo pactado con la empresa Lumière, ganar dinero y regresar a Francia lo más pronto posible. Para él, Cuba, y América por extensión, no eran más que territorios llenos de constantes peligros, de los que había que protegerse. Por eso escribe a su madre:

¡Cuántos acontecimientos tan infaustos se desarrollan cada día!  
¡Ah, sí! ¡Me harté de América! Más vale morir 100 veces de hambre en Francia que sufrir en estos países perdidos, ¡Oh el día que veré la tierra de Francia!, ¡qué suspiro voy a echar y cómo voy a decir adiós de buen corazón a la América...! ¡He sufrido demasiado para no regresar jamás! (Vèyre, 1996, p. 60)

Y si bien la historia oficial idealiza en cierta medida al pionero, por su condición *per se* (él trajo a Cuba la historia, “escribió” la primera línea del capítulo primero), pecaríamos de ingenuos si pensáramos que Vèyre fuese

un ente consciente en el registro de una Cuba “real y maravillosa”, que tanto había llamado la atención a los franceses del siglo XIX.

Ese interés sí lo tuvo, desde la distancia, nada más y nada menos que George Méliès, el hombre que convirtió al prosaico cinematógrafo en un arte sofisticado e imaginativo. Para su fértil imaginación y emprendedora audacia, la distancia inmensa que separa a París de La Habana no era impedimento para llevar a la pantalla su versión del estallido del Acorazado Maine. De esta manera, hizo su interpretación del hecho histórico, sin importarle verosimilitud ni objetividad. En su caso, el cine es una fantasía que permite lo mismo viajar a la luna en un cohete que volar a Bagdad en una alfombra mágica. En este exotismo imaginado (de ausencias y presencias), La Habana, y la voladura del Maine, también podían perfectamente coexistir.

Desde el mismo momento de la génesis, los caminos de Francia y Cuba se cruzaron con singularidad en el ámbito del cinematógrafo. Estos rumbos nunca han podido perderse, a pesar de encuentros y desencuentros, de preguntas sin respuestas, o de porfías entre centro y periferia. De esta manera, el siglo XX abriría nuevas puertas que conducirían a muy diversos horizontes.

## **El camino del siglo XX**

Desde muy temprano los espectadores cubanos mantuvieron una peculiar afinidad con la industria francesa del cine. Las casas Pathé y Gaumont, en los primeros años del siglo XX (anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial) mantuvieron un indiscutible liderazgo en la comercialización de cintas a la mayor de las Antillas.

En las salas de cines de la época era muy común encontrar un amplio número de realizaciones francesas. Cuba era un excelente mercado para esta industria. Un ejemplo representativo lo constituye el programa de proyecciones del cine habanero Actualidades, el primero construido específicamente con ese fin en Cuba, inaugurado el 18 de abril de 1906. Ese día se exhibieron nada más y nada menos que dieciséis filmes producidos por la empresa Pathé.

En la medida que avanzaba el siglo, el negocio del cine francés se hacía cada vez más rentable para el mercado cubano. Empresarios como Santos



y Artigas no podían menospreciar esta apreciable fuente de ingresos en taquilla, por eso disputaban estrenos y promovían a las estrellas que aparecían en los filmes.

Y si bien es cierto que el desarrollo de la Primera Guerra Mundial fue nefasto para la industria francesa del cine (como también lo fue para la proto-industria cubana) el camino recorrido en las dos primeras décadas del siglo xx marcó una tradición en el consumo de este producto cultural que nunca ha podido borrarse.

Abriéndose paso en diferentes ámbitos históricos, siempre ha existido en Cuba un influjo del cine francés, lo cual puede apreciarse en el culto a figuras como Abel Gance, René Claire, Jean Cocteau o Jean Renoir; las cuales construirían un producto artístico de gran arraigo para la vanguardia intelectual cubana de los años veinte y treinta.

No era nada ajeno para Alejo Carpentier el cine francés, por eso supo no solo valorarlo o criticarlo (en el mejor sentido del término), sino vincularse a su ámbito productivo desde diversas maneras. Entre los años 1927 y 1939 el ilustre intelectual cubano trabajó como guionista de la empresa Gaumont, faceta en la actualidad un tanto olvidada o subestimada dentro de la biografía del famoso novelista.

En los años cincuenta comienza un nuevo momento para la recepción del cine francés en Cuba, marcado sobre todo por la obra singularísima de los jóvenes teóricos que divulgarían sus renovadoras ideas a través de la mítica revista *Cahiers du Cinema*. El influjo de esta publicación, así como del movimiento creativo de la Nueva Ola, fue importante para la intelectualidad cubana de mediados de siglo.

Figuras como Germán Puig, Ricardo Vigón, Néstor Almendros o Guillermo Cabrera Infante se adentrarían a profundidad en el estudio de los postulados de los teóricos franceses, hecho vital para el posterior desarrollo de la obra intelectual de los mismos.

Germán Puig y Ricardo Vigón fundan en 1948 el Cine Club de La Habana, germen de la Cinemateca de Cuba, fundada tres años más tarde, en 1951, con el apoyo de Henri Langlois y la Federación de Archivos Fílmicos. Con apenas 23 años Puig se convierte en el presidente más joven de una cinemateca en el mundo, labor que desempeñaría superando muchos retos y sin ningún tipo de apoyo por parte del estado.

En 1950 Germán Puig viaja a París a estudiar cine, lo cual contribuiría a la difusión en La Habana de los nuevos criterios y tendencias que se gestaban en Francia con relación al séptimo arte. De significativo impacto fue el trabajo de este intelectual en esos años en la industria gala, al colaborar como guionista de Elena Garro y desempeñarse como asistente del director Claude Autant-Lara en la película *L'auberge rouge*, en la que intervendría como actor el mítico Fernandel.

Dos años después regresa a Cuba, donde colaboraría con figuras como Edmundo Desnoes, Carlos Franqui y Néstor Almendros en la realización de cortos de ficción, hoy bastante olvidados dentro de la historia del cine cubano. Regresa a Francia en 1957, graduándose en el Centro Audio-Visual de la Escuela Normal de Saint Cloud y desarrollando posteriormente una sólida obra creativa, sobre todo en el ámbito de la fotografía artística.

En paralelo a la obra desarrollada por este pequeño grupo de intelectuales, figuras como Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y José Massip comenzarían a configurar una nueva mirada al horizonte cinematográfico cubano en el anhelo enfático de entender el cine como arte comprometido con la realidad. En 1951, al fundarse la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, estos jóvenes convergerían en una plataforma intelectual dispuesta a establecer alianzas y estrategias que se proyectarían con pasos sólidos hacia el futuro. Y aunque miraban como paradigma creativo más a Roma y al Neorrealismo italiano que al cine francés, nada ajeno les resultaba para sus paradigmas el soberbio movimiento cultural que se desarrollaba en París alrededor de la revista *Cahiers du Cinema*. De ahí que la génesis de *El Mégano* no solo pudiera entenderse como un exclusivo ejercicio neorrealista, sino también como un intento por hurgar en un registro etnográfico de la realidad cotidiana que en cierta medida pudiera recordar la obra temprana de Jean Rouch.

Con la llegada de la Revolución los rebeldes jóvenes de izquierda pertenecientes a la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo tienen la posibilidad de gestar la plataforma ideal para materializar sus sueños: el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic). Con el liderazgo de Alfredo Guevara la entidad enfatizó el carácter artístico del cine y su fuerte compromiso de apoyo a la construcción de la nueva sociedad cubana.

Los primeros momentos del Icaic fueron también los años de la explosión de la Nueva Ola Francesa, fenómeno que comienza a construirse desde los años cincuenta. En paralelo se desarrollan dos revoluciones en el ámbito del cine: una dentro de un polo industrial consagrado (es la patria del cinematógrafo) y otro desde un pequeño país carente de industria fílmica, que anhela crear una nueva sociedad en la cual el cine fuese su peculiar espejo.

La convergencia entre los dos caminos fue crucial. Llegaría de esta forma un singular momento en que ambas cinematografías se tocan y se unen; comenzando poco a poco a autoreconocerse y, también, a definirse en su comunión de intereses y en las esencias identitarias.

En esta ruta, el camino más tortuoso y espinado lo lleva el cine cubano. La ruta de Cuba a Francia se hace difícil en la medida en que los espacios de recepción del cine cubano en el país europeo apenas existen. A través de universidades, de grupos de solidaridad o de entidades culturales puntuales, el cine hecho en la mayor isla del Caribe se abre camino en un mercado dominado por las grandes empresas del audiovisual multinacional. La lucha se hace fuerte, pero poco a poco la industria cubana se hace sentir a partir de la conquista de un público selecto, que encuentra en esta filmografía del Caribe temas y formas de abordar la realidad alejadas de patrones comerciales y de esquemas reiterativos del cine industrial. Estos cinéfilos mantendrán su fidelidad a través de los tiempos en el apoyo continuo de acciones promocionales que incluyen la realización de pequeños festivales, o la invitación a realizadores representativos que comentan y valoran sus trabajos.

Del otro lado del Atlántico la historia será diferente. Con el triunfo revolucionario, y la creciente confrontación con los Estados Unidos, se reduce drásticamente la presencia del cine norteamericano en las salas de exhibición del país caribeño. Debido a las restricciones provocadas por la ley del embargo comercial cesan las operaciones con las empresas exhibidoras estadounidenses, lo que provoca un cambio radical en la oferta cinematográfica de los circuitos cubanos. Comienza un momento excepcional para la historia de la recepción fílmica en Cuba, ámbito en el que aparecen dentro del circuito filmografías como la soviética, o la de países de Europa del Este, apenas conocidas por el público cubano. Dentro de este difícil contexto, el Icaic asume una política enfocada a promocionar el mejor

cine universal en las pantallas y, por supuesto, la difusión de lo mejor del cine galo no se hará esperar.

En este ámbito el cine francés sale fortalecido. La tradición de consumo de esta cinematografía apuntala la amplia presencia de películas de este país en las tres primeras décadas de la Revolución. Se abren las puertas a un público que disfruta las comedias y los dramas, los filmes de aventuras y los policíacos, la ficción y el documental. El cubano reconoce y admira a estrellas como Gerard Philippe, Jean Gabin, Jean Marais, Alain Delon, Jean Paul Belmondo, Louis de Funès, Catherine Deneuve, Pierre Richard, entre otros muchos. En esta misma cuerda, se fomenta un sector de cinéfilos que admiran a directores como Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Alain Resnais, Lous Malle, Jacques Demy o Agnes Varda.

En un ambiente de fiebre por el cine, los espectadores persiguen los estrenos, buscan literatura para informarse y cada vez más se mantienen al tanto de lo que pasa en la industria francesa del entretenimiento, asunto en el que los medios de comunicación tampoco estarán ajenos.

Muchas de las figuras que protagonizan el nuevo cine francés viajan a Cuba y se conmocionan ante una sociedad que se enfrenta a grandes retos en la construcción de su nueva realidad. Cuba se pone de moda para la intelectualidad de izquierda francesa, y a Cuba le cantan los artistas desde perspectivas diversas y también polémicas.

En julio de 1959, cuatro meses antes de su muerte, Gerard Philippe visita Cuba y su presencia es ampliamente seguida por la prensa. Alfredo Guevara en un artículo publicado en la revista *Cine cubano* comenta:

En aquella época no éramos tantos. Pero no faltó nadie al encuentro que la gente de cine organizó a Gerard Philippe. Fue en el quinto piso del Atlantic, un “moderno” edificio de corte californiano donde el ICAIC había organizado sus modestas oficinas. En la improvisada sala que sería de proyecciones se reunieron más amigos de los que podíamos recibir. Y Gerard, familiarmente, como uno más entre nosotros, dijo las cosas más profundas, narró experiencias excepcionales, abordó los temas y problemas cotidianos del creador, y específicamente del actor, y mostró su compromiso de artista con la verdad y con la vida (Guevara, s.f., p. 61).

La plena identificación entre los artistas de ambas cinematografías marcó una pauta extraordinaria en el horizonte histórico de estas culturas, sobre todo en los primeros años de la Revolución. Se descubrían de esta manera más afinidades que diferencias, más puntos en común que contradicciones y, sobre todo, se identificaba una historia común en ambos pueblos que delineaba una identidad compartida. Poco tiempo después llegarían figuras como, Jean Paul Sartre, Joris Ivens, Henri Cartier Bresson, Armand Gatti o Agnès Varda, los cuales abrirían puertas cada vez más entrañables dentro de la relación entre creadores.

En 1962 se realiza la primera coproducción entre Francia y Cuba en el ámbito del largometraje de ficción: *El otro Cristóbal*, dirigida por un singular creador Armand Gatti. Poeta, dramaturgo, luchador antifascista, este creador expresa metafóricamente su visión sobre América Latina, una región llena de color, mestizaje y luz; cuyas luchas constantes contra las dictaduras marcan un destino de resistencia y coraje.

Si para Gatti la metáfora era esencial en su interpretación de lo latinoamericano y lo caribeño, para Agnès Varda la vivencia exquisita y minuciosamente documentada marca una forma de hacer cine de alto compromiso con la realidad a la que se enfrenta. Agnès Varda es ante todo una documentalista que explora y descubre formas, texturas, rostros, realidades y vivencias. Su frente de batalla lo define bien al lado de la cámara, junto a su vida, por eso en todo proyecto se involucra como un personaje más que vibra, de manera emotiva, en cada plano, en cada escena, en cada secuencia.

Varda llegó a Cuba justo después de estrenar su universal éxito, *Cleo de 5 a 7*. Era mujer de cine, autora en todo el sentido de la palabra, y su talento imponía un discurso de gran fuerza expresiva dentro de un mundo del audiovisual en ese entonces dominado casi en exclusivo por los hombres. Ante la conmoción que le provoca la realidad cubana la artista decide exponer sus impresiones en un singular saludo. Sobre su proyecto expone:

Voy a tratar de hacer un cortometraje basado en las fotografías que he hecho aquí, un “Cuba-Fixe”. Mi visita ha sido demasiado rápida para poder tener tiempo de pensar en un filme y realizarlo. He hecho fotografías porque es más rápido. Después, puedo pensar en una manera de combinarlas, montarlas, presentarlas. Primero había pensado en hacer un libro, pero me di cuenta que aquí el

elemento musical, la danza, el sonido, son muy importantes, y que un libro no daría cuenta de ello. Por eso he pensado en un filme, aunque hecho con fotografías, pero con la dimensión de un sonido (Iznaga, 1963, p. 4).

Varda aporta a la historia del cine universal uno de los documentales más originales de todos los tiempos. *Salut les cubains* (1962) explora una realidad llena de alegría y música, pero también enfoca con la cámara a un pueblo que expone con autenticidad su vida en blanco y negro y en alto contraste, al mejor estilo de la obra fotográfica de su compatriota Cartier-Bresson.

La realizadora hace arte combinando disciplinas como la fotografía, el cine y la música. En este *collage* lleno de ritmo y fuerza vital no pierde la mirada en la superficie, sino que explora lo simple y lo complejo, lo popular con lo culto; el folklore con la moda, las tradiciones con las novedades; las figuras políticas con los ídolos de la cultura popular, los grandes escritores, junto a los grandes pintores.

Y, por último, la autora mira al cine cubano y a sus cineastas, responsables indiscutibles de ese cine que se levanta y crece en el contexto de América Latina y el Caribe enfrentándose a todos los retos y adversidades posibles. Varda habla con ellos, los retrata, los fotografía, los impulsa, los critica y los alaba; pero ante todo siente hacia ellos una admiración sin límites, en particular hacia los documentalistas.

Sara Gómez, una de las jóvenes cineastas que la acompañan en su vida exploración a lo largo y ancho de Cuba, se convertiría pocos años más tarde en una de las creadoras más singulares de nuestro séptimo arte. Mujer negra, Sara supo encontrar en Agnès Varda un enérgico referente de fuerza que impulsaría su carrera. Por eso en su primer gran documental, *Iré a Santiago*, filmado en 1964, la influencia de la realizadora francesa resulta innegable.

Agnès Varda demostraría con su manera de ser, y con su obra, las enormes potencialidades del cine como hecho expresivo. También alertaría a los creadores cubanos sobre el lastre del didactismo y el verbalismo, alentando la realización de obras formalmente más arriesgadas y experimentales, las cuales tomaran como base una realidad única, digna de ser representada en su espectacular fuerza.

Después de la visita de Agnès Varda el cine cubano fue diferente, sobre todo el documental, el cual exploró caminos más amplios y diversos que definirían los rasgos de una escuela que para 1965 aportaría obras legendarias como *Now!*, de Santiago Álvarez.

El cálido abrazo con la Nueva Ola en los años sesenta también fue decisivo para el cine cubano de ficción de esos tiempos. Quizás no sea todavía suficientemente reconocida (o estudiada) la marca estilística de esta escuela en la estética de una película tan trascendental como *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea.

En mayor o menor medida, o de una manera más o menos original, otras obras del cine cubano de ficción de los sesenta se encuentran marcadas por la huella del *Nouvelle vague*. No deben subestimarse realizaciones de Fausto Canel como *Desarraigo* (1965) y *Papeles son papeles* (1966); así como películas como *Tránsito* (1964) y *Un día en el solar* (1965), de Eduardo González Manet, autor que ha mantenido una estrecha relación con Francia a lo largo de su carrera creativa. El primero de estos cineastas vivió en París entre 1968 y 1975 y dirigió varios documentales para la televisión, así como cortometrajes de ficción que fueron exhibidos en diversos festivales de cine. El segundo, por su parte, estudió teatro en París, en la Ecole Pedagogique de Jeux Dramatiques, graduándose de esta prestigiosa institución en 1954. González Manet también estudió pantomima con Jacques Lecoq entre los años 1956-1958 y trabajó como actor en programas de la televisión francesa. Vive en Francia desde 1968.

Una figura excepcional en su relación con el cine francés ha sido Néstor Almendros. Entre 1966 y 1976 este prestigioso director de fotografía tuvo el honor de trabajar al lado de directores como François Truffaut o Éric Rohmer, forjando en esa etapa su excelencia en el dominio de la luz. Su autobiografía, *Días de una cámara*, editada por primera vez en 1980, tuvo el privilegio de contar con un prólogo escrito por el maestro Truffaut, titulado, “Las luces de Néstor Almendros”.

Néstor Almendros es uno de los mejores directores de fotografía del mundo, uno de aquellos que luchan para que la fotografía del cine de hoy no sea indigna de lo que fue en los tiempos de Wilhelm Gottlieb Biffer, el cameraman de D. W. Griffith. El libro de Almendros contesta preguntas que ningún cineasta de hoy puede evitar plantearse: ¿Cómo

impedir que la fealdad llegue a la pantalla? ¿Cómo limpiar una imagen para aumentar su fuerza emocional? ¿Cómo lograr que resulten convincentes las historias que tienen lugar antes del siglo xx? ¿Cómo encajar entre sí los elementos naturales y los artificiales, los de fecha precisa y los intemporales, en el interior de un mismo fotograma? ¿Cómo dar homogeneidad a materiales dispares? ¿Cómo luchar contra el sol o dominarlo a voluntad? ¿Cómo interpretar los deseos de un realizador cinematográfico que sabe bien lo que no quiere, pero que no sabe explicar lo que quiere? Esperaba encontrarme con un libro instructivo, pero no sabía que además iba a emocionarme (Truffaut, 1996).

## **La bisagra de dos siglos y la apertura hacia nuevas puertas**

Durante los años noventa el cine cubano asume diversas estrategias de producción para garantizar la supervivencia de este arte. Las circunstancias económicas por las que atraviesa el país obligan a trazar nuevos rumbos en una industria seriamente afectada por el encarecimiento de las materias primas y las posibilidades de acceso a los medios tecnológicos. Las nuevas circunstancias, marcadas por la caída de los países socialistas de Europa del Este y la desaparición de la URSS, afectan todos los renglones económicos, incluido el cine.

La necesidad de concretar coproducciones con empresas filmicas extranjeras se asume como variante decisiva para materializar los proyectos audiovisuales. La industria se abre al exterior con fuerza, aunque es justo recordar que el Icaic contaba con un significativo historial de coproducciones en las décadas anteriores, algunas de ellas desarrolladas con el apoyo de productoras francesas.

Películas como *El recurso del método* (1978), de Miguel Littín; o *El señor presidente* (1983), de Manuel Octavio Gómez demostraron potencialidades y capacidades de la industria cubana con respecto a su inserción en el sistema productivo europeo, mercado que resultaba difícil de conquistar, pero vital para la difusión de esta cinematografía.

A principios de los años 80 una obra de tanta complejidad como *Cecilia*, de Humberto Solás, había brindado una nada despreciable experiencia a la industria cubana con relación a las peculiaridades de las producciones



de carácter multinacional. En su inevitable ambigüedad, estas coproducciones implicaban una cierta concesión a los patrones del mercado, pero para el Icaic, que vivía en los 90 una coyuntura marcada por la precariedad tecnológica y financiera, era la única opción que permitía no solo su subsistencia, sino también su proyección al futuro.

En estas circunstancias históricas se realiza una de las cintas más representativas de Humberto Solás: *El siglo de las luces*. La complejidad de la producción de esta cinta es digna de un largo análisis. Coproducida con la URSS y Francia, el tiempo transcurrido entre la primera toma y el corte final estuvo marcado por dramáticos cambios geopolíticos que incluyeron, nada más y nada menos que la desaparición de la Unión Soviética. No obstante las adversidades, Solás pudo concretar una peculiar obra que se estrenaría en las difíciles condiciones del Período Especial cubano. Excepcional superproducción dentro de un ámbito industrial marcado por la precariedad, el éxito de esta cinta mucho le debe al apoyo de Francia y, en especial, a canales televisivos como SFR, FR-3 y La Sept.

La última década del siglo xx estuvo marcada por la proyección internacional del cine cubano. Para el impulso de este acontecimiento, Francia constituirá una plataforma de vital importancia.

Una serie de razones argumentan el protagonismo del país europeo con relación al “lanzamiento” internacional del cine cubano, entre estas podemos citar: el ferviente apoyo brindado a Cuba por los grupos de solidaridad, la existencia de un sector de la intelectualidad francesa muy interesado en Cuba y en el devenir de la Revolución cubana; el auge del turismo en la mayor de las Antillas y la presencia de un mercado europeo muy potente en este sector; el papel desempeñado por el Canal + y su capacidad para promover coproducciones no solamente con Cuba, sino también con otros países de América Latina en un momento donde la industria se encontraba en crisis en todo este ámbito y, sobre todo, el interés general por Cuba debido a su excepcionalidad en el ámbito del socialismo, hecho que propicia una mirada de atención por parte de estudiosos, investigadores, periodistas, politólogos, entre otros.

En el 1991 se presenta en el Centro George Pompidou la mayor muestra de cine cubano jamás realizada en el extranjero. La curaduría de este evento estuvo a cargo del intelectual brasileño Paulo Antonio Paranagua, quien desempeñó su labor en estrecha colaboración con el Icaic. Por primera

vez el público europeo tuvo acceso a una bien fundamentada selección de obras filmicas realizadas en Cuba, lo que demostraba la calidad de una cinematografía que había hecho historia a contrapelo de todas las adversidades posibles.

El intercambio de miradas fue recíproco: a partir de 1996 comienza a desarrollarse en Cuba el Festival de Cine francés, evento que promociona las novedades de una industria cuya presencia se extrañaba en las pantallas cubanas en el difícil contexto de los finales del siglo xx.

Pero si bien la recepción del cine galo decreció en los salas cubanas en los años 90, y en la primera década del siglo XXI, ese mismo contexto histórico fue testigo de un hecho de gran interés para los estudios del cine del país caribeño: el éxito comercial en las pantallas francesas de producciones como, *Fresa y chocolate*, *Lista de espera* o *Buena Vista Social Club*. Los grandes circuitos comerciales abren sus puertas a una cinematografía que hasta ese momento solo se exhibía en festivales, universidades, cines de arte o cinematecas. Por primera vez el cine cubano llega al gran público francés, en toda su dimensión y complejidad.

Cuba se pone de moda y hacia ella van también los productores. En el ámbito de la realización audiovisual deben citarse obras como: *Terre Indigo* (1996) de Jean Sagols; *Salsa* (2000), realizada por Joyce Sherman Buñuel; *Robinson Crusoe* (2003), dirigida por Thierry Chabert; y la muy comentada, *Regreso a Ítaca* (2015), de Laurent Cantet. No debe dejar de mencionarse la célebre serie documental dirigida por Axel Ramonet: *Moi, Fidel Castro*, de extraordinario valor histórico, estrenada en 2004.

El capital francés fue muy importante para financiar diversos proyectos concebidos por realizadores cubanos. En este sentido, deben mencionarse títulos como: *Lista de espera* (2000), de Juan Carlos Tabío; o *Vuelos prohibidos* (2015), de Rigoberto López.

Uno de los realizadores cubanos que más se ha apoyado en la industria francesa para desarrollar su obra ha sido Enrique Colina. Su sistemática presencia en entidades universitarias de este país europeo le posibilitaría un significativo acercamiento al ámbito audiovisual francés, lo cual fructificaría en el financiamiento de obras como: *Entre ciclones* (2003) (su primer largometraje de ficción), así como los documentales *Los "bolos" en Cuba y una eterna amistad* (2011) y *La vaca de mármol* (2013).

En los últimos diez años la relación entre el cine cubano y el universo institucional francés dedicado a educación y la cultura ha sido muy estrecha. A raíz de la inclusión del Noticiero Icaic Latinoamericano en el Registro Memoria del Mundo, de la Unesco, el Instituto Nacional del Audiovisual de Francia y el Icaic firman el 21 de junio de 2012 un importante convenio para garantizar la conservación y digitalización de este importante monumento de la cultura fílmica cubana.

El interés que despierta hoy el cine cubano en el ámbito académico francés ha posibilitado que cada vez más investigadores se acerquen a su estudio y valoración crítica. Esta peculiar relación científica tiene antecedentes notables a través de la obra de personalidades como George Sadoul, quien visitara a Cuba a principios de los años sesenta; Jean Lamore, una de las figuras de mayor prestigio en el estudio de la realidad política e histórica de la mayor de las Antillas; o Ignacio Ramonet, cuyos estudios sobre la historia de nuestro séptimo arte se remontan a los años setenta.

En la actualidad, figuras como Emmanuel Vincenot, Julie Amiot-Guilouet o Nancy Berthier desarrollan importantes valoraciones sobre el cine cubano desde ricas perspectivas teóricas. En este aspecto, se debe enfatizar también el papel histórico desempeñado por la Universidad de Burdeos, entidad que ha acogido a numerosos especialistas cubanos del ámbito de las ciencias sociales que han trabajado las peculiaridades de su cinematografía de manera sistemática.

## **Nunca se cierran los caminos**

En 2016 se estrena la cinta *Chocolat*, del realizador Roschdy Zem. La producción de la cinta formó parte del homenaje que le realizara el pueblo francés al mítico payaso cubano en conmemoración del centenario de su muerte. Chocolate, quien también fuera pionero del cine, había muerto pobre y arruinado en Burdeos el 4 de noviembre de 1917. La cinta fue proyectada varias veces en la televisión cubana, pero sufrió una pobre acogida, tanto por la crítica como por el público. En parte, esta fría recepción estuvo motivada por el triste desconocimiento de este personaje en la tierra que le vio nacer. Encarnado magistralmente por Omar Sy, Chocolate miró a los cubanos desde la distancia y a través de pequeñas pantallas. Como espectáculo efímero, la televisión cerró sus transmisiones para dejar

en confuso olvido la triste historia del primer cubano que posara para una cámara cinematográfica.

Acercarse a la historia de los encuentros y desencuentros entre Cuba y Francia en el camino del cine resulta un seductor reto al que debemos asomarnos sin rubores. A la escritura de este singular relato llegaremos paso a paso, tratando de salvar encrucijadas y enigmas que avizoran la espectacularidad de su horizonte. Por eso nuestra pantalla debe abrirse sin ambages a esta película que comenzó en 1895 y que nunca puede terminar. Más allá del blanco y negro, el color, o la tercera dimensión, el filme se hará vida para que todos entremos en los límites del fotograma. Pero ojalá no nos pase igual que a Chocolate.

## **Referencias**

- AGRAMONTE, A. (1966). *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones Icaic.
- AGRAMONTE, A. Y CASTILLO, L. (2011). *Cronología del cine cubano I*. La Habana: Ediciones Icaic.
- GUEVARA, A. (s.f). Recuerdos de Gerard Philipe. *Cine Cubano*, 2(7), 58-63.
- IZNAGA, D. (1963). Encuentro con Agnes Varda. *Cine Cubano*, 1-5.
- TRUFFAUT, F. (1996). Las luces de Néstor Almendros. En Almendros, N., *Días de una cámara* (pp. 7-8). Barcelona: Seix-Barral.
- RODRÍGUEZ, R. (1992). *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- VÈYRE, G. (1996). *Gabriel Veyre, representante de Lumière: cartas a su madre*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

**PARTE IV**  
**Arte, representación y**  
**cultura visual**



## *A propósito de dos retratos de Dulce María Serret*<sup>1</sup>

Etna Cecilia Sanz Pérez

Hablar de retrato en las artes plásticas es referirse a un modo de representación que fundamenta su razón de ser en el acto de aprehender los rasgos fisonómicos de un personaje real o imaginado. Esta cualidad hace de cada obra una realidad única e irrepetible. Su continua presencia ha demostrado su valía e importancia para el hombre de todas las épocas. Según se complejizó el desarrollo de las sociedades, el retrato como género artístico se modificó, dando soluciones a nuevos requerimientos para cumplir funciones cada vez más amplias y diversas. La imagen representada en cada soporte permitió realizar una construcción simbólica de lo retratado que superó la voluntad de reflejar una fisonomía específica para expresar un universo de significaciones sociales tales como el género, el poder, la clase u otras facetas del entorno del retratado que se asumen como expresión de una supuesta realidad histórica. El retrato superó la motivación primaria de apresar o recrear los rasgos físicos del personaje pintado para convertirse en un manifiesto o testimonio de una época.

No es nuestro interés analizar aquí las complejidades que posee el retrato como modo de representación en las artes plásticas. Los criterios han sido expresados en el texto *La mujer de los retratos* (Sanz, 2007)<sup>2</sup>.

Pero todo retrato es un texto y como tal resulta un código listo para ser leído. Si bien lo plasmado sobre la superficie (sea tela, papel o cualquier otro soporte) a primera vista nos parece estático y definido en su condición material de artefacto artístico, es la dinámica de la percepción de la obra

---

<sup>1</sup> Una versión del presente capítulo fue publicado anteriormente en Sanz (2015).

<sup>2</sup> Para otra exploración al respecto véase también *Pintura cubana: temas y variaciones*, de Adelaida de Juan (1978).

de arte la que contribuye a renovar y actualizar el universo de significaciones que emanan de la obra para hacer de ella un evento distinto cada vez. Christian Metz (1972, pp. 12-13) defiende que:

La “imagen” no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea. Las imágenes [...] no podrían evitar ser “capturadas” en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades. Desde el momento en que la cultura se apodera de ella –ya se halla presente en la mente del creador de imágenes–, el texto icónico, como todos los demás textos, se ofrece a los efectos de la figura y el discurso. La semiología de la imagen no se realizará fuera de una semiología general.

Cuando en mayo de 1922 los cubanos residentes en París regalaron a la entonces muy joven “promesa” de la música cubana Dulce María Serret un bello cuadro con su imagen, probablemente sabían que hacían entrega de un objeto particularmente valioso. La homenajeadada se destacó por su desempeño en la enseñanza de la música y desarrolló una importante labor como profesora, concertista y promotora cultural. De igual manera, fue fundadora y por muchos años directora del Conservatorio Provincial de Música de Oriente.

El retrato (imagen 1), realizado por el conocido pintor santiaguero Juan Emilio Hernández Giro (1882-1953), quien a la sazón realizaba una estancia en París, fue obsequiado a la joven con motivo de un concierto ofrecido por ella en la Sala de Agricultores de esta ciudad donde interpretó la Fantasía de Schubert-Liszt para piano y orquesta, alcanzando un éxito rotundo. La joven estudiante de música había llegado a París en 1920 recién graduada del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y cumplía sus sueños de estudiar en la Schola Cantorum de la Ciudad Luz (Lolo Troisi, 2012, p. 45).

Para la joven Dulce María se iniciaba entonces una nueva y definitiva etapa en su formación profesional y en su vida personal que forjaría su templado carácter, su firmeza y su constancia. Casi un siglo después de esa fecha, presumimos lo que este reto impondría a una joven deseosa de apresar el mundo entre sus manos: desenvolverse en un entorno extranjero, sufragar sus propias economías, enfrentar una nueva enseñanza, conquistar





**Imagen 1.** Retrato de Dulce María Serret (1922), Juan Emilio Hernández Giro

un público desconocido, etc. París significaba el sumo de la vida cultural en esos años, constituía una referencia obligada para quienes aspiraban a triunfar. Simbólicamente era la expresión de un vaticinio de éxito y prestigio que incluía ser discípula de célebres maestros y conquistar los salones de reconocidas instituciones. Todo eso y más, lo logró la protagonista de nuestro relato.

El retrato en cuestión es un cuadro de medianas dimensiones, confeccionado con la técnica de la acuarela. Una imagen femenina de medio cuerpo ocupa el centro de la composición. La joven aparece sentada y ligeramente recostada sobre el teclado de un piano. Su atuendo es sencillo; envuelta en un vaporoso túnico, la ligereza de las telas y sobre todo el recato del escote, nos hablan de la juventud y las cualidades morales de la muchacha. Se entremezclan las transparencias, encajes y lazos en una sencilla indumentaria que –combinada con la postura– expresa la feminidad de la modelo. No es casual que sea el azul el color escogido para el vestuario. El azul es el tinte que subraya lo pasivo, que se aviene con la pose y con el entorno. El azul es el color del manto de la virgen María. Por eso no es difícil encontrar ese color en los trajes femeninos propios de la historia del arte occidental y cubano, a saber: “Dama en azul” (Henri Matisse), “Mujer en azul” (Pablo Picasso), “Retrato de Emelina Collazo” (Guillermo Collazo) o “Muchacha en azul” (Gerardo González).

El corte del cabello a lo *garçon*, algo informal y un poco rebelde, muy a la moda en el París de aquellos tiempos, enmarca un rostro sereno que esboza una ligera sonrisa. Los ojos son pequeños y la mirada parece ser afable, afectuosa. Unos labios rojos destacan en el sano cutis y prometen una sensualidad juvenil. El cabello así recortado sugiere la voluntad independiente y resuelta de Dulce María. Las joyas y adornos son escasos, lo que nos dice que la joven retratada no posee muchas riquezas o dinero que ostentar, o prefiere no hacerlo. Su vanidad es mesurada y de buen gusto. Cabello y vestimenta armonizan para demostrarnos que la muchacha del retrato es una joven honorable y educada, sin otra dote que su talento –nótese el codo en contacto con el teclado del piano– pero firme e independiente a la vez.

Ahora bien, en la pintura nada es casual. Todo está cuidadosamente pensado y colocado. Es por eso que la tramoya de la escena que se representa refuerza los significados a validar para demostrarnos que la protagonista del cuadro no es una joven cualquiera. La presencia de un piano abierto, que ofrece su teclado al espectador y que, por demás, es el objeto donde la figura femenina descansa su brazo, nos dice que a la protagonista de la escena este instrumento musical no le es ajeno. Encima del piano, un tapete enrollado indica que es utilizado con frecuencia. Un búcaro con flores y una mancha de color que sugiere una pintura o tapiz equilibran la

composición. Las condiciones de deterioro en que se encuentra la obra no nos permiten visualizar qué se representa en este supuesto lienzo o tapiz que cierra visualmente el lateral derecho del cuadro. Por razones obvias, no queremos especular sobre el asunto, pero sería sumamente interesante descubrir qué ha colocado el artista como fondo en un retrato de una joven concertista, en el París de principios de siglo xx.

A diferencia de lo que pudiera pensarse si privilegiáramos la figura sobre el fondo, es el escenario quien singulariza y tipifica a la retratada; son los objetos que la acompañan (en especial el piano) los que definen su peculiaridad y su lugar social. Sin esos objetos, nuestra percepción sería otra, porque estaría privada de la información que sutilmente se nos ofrece.

Pero otros elementos enriquecen nuestra imagen, porque la pintura es mucho más que lo representado sobre el soporte. Esta vez, los admiradores de la artista —aquellos que encargaron el cuadro en el París de 1922—, no quisieron arriesgarse a esperar que el espectador especulara en relación a los significados de la obra, o que el paso del tiempo y el desempeño engrandecieran al personaje real que motivó la pieza olvidando a los gestores del regalo. Ellos quisieron quedar ahí, eternizados al igual que la imagen artística y lograr patentar su mirada concedora, galante y previsor. Es por eso que en bella placa de bronce, en el marco inferior que encuadra la obra, en código distinto al de la pintura, aparece la siguiente inscripción “A Dulce María Serret. La Legación de Cuba. Sus admiradores de la Colonia Cubana, París, 1922”.

Y no se equivocaron los que apostaron en aquel entonces por la novel artista. La inteligencia, el talento, la constancia y el tiempo convirtieron a aquella joven pianista en una profesional insuperable, capaz de fundar y dirigir por muchos años el Conservatorio Provincial de Música de Oriente, primero en esta región del país, desarrollar la pedagogía musical y realizar una encomiable labor como promotora de la cultura hasta convertirse en uno de los símbolos del magisterio de la nación cubana. No es de extrañar, pues, que años más tarde otro destacado pintor realizara otro retrato de la ahora insigne maestra (imagen 2). Una vez más los cánones de la pintura y los avatares de la realidad se confabularían para definir la representación.

Corría el año de 1947 en Santiago de Cuba y el entonces joven pintor Walfrido Lago Schelton (1914-1994) resuelve realizar una exposición en los Salones de la Asociación de Reporters de esta ciudad. Lago ya era un



**Imagen 2.** Retrato de Dulce María Serret (1944), Walfrido Lago

artista reconocido por su aguda mirada y su habilidad técnica con el pincel. Según el Catálogo-Invitación (1947), la exposición inaugurada el 14 de julio de ese año, contó con un total de 23 piezas. Los temas tratados fueron el retrato y el paisaje. Ambas temáticas primaron en la pintura de esta ciudad durante la primera mitad del siglo xx. La muestra recogía las imágenes de personajes fácilmente reconocidos para el público santiaguero vinculado a la vida cultural de aquellos años. Se evocaban los rostros de las señoras Teresa Sagaró de Parladé y Adelina Reyes de Marañón,

del Dr. Prudencio Caveda Colomé, entre otros. Los paisajes expuestos hacían alusión a sitios propios de los alrededores de Santiago de Cuba (dígase El Caney y El Cristo) lo que resulta importante dentro de la dinámica de las obras que es exponen, puesto que estos paisajes nos remiten a una jurisdicción específica y nos sugieren que, en general, las personalidades retratadas están vinculadas a esos espacios.

Pero nuestro interés marcha en otra dirección y evocamos el variopinto conjunto para referir que entre los retratos encontramos uno dedicado a Dulce María Serret. La modelo, ahora de vuelta en Santiago de Cuba después de aquellos años de vida en Europa, desarrolló una intensa y sólida labor profesional en esta ciudad como maestra y promotora cultural. Es una dama honorable, reconocida y respetada por todos. Acerca de las razones que motivaron a Dulce María Serret a establecerse definitivamente en la ciudad de Santiago de Cuba han publicado los investigadores Lolo Troisi (2012) y Fleitas Salazar (2013).

Nos enfrentamos entonces a un lienzo (técnica al óleo) que se mueve dentro de la retórica destinada a la mujer de los retratos (Sanz, 2007). El soporte recoge la imagen sedente de una señora de mediana edad, que no se arrellana en suave butacón, sino que con manos entrelazadas y postura erguida, parece decirnos que no se siente cómoda, que su pasividad es momentánea y que nos ha concedido su tiempo para posar ante nosotros. Hay histrionismo tanto en su postura como en la tramoya que le acompaña.

La modelo se ha compuesto para la ocasión. El vestuario es una referencia inevitable en la deconstrucción de la mujer pintada. La figura aparece envuelta en un vestido blanco ligeramente escotado, las telas esta vez no resultan vaporosas, sino que la cubren con sólida cadencia. El atuendo es sencillo y sobrio, parco en encajes y adornos. La ausencia de adornos y la sencillez de su joyería no tiene la intensión de evidenciar penuria, sino todo lo contrario, refinamiento y descuello. Es por eso que porta como aretes una discretas perlas todo buen gusto, orgullo y sutil vanidad. El cabello recogido en meticuloso peinado acompaña un rostro sereno con sonrisa para la ocasión. Es un rostro que evidencia las marcas de la edad, una faz gentil y amable, de mirada directa, firme e inteligente, que interpela todo el tiempo a un espectador que parece conocer.

Una vez más, la imagen ha sido colocada en el espacio interior, en una esquina de la habitación. La tramoya de la escena contribuye a configurar el

perfil de la protagonista. La figura descansa en una silla de diseño antiguo, así nos lo dice el respaldar oval –supuestamente tapizado en damasco o raso– y su diseño de flores. Desde la izquierda, sobre una mesa de pesadas patas torneadas, un busto del trascendente músico Ludwig van Beethoven recomienda a la modelo. Las flores, ofrendadas al maestro vinculan ambos retratos. En esta ocasión, no encontramos un piano ni partituras musicales, sino que busto y flores se confabulan en un todo, para hacernos presumir como espectadores que la imagen femenina se vincula con el mundo profesional de la música. He aquí, entonces, que el color blanco y el escote del vestido nos hablan, quizás, de una mujer soltera que no pertenece a varón distinto del genio musical que la acompaña en el cuadro.

Se establece un sutil pero definido rejuego narrativo entre los dos conjuntos, por un lado la figura femenina retratada, en el otro, el busto de Beethoven con ofrenda vinculante. Ante la vista del espectador se organiza un contrapunteo entre ambos retratos que generan un sinnúmero de significados. El de Dulce simboliza el personaje real de carne y huesos, el referente conocido por los espectadores, aquel que nos remite a la mujer virtuosa pero al mismo tiempo emprendedora, poseedora de la capacidad de conquistar el espacio público con su intelecto, fuerza y tenacidad. Es la imagen de la reconocida profesora que pocos meses después decidiera reaparecer en el escenario para retomar su carrera como concertista. El busto de Beethoven, sin embargo, dignifica al varón-mentor de la discípula. Es aquella presencia masculina que se asume como imprescindible para triunfar (o sobrevivir) en el espacio público, es aquel patriarca que supuestamente guía y organiza el espíritu femenino, es la figura masculina sin la cual, en una sociedad patriarcal como la de la artista, una mujer sola no tiene derecho a triunfar.

Y es así como Lago recoge en el lienzo los prejuicios propios de la sociedad donde se exhibe el cuadro. Una sociedad que no podía permitir que tanta gloria y protagonismo se atribuyera al esfuerzo de una mujer soltera. Es la mirada masculina del autor y del espectador implícito en la obra, confabuladas ambas en minimizar y castrar el desempeño de una mujer real. Es el esfuerzo de ambos por encasillar la imagen en los senderos de la mujer de los retratos.

He aquí cómo, convertida en pintura, nos llega la existencia de una mujer sorprendente. Vista según sus contemporáneos, casi con igual mirada

percibida por sus herederos de hoy. A un siglo de aquella primera acuarela, la imagen de Dulce María Serret va siendo cada vez más lejana en el tiempo pero mitificada por el conocimiento sobre su desempeño. Es el conocimiento de la mujer ideal que se reafirma una y otra vez en cada acto de contemplación que, como espectadores, realizamos de aquel ser real, convertida hoy en pigmento sobre soporte.

## **Referencias**

- Catálogo-Invitación a la Exposición de Pinturas del artista Walfrido Lago, 14 de Julio de 1947, Santiago de Cuba.
- FLEITAS SALAZAR, C. (2013). Dulce María Serret para siempre en la memoria. *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero,14.
- JUAN, A. DE (1978). *Pintura cubana. Temas y variaciones*. La Habana: UNEAC.
- LOLO TROISI, S. (2012). *Dulce María Serret, tras las huellas de su obra pedagógica*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- METZ, C. ET AL. (1972). Más allá de la analogía, la imagen. En *Análisis de las imágenes, Communications* (vol. 15, pp. 9-22). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, S.A.
- SANZ, E. (2007). *La mujer de los retratos*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.
- SANZ, E. (2015). A propósito de dos retratos de Dulce María Serret. En *Comunicación Social. Retos y perspectivas* (vol. 2, pp. 434-436). Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada.

## ***Art Taíno. Las Grandes Antillas precolombinas en París***

**Beatriz Ibelisse Dávila Abreu**

En 1994 el Museo Petit Palais, de París, fue escenario de la exposición: El arte de los escultores taínos. Fueron exhibidos valiosos objetos arqueológicos de colección procedentes del contexto antillano precolombino que en la actualidad forman parte de instituciones como el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York; el Museum of Natural History, Smithsonian Institution, en Washington; The Saint Louis Art Museum, en Missouri; el Museo de Antropología y Etnología en la Universidad de Turín; el Musée de l'Homme, de París; el Museo de Antropología y Etnología en Florencia; el British Museum, de Londres; la Fundación García Arévalo y el Museo del Hombre Dominicano, en Santo Domingo; el Museo de la Universidad de Puerto Rico, entre otras, además de piezas que conforman colecciones privadas. Cuba estuvo representada por una emblemática figura, parte de la colección del Museo Antropológico Montané que es conocida como ídolo o cemí del tabaco; se considera la escultura más valiosa de dicho Museo y una de las más relevantes del contexto antillano (Zaldívar, 2003).

### **Los Taínos**

Al estudiar las locaciones aborígenes, la Arqueología antillana ha designado como comunidades de filiación agricultora (Guarch, 1990; Veloz Maggiolo, 1991) a grupos humanos precolombinos residentes en las Antillas Mayores y las Bahamas, de procedencia etnolingüística aruaca. Practicaban la agricultura como actividad económica fundamental y presentaban una industria alfarera bastante desarrollada. Tradicionalmente, en particular fuera de Cuba, también se les ha llamado Taínos, término que aparece en documentos asociados al proceso de conquista. Lo emplean el doctor Diego Álvarez Chanca, médico de la armada colombina y luego Pedro



Mártir de Anglería en sus *Décadas del Nuevo Mundo* (1944). En ambos textos el vocablo equivale a “bueno”. Con posterioridad los historiadores asumen la palabra con connotación étnica (Valcárcel, 2008; Torres, 2008).

Los aruacos se establecieron en las Antillas, procedentes de las costas de Venezuela, entre los siglos II a.n.e. y II d.n.e. Alcanzaron en los arribos las pequeñas Antillas y posteriormente la costa oriental de Boriquén (Puerto Rico). Entre los siglos VII y VIII d.n.e. se expandieron hacia La Española (Haití y Santo Domingo) y luego penetraron en Cuba.

La comunidad estaba compuesta por familias agrupadas por lazos de parentesco en clanes o linajes ampliados (Domínguez *et al.*, 1994). Empleaban la modificación craneana de tipo fronto-occipital oblicuo como costumbre esencial que, para Rivero de la Calle (1985), fue un atributo estético con connotación totémica. Varios autores –al tratar Cuba y otras islas– asumen que se trata de un atributo de identificación étnica, símbolo identitario y de estatus social (Valcárcel, 2012, p. 103). Al momento del arribo hispano en las Antillas Mayores existían distintos niveles de desarrollo. Las crónicas y la arqueología indican la existencia en La Española y Boriquén de procesos de centralización donde ciertas comunidades detenían la jefatura de grupos de aldeas. Allí los caciques ocupaban posiciones de control y poder que no parecen haber existido en Cuba a ese nivel.

Las creencias religiosas de los Taínos se vinculaban con el culto a los antepasados y con la prolongación de la vida luego de la muerte. Desarrollaron cultos gentilicios, así como un amplio ceremonial de sentido tribal. Dentro de sus creencias sobresalen el animismo y el fetichismo, lo cual se corrobora en referencias aportadas por los cronistas y por evidencias arqueológicas. Estas creencias fueron estructuradas en sistemas simbólicos, cuyas expresiones encarnan las cualidades atribuidas a cada ente por cada grupo.

En estrecho vínculo con estas creencias se encontraba su sistema mitológico. Mediante los mitos establecieron la representación corpórea de entes y fenómenos naturales en correspondencia con su imaginario. Por lo general, sus protagonistas eran entidades sobrehumanas o seres totémicos que desempeñaron hazañas vitales y muchas veces personificaron las distintas fuerzas. La fuente más utilizada para conocer la mitología antillana es la *Relación de las antigüedades de los indios* de Ramón Pané (1990). Como evocación de vida, los mitos revelan un entramado de relaciones cuya dramaturgia se articula en el rito. Las crónicas y las evidencias arqueológicas

ofrecen datos acerca de rituales practicados por estos grupos entre los que destacan el areito, la cohoba y los ritos mortuorios. Se conocen, además, otros como los juegos de batos y los combates ceremoniales; estos últimos no registrados en Cuba, pero sí en La Española y Puerto Rico.

## **De prácticas estéticas imbricadas a objetos arqueológicos de colección**

Jacques Kerchache (1994, pp. 50-60), experto, coleccionista y comisario de la exhibición del Petit Palais destaca su valor patrimonial y afirma que al apreciar estos objetos se contribuye a conformar una visión global del contexto Taíno. Piensa que la muestra servirá de inspiración a futuras investigaciones y pondera la capacidad de esta cultura para encontrar soluciones plásticas originales que enuncian un fuerte contenido simbólico a través de piezas complejas y especiales.

Estos bienes no fueron concebidos en su contexto de origen como obras de arte. En tal sentido, se asumen como resultado de una práctica estética imbricada, al ser expresión de una praxis inmersa, entretrejida, relacionada con el saber de determinada comunidad (Ocampo, 1985). En la actualidad, al ser secularizados y exhibidos —alejados del contexto que les dio origen— tienen la capacidad de ser contemplados, por lo que son susceptibles de múltiples miradas. Lelia Delgado (1988) sostiene que lo estético en las culturas precolombinas no radica en la belleza como criterio de valor impuesto por la cultura occidental, sino en la eficacia del objeto, que pudo estar dada tanto en los valores simbólicos como en la pureza de los trazos.

Acerca del objeto de colección existen diversos criterios. Margariños de Morentin (2002) plantea que “[...] al estar exhibido, el objeto en el museo deja de ser lo que es ‘en sí mismo’ [...] y comienza a estar en representación de algo”. Por su parte, Krzysztof Pomian los denomina *sémiophores*, es decir, objetos portadores de significado de naturaleza variada. Para este autor en ellos la relación significación-utilidad práctica o económica es directamente excluyente y su función consiste en crear un vínculo trascendente entre el mundo que los rodea con otro superior, pues hablan de lo invisible a través de lo visible (Pomian, citado por Jiménez-Blanco, 2014, pp. 20-21).

María Dolores Jiménez-Blanco (2014, p. 19) asume que se trata de “objetos de especial significado”. En tanto María Reca (2015, p. 22) considera

que estos “[...] salen del circuito utilitario para ingresar en nuevos circuitos semióticos, donde [...] adquieren una cierta plasticidad al convertirse en cosas para interpretar y con significado”. Estas concepciones destacan la cualidad de bien valioso que posee el objeto de colección además de su capacidad como generador de sentido.

En tanto la muestra que se estudia se conforma por bienes de procedencia arqueológica, se asume al objeto arqueológico de colección como aquel bien de especial significado que se aísla de su contexto de origen y deviene símbolo de otros de su tipo al ser expresión sociocultural de su tiempo histórico. Entre estos y el espectador se establecen nuevos nexos ontológicos, en consonancia con el capital cultural. La postura contemplativa asumida en la actualidad permite apreciar, aprehender y construir nuevos discursos, según sea la percepción.

De esta definición derivan tres aspectos esenciales:

- el valor inherente del objeto de colección, al enunciar las condicionantes culturales que le dieron origen;
- su capacidad para dialogar con quien lo percibe al ser exhibido en el museo como espacio de interacción,
- y la multiplicidad de lecturas que puede suscitar, según el tipo de interpretación que se realice.

Tal como apunta Estela Ocampo (2011, p. 104), son objetos a los que se les priva de su función y son incluidos en un nuevo contexto. De este modo, se les despoja del escenario de acción, poderes y creencias que los fundamentan y se amplía su campo de acción al “museificarse”.

Las potencialidades del objeto arqueológico de colección posibilitan que su lectura contemporánea pueda realizarse desde múltiples aristas. Esta re-contextualización y consiguiente re-significación (Jiménez-Blanco, 2014), que hoy se potencia con su exhibición, motiva nuevos nexos dialógicos espectador-artefacto. Al contemplar estos bienes se establece una relación de materialidad, que es la esencia de su alcance estético, pues estos adquieren un significado propio diferente a su finalidad de uso que se erige como su verdadera cualidad (Heinz, 2000, p. 52).

La colección de piezas procedentes del horizonte precolombino se remonta a la llegada del europeo. En su segundo viaje a Las Antillas, entre los años 1494 y 1496, Colón recibió, fruto del intercambio con los aborígenes,

un número importante de objetos, que bien pueden considerarse una de las primeras colecciones procedentes de este ámbito. Ricardo Alegría (1980) realiza un minucioso inventario de estos artefactos. En su artículo, McEwan (2008) también detalla esta lista. Figuran como parte del conjunto piezas de oro y otras con la presencia de este metal, además de caratonas, hamacas, collares de piedra, cuentas, hachas, naguas entre otros. Como otros ejemplos de esta práctica, a fines del siglo xvii, procedente de Inglaterra, Hans Sloane llega a Jamaica donde colectó objetos de la cultura taína que acompañó de un detallado catálogo (McEwan, 2008). En las postrimerías del siglo xviii, en esta misma isla se produjo el hallazgo por parte de un topógrafo de tres esculturas taínas en el área de Carpenters, las que en la actualidad forman parte del British Museum (McEwan, 2008).

Según refiere Estela Ocampo, junto a la carta enviada por Hernán Cortés a Carlos V desde Veracruz en 1519, iban ornamentos de oro y plata, junto a plumería, vestidos, mosaicos, piezas de cobre y bronce, entre otros bienes. Estos artefactos, centro de elogio e interés, fueron exhibidos en Sevilla, Valladolid y Bruselas. Con posterioridad a este primer envío de bienes procedentes de América precolombina se sucedieron otros que nutrieron importantes colecciones y formaron parte de las cámaras del tesoro y los gabinetes de curiosidades. Destaca la colección del emperador Fernando I, considerado el primer coleccionista de arte precolombino, además la del emperador Rodolfo II de Praga (Ocampo, 2011, p. 57). Tales objetos despertaron la curiosidad, además de materializar la idea del descubrimiento de un nuevo mundo (Ocampo, 2011); por otra parte, es posible aplicarles el concepto de trofeo, entendido como la comunicación entre lo visible y lo invisible que manifiestan la autoridad de quien los posee (Jiménez-Blanco, 2014).

En los últimos años se ha venido produciendo un proceso creciente de valorización estética de este tipo de artefacto, manifiesto en su inclusión en instituciones especializadas en arte, sin embargo, para algunos autores este movimiento posee un matiz político, cuyo trasfondo exhibe las relaciones del viejo continente con sus antiguas colonias (Ocampo, 2011, p. 85). Coexisten así en la contemporaneidad la mirada etnológica redefinida, tal como la denomina Ocampo (2011) y la mirada estética. Destacan en tal sentido, a modo de ejemplos en el continente europeo, las nuevas salas concebidas en el British Museum, el Musée du Quai Branly, el Tropenmuseum de

Ámsterdam, así como el Pavillon des Sessions du Musée du Louvre; y, en Nueva York, el Metropolitan Museum of Art, entre otras instituciones. En estas se disponen los objetos arqueológicos del mismo modo que las obras occidentales, pues cada uno es individualizado, poseen iluminación que los focaliza y un diseño del entorno, recursos que inciden en que atraigan la atención del visitante. Así, cada pieza se aísla y redimensiona en tanto obra de arte digna de provocar placer estético al espectador (Ocampo, 2011).

La muestra de escultura taína exhibida en el Petit Palais responde a la valorización por parte de Europa de los procesos creativos de otros contextos. Al respecto, el expresidente francés Jacques Chirac (1994, p. 7) diría:

El arte taíno es portador de una gran significación. Las piezas reunidas en el Petit Palais son extraordinariamente expresivas y revelan una maestría particular y uso precoz del simbolismo, la simetría y la abstracción. El pueblo taíno no conoció la escritura. Eso no significa que fuera un pueblo sin historia ni cultura.

Conforman la exposición varias urnas funerarias, vasos efigies, trigonolitos, cemíes, hachas ceremoniales, platos, duhos, espátulas vómicas, inhaladores, objetos portables ornamental-ceremoniales (Dávila, 2017), aros líticos, entre otros artefactos de diversa morfología y excelente factura. Estos bienes, concebidos con propósitos de culto, ya fuera porque para el aborígen contenían una fuerza propia o se identificaban con una entidad espiritual (Aumont, 2010), o porque se trataba de un objeto social total a decir de Augé (1998), hoy son admirados como objetos arqueológicos de colección.

Destacan como parte de la exposición un conjunto importante de cemíes. Para el aborígen el cemí era un ser con poderes sobrenaturales que poseía características propias de un ser vivo cargado de esencia sagrada (Oliver, 2007,2009). Podían trasladarse de un lugar a otro, incluso hablar. Ellos decidían de qué forma querían ser confeccionados, dónde querían ser llevados, qué nombre debían tener, quién debía construirlos, si deseaban una casa o no, y cómo querían que los veneraran. Para Augé (1998) se trata de objetos que tienden a expresar la idea de una totalidad cuyo sentido y existencia no pueden ser sino sociales.

En la mitología aborígen antillana, el surgimiento de los cemíes era tan importante como el origen del hombre y del mundo por el hecho de ser entes que regían la vida. Sin ellos simplemente no había alimentos, curas,

maternidad, de ahí la necesidad de crear a estos seres que acompañaban su existencia. “Los cemíes se veían inseparables de su corporización en los ídolos, por lo que sus figuras eran imputadas como poseedoras de vida propia” (Cassá, 1974, p. 134). Pané (1990, p. 43) hace alusión a un mito en torno al proceso creativo de un cemí de madera (imagen 1):

[...] cuando alguno va de camino dice que ve un árbol, el cual mueve la raíz; y el hombre con gran miedo se detiene y pregunta quién es. Y él le responde: “Lámame a un behique y él te dirá quién soy”. Y aquel hombre, ido al susodicho médico, le dice lo que ha visto. Y el hechicero o brujo corre en seguida a ver el árbol de que el otro le ha hablado, se sienta junto a él, y le hace la cohoba, [...] Hecha la cohoba se pone en pie, y le dice todos sus títulos como si fuera un gran señor, y le pregunta: “Dime quien eres, y que haces aquí, y que quieres de mí y por qué me has hecho llamar. Dime si quieres que te corte, o si quieres venir conmigo, y como quieres que te lleve, que yo te construiré una casa con heredad”. Entonces aquel árbol o cemí, hecho ídolo o diablo, le responde diciéndole la forma en que quiere que lo haga. Y él lo corta y lo hace del modo que le ha ordenado; le fabrica su casa con heredad, y muchas veces al año le hace la cohoba...

La materia, en este caso árbol-madera, portador de ánima, comunica qué imagen desea tener. Así, su representación es normada por formulaciones simbólicas que parten del ente sobrenatural y, por tanto, a escala real debían estar precisadas dentro de la tradición del grupo. Se establece una relación ontológica materia-creador, en este caso un behique, pero la materia tiene capacidad para establecer sistemas de relaciones con otros miembros del grupo. Si este cemí vive y tiene cuerpo, es gracias a un acto creativo. Así, la práctica estética imbricada le da vida. Calidad y complejidad debieron influir en su potencia comunicativa y en su fuerza para transmitir los contenidos que le eran propios. Se trata de objetos de culto que fungieron como fuerzas visibles expresión de lo invisible, cuya forma expresa “[...] la relación productiva de los hombres con respecto a lo existente...” (Heinz, 2000, p.53).

Una pieza especial en el conjunto es el conocido como Ídolo de algodón (imagen 2), el cual procede de La Española y forma parte de la colección



**Imagen 1.** Cemí de madera reportado en La Española, colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)



**Imagen 2.** Cemí de algodón reportado en La Española, colección Museo de Antropología y etnografía Universidad de Turín. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)

del Museo de Antropología y etnografía Universidad de Turín. Es una representación antropomorfa en postura sedente cuyos ojos están dados por incrustaciones de nácar y la boca, abierta, muestra dientes humanos. Las crónicas hacen referencia a ídolos de algodón relleno a los que los aborígenes adoraban y les pedían diferentes favores (López de Gómarra, 1922; Colón, 1961; Pané, 1990).

Estudios recientes (Martina, *et al.*, 2010; Ostapkowicz y Newsom, 2014) develan interesantes datos sobre esta pieza cuya cabeza se conforma a partir de un cráneo humano, pormenor que descubre los complejos rituales entre las sociedades aborígenes antillanas. El texto de Ostapkowicz y Newsom (2014) evalúa el empleo de materiales heterogéneos en el difícil proceso de manufactura de este objeto. Se mezclan componentes como –algodón, pelo animal, lianas, resinas, conchas, huesos y dientes humanos– de cuya combinación resulta una representación compleja. Este material discute la existencia de una artesanía especializada en La Española, aspecto advertido con anterioridad por Roberto Cassá (1974).

Una porción importante de la muestra se compuso por bienes empleados en la cohoba, ceremonia extendida en Las Antillas según las fuentes etnohistóricas (Colón, 1961; Las Casas, 1967, 1992; Pané, 1990) de conjunto con las evidencias arqueológicas. Esta tuvo propósitos sociales, religiosos, políticos o curativos; lo cual confirma su valor para el grupo. Era desarrollada por figuras de jerarquía que, por medio de la comunicación con entes espirituales, determinaban el origen de situaciones que afectaban a la colectividad.

Acerca de este ritual, Las Casas (1967) apuntó:

Yo los vi algunas veces celebrar su cohoba, y era cosa de ver cómo la tomaban y lo que parlaban. El primero que la comenzaba era el señor, y en tanto que él hacía todos callaban; tomaba su cohoba (que es sorber por las narices aquellos polvos, como está dicho) y tomábase asentados en unos banquetes bajos, pero muy bien labrados, que llamaban duchos (la primera sílaba luenga). (Las Casas, citado por Cairo y Gutiérrez, 2011, p. 71).

Para José Oliver (2007, p.50), durante esta ceremonia había ídolos-cemí, foco de veneración y plegarias y otros íconos-cemí, parte de la parafernalia ritual que si bien no eran objeto de devoción, eran igualmente potentes; es decir, tenían cemí y, por tanto, se comportaban como agentes y actores junto a los oficiantes humanos. Un elemento distintivo fue la ingestión de alucinógenos. Según Kaye (2004, p. 83), para las culturas del llamado Nuevo Mundo, la ingestión de este tipo de sustancia traía como consecuencia el incremento de la percepción, lo cual era parte de una dinámica social del grupo, que daba su beneplácito a este acto.

Sobre los dujos (imagen 3), parte importante del ajuar empleado en la cohoba, aparecen reiteradas referencias en las Crónicas (Fernández de Oviedo, 1853; Mártir de Anglería, 1944; Las Casas, 1992) y las descripciones registran que se trató de objetos de valor para el aborigen. Otro elemento son las espátulas vómicas, fundamentales para este ritual, las que podían mostrar diversidad en su elaboración.

Componen además el conjunto varios aros líticos (imagen 4), también conocidos como collares o cinturones de piedra así como un grupo importante de trigonolitos (imagen 5). En cuanto a los aros, se trata de piezas

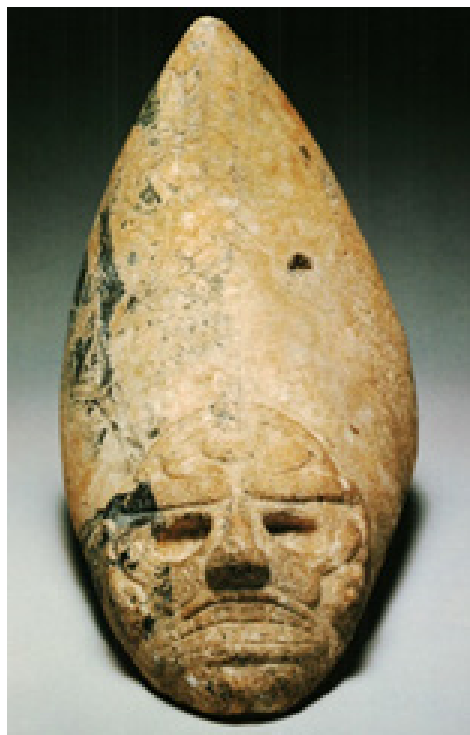




**Imagen 3.** Duho procedente de La Española, colección del British Museum, Londres. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)



**Imagen 4.** Collar de piedra procedente de Puerto Rico, colección National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)



**Imagen 5.** Trigonalito procedente de Puerto Rico, colección Musée de l'Homme, Paris. Tomado de Société Française de Promotion Artistique (1994)

de gran complejidad en el ajuar aborigen antillano cuya distribución geográfica se circunscribe a República Dominicana, Puerto Rico y algunas de las Islas Vírgenes (Oliver, 2007). Muchos son los enigmas en cuanto a su empleo. En su estudio, José Oliver (2007) señala que estos debieron cumplir una función pública y que su uso debió interferir en cuestiones de política que afectaban a la comunidad. Sostiene que debieron ser parte de la parafernalia que los caciques necesitaban para ejercer su dominio. Afirma además, criterio este que coincide con Walker (1993) que estos objetos eran desfilados y ostentados en ceremonias públicas. Se trata de piezas de elevada visualidad cuyo reporte limitado es indicador de su valor. De esto se deriva que para su manufactura se requirió de artesanos especialistas de alto calibre.

Respecto a los trigonolitos, denominados igualmente ídolos tricórneos, piedras de tres puntas o ídolos tricúspides son piezas cuyo reporte arqueológico es elevado en el contexto antillano. Son objetos delicadamente tallados en piedra en los que se privilegian representaciones de tipo antropomorfo, zoomorfo y geométrico y a los que se les atribuye una función ceremonial. José Juan Arrom (1975) realiza un estudio detallado en el que destaca la fuerza sugeridora, además del elevado simbolismo de este tipo de bien.

Estudios actuales (Walker, 1993; Oliver 2007) los consideran parte de objetos complejos al relacionarlos con los aros líticos y dar como resultado luego de este ensamblaje “[...] un conjunto de personajes imbuidos con cemí [...] y por lo tanto entes con potencia numinosa y sobrenatural” (Oliver, 2007, p. 61).

Nuestro país estuvo representado en la muestra por una pieza de madera devenida icónica (imagen 6) para la arqueología que se considera la escultura de mayor tamaño que se conserva en Las Antillas (Zaldívar, 2003; Torres, 2006). Si bien la prensa de la época no refleja la fecha exacta del hallazgo se sabe que procede del espacio arqueológico este oriental, zona de concentración no. 3, Maisí, en un lugar conocido como Gran Tierra de Maya.

Algunos autores han analizado su posible uso. Unos criterios sostienen que pudo tratarse de un tambor (Harrington, 1935), juicio discutido por Arrom (1975) quien se apoya en las descripciones realizadas por Las Casas (1967) y Oviedo (1853) acerca de los tambores empleados en las ceremonias aborígenes. Para este autor (Arrom, 1975) se trata de una urna funeraria,



**Imagen 6.** Urna funeraria conocida como Ídolo del tabaco, reportada en el Oriente de Cuba colección del Museo Antropológico Montané. Tomado de Société Françoise de Promotion Artistique (1994)

criterio que sustenta en referencias a este tipo de objetos aportadas por algunos cronistas (Las Casas, 1967; Pané, 1990). Sin embargo, estudios recientes (Zaldívar, 2003) al considerar sus dimensiones y peculiaridades en su interior –la presencia de una suerte de pulimento que pudiera ser consecuencia del uso continuado– sugieren que pudo ser un mortero con fines rituales. Se trata de un valioso bien, portador de elevada carga simbólica evidente tanto por la elección y tratamiento de la materia como por su delicada hechura.

Al evaluar la muestra, destaca la terminación de las piezas. Para María Acaso (2009), la verdadera importancia de la textura es su valor connotativo y su capacidad para contar cosas a través del significado simbólico de

los materiales. Otras teorías apuntan el sentido ideológico del tratamiento de las superficies en los procesos creativos antillanos (Helms, 1987). Su delicado manejo deviene generalidad como parte del lenguaje visual en estos bienes, pues todos los materiales se muestran pulidos con superficies tersas y lustrosas.

El propósito de dotar a los artefactos de una terminación de calidad se vincula con los imaginarios simbólicos de la cosmovisión taína, lo que sustenta el significado ideológico de las superficies a nivel antillano o bien podría ser expresión de un sentido visual e intuitivo, probablemente al tomar como referentes algunos objetos de la naturaleza. A través de un cuidadoso acabado, las materias reflejan sus energías tanto internas como externas (Helms, 1987). El color se encuentra en estrecha relación con el trato de las superficies. Al parecer sus cualidades se potenciaban en la consecución de composiciones complejas que alternaban materiales y por medio de incrustaciones.

En general, se privilegió la simetría axial. Se advierte, además, una tendencia en los artefactos cefálicos a exaltar el tamaño de los motivos que representan los órganos sensoriales y, en las piezas de cuerpo completo, la desproporción entre la región cefálica respecto al área corporal. Asimismo, prevalece la ausencia de ritmo, lo que se traduce en estatismo, hecho que quizá se debió a una intención de tipo simbólico, dirigida a que la pieza, con independencia del objeto social total encarnado, se comportara como una imagen solemne, alejada de gestos y actitudes cotidianas.

En cuanto al significado, todo indica que fueron bienes con historias de vida, concebidos con finalidad de culto, a los que se les atribuyó una fuerza propia y cuya conservación fue de gran valor para el aborigen. Se trata de imágenes reguladas, de soluciones estéticas que adquieren una connotación especial. Los medios técnicos, los rasgos icónicos, el manejo de los materiales, los formatos y configuraciones, están mediados por los procedimientos tradicionales, en los que se inserta una fuerte carga ceremonial.

Así, es posible afirmar que la exposición *El arte de los escultores Taínos* exhibida en el Museo Petit Palais resultó un hecho relevante. Los bienes mostrados, a manera de documentos históricos, permitieron prefigurar estas sociedades. Al evaluarlos desde hoy remiten a identidad, estatus, compromiso, poder, veneración, mentalidad, ideología, complejidad social, creatividad entre otros aspectos. Son piezas portadoras de saberes y de

gran fuerza plástica. Tal y como apuntaba Arrom (1975, p. 183), estas obras constituyen el capítulo inicial del estudio de las artes plásticas antillanas el cual hasta ahora está ausente en el panorama de las artes prehispánicas.

De tal modo, por sus nexos con la cosmogonía, sus procesos de elaboración, las circunstancias de su empleo además de la capacidad de generar sentido, vinculados a nociones de identidad, los bienes procedentes del horizonte antillano no se pueden desarticular del entramado simbólico que es la realidad en que fueron concebidos. Hoy, al ser su perceptibilidad su único valor de uso (Heinz, 2000, p. 52), se privilegia su capacidad para generar sensaciones estéticas. La similitud estilística presente a nivel de región sustenta el criterio de convergencia cultural, expresada en comunión de credos, prácticas sociales y proyección simbólico-mitológica que denota identidad a nivel territorial.

Esta exposición deviene un acto de valorización estética a civilizaciones que históricamente han sido preteridas por parte de la mirada occidental además de reconocer el acervo prehispánico como parte del patrimonio universal. De tal modo, es posible conectar estas culturas con procesos históricos posteriores para lograr un reconocimiento integral de estos contextos y así ofrecer una visión global de los procesos y las dinámicas sociales. Sin lugar a dudas, la muestra *El arte de los escultores Taínos* responde a un acto de justicia histórica que evidencia el reconocimiento del otro y su valor.

## Referencias

- ACASO, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Editorial Paidós.
- ALEGRÍA, R. (1980). *Cristóbal Colón y el tesoro de los Indios de La Española*. Santo Domingo: Ed. Fundación García Arévalo.
- AUMONT, J. (2010). *La estética hoy*. (segunda edición). Madrid: Editorial Cátedra, Grupo Anaya S.A.
- ARROM, J. J. (1975). *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México: Editorial Veintiuno S.A.
- AUGÉ, M. (1998). *Dios como objeto. Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. (segunda edición). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

- CAIRO, A. Y GUTIÉRREZ, A. (comp.). (2011). *El Padre Las Casas y los cubanos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- CASSÁ, R. (1974). *Los taínos de La Española*. República Dominicana: Editorial de la UASD.
- CHIRAC, J. (1994). Un entretien avec Jacques Chirac, maire de Paris. Société Française de Promotion Artistique. *Connaissance des arts. Art Taino. Les grandes antilles precolombiennes*, no. hors série, pp. 4-9.
- COLÓN, C. (1961). *Diario de navegación*. La Habana: Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco S.A.
- DÁVILA, B. (2017). *El objeto portable ornamental- ceremonial de los aborígenes agroalfareros del Oriente de Cuba. Estudio estético*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad de Oriente, Cuba.
- DELGADO, L. (1988). Los componentes estéticos de la práctica social: notas para el estudio del arte prehispánico. *Boletín de Antropología Americana*, (18), 33-48.
- DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, ET AL. (1994). *Las comunidades aborígenes de Cuba en La Colonia, evolución socioeconómica y formación nacional*. La Habana: Editorial Política.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1853). *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar Océano*. (tomo 2). Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- GUARCH, J. M. (1990). *Estructura para las comunidades aborígenes de Cuba*. Holguín: Editorial Holguín.
- HARRINGTON, M. R. (1935). *Cuba antes de Colón*. (Colección de Libros Cubanos, volumen 32, 2 tomos, 1). La Habana: Cultural S.A.
- HEINZ HOLZ, H. (2000). Teoría estética, y estética de las artes plásticas. *Marx, Ahora*, (20), 46-77.
- HELMS, M. W. (1987). Art styles and interaction spheres in Central America and the Caribbean: polished black wood in the Greater Antilles. En *Chieftoms in the Americas* (67-83). Boston: University Press of America.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Editorial Cátedra, Grupo Anaya S.A.

- KAYE, Q. (2004). Uso de drogas alucinógenas en rituales del Nuevo Mundo: revisión de evidencias de la etnohistoria, la antropología y la arqueología. *El Caribe Arqueológico*, (8), 74-85.
- KERCHACHE, J. (1994). Les paradoxes Tainos. Société Française de Promotion Artistique. Connaissance des arts. Art Taino. *Les grandes antilles precolombiennes*, no. hors série, pp. 50-64.
- LAS CASAS, B. DE (1967). *Apologética Historia de las Indias*. México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM.
- LAS CASAS, B. DE (1992). *Historia de las Indias*. (tomo I). México: Ed. Fondo de Cultura Económica, UNAM.
- LÓPEZ DE GÓMARRA, F. (1922). *Historia general de las Indias*. (tomo I). Madrid: Editorial Calpe.
- MARGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2002). Hacia una Semiótica Indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos. Recuperado de [www.centro-de-semiótica.com.ar/Semiótica-Indicial.html](http://www.centro-de-semiótica.com.ar/Semiótica-Indicial.html)
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, P. (1944). *Décadas del Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Editorial Bajel.
- MC EWAN, C. (2008). Colecciones caribeñas: culturas curiosas y culturas de curiosidades. En *El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno* (223-245). España: Editorial Ministerio de Cultura, Museu Barbier-Mueller, Fundación Caixa Galicia.
- MARTINA, M. C., ET AL. (2010). Scenes from the Past: Multidetector CT of an Antillean Zemi Idol. *Radiographics*, (30), 1993-1999.
- OCAMPO, E. (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Editorial Icaria.
- OCAMPO, E. (2011). *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Editorial Alianza S.A.
- OLIVER, J. (2007). Estudio acerca del significado y funciones de los aros líticos, piedras en codos y trigonolitos de Puerto Rico y La Española. *El Caribe Arqueológico*, (10), 43-68.
- OSTAPKOWICZ, J. Y NEWSOM, L. (2014). Dioses... decorados con la aguja del bordador; los materiales, la confección y el significado de un relicario taíno de algodón. En *El Zemi de algodón taíno* (131-179). República Dominicana: Editorial Academia Dominicana de la Historia.

- PANÉ, R. (1990). *Relación acerca de las antigüedades de los Indios. (Versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom)*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- RECA, M. M. (2015). Representación, polisemia y museos. Una exploración semiótica para el análisis de los procesos de significación. *Museología e Interdisciplinaridad*, 4(7), 17-29.
- RIVERO DE LA CALLE, M. (1985). *Antropología de la población adulta cubana*. La Habana: Editorial Científico-técnica.
- SOCIÉTÉ FRANÇOISE DE PROMOTION ARTISTIQUE (1994). *Connaissance des arts. Art Taíno. Les grandes antilles precolombiennes*. No. hors série.
- TORRES ETAYO, D. (2006). *Taínos: mitos y realidades de un pueblo sin rostro*. México: Editorial Asesor Pedagógico S.A.
- TORRES ETAYO, D. (2008). En Busca del Taíno. Historia de una Pelea Cubana contra el Normativismo. *Cuba Arqueológica*, (1), 6-17.
- VALCÁRCEL, R. (2008). Las sociedades agricultoras ceramistas en Cuba. Una mirada desde los datos arqueológicos y etnohistóricos. *El Caribe Arqueológico*, (11), 2-19.
- VALCÁRCEL, R. (2012). *Interacción colonial en un pueblo de indios encomendados. El Chorro de Maíta, Cuba*. (Tesis doctoral). Facultad de Arqueología, Leiden University, Leiden, Holanda. Recuperado de <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/20153>
- VELOZ MAGGIOLO, M. (1991). *Panorama histórico del Caribe Precolombino*. República Dominicana: Editorial Correpio.
- WALKER, J. (1993). *Taíno Stone Collars, Elbow Stone and Three-pointers en Taíno. Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. Ed. New York, Museo del Barrio-The Monacelli Press.
- ZALDÍVAR FERNANDEZ, M. DEL P. (2003). El cemí del tabaco del Museo Antropológico Montané. *Catauro: Revista Cubana de Antropología*, (8), 178-194



## Guillermo Collazo o “el fulgor de los ensueños”

María Teresa Fleitas Monnar

*“El arte es para él una especie de religión... nada basta a hacerle apartar sus ojos, deslumbrados por el fulgor de los ensueños, de las cimas ideales, donde se alcanza, al término de la ascensión, el lauro de oro de la inmortalidad”.*

*Julián del Casal*

Aunque Guillermo Tomás Collazo Tejada (1850-1896) no realizara en Santiago de Cuba su obra pictórica conocida, nació en esta ciudad y pasó sus primeros dieciocho años en ella formándose como artista, en el floreciente ambiente cultural de la década del sesenta (imagen 1). Hoy constituye, por la calidad de sus creaciones, uno de los más reconocidos pintores cubanos del siglo XIX, del que algunos de sus contemporáneos ya ofrecían favorables criterios. El poeta modernista cubano Julián del Casal, referencia imprescindible para estudiar a Collazo, ponderaba los valores formales de su obra y señalaba las influencias estéticas absorbidas por el artista. Su coterráneo, el músico Laureano Fuentes lo calificaba de “hábil creyonista” (Fuentes, 1981, p. 133) y el patriota cubano Diego Vicente Tejera lo consideró “un colorista sobrio y robusto” (Tejera, 1901, p. 432).

### Sus primeros años en Santiago de Cuba

Guillermo Tomás Collazo Tejada nació en Santiago de Cuba el 7 de junio de 1850 y fue bautizado el 1 de julio (Archivo de la Iglesia Catedral de Santiago de Cuba, 1850). Era nieto de Antonio Abad Collazo y de Dolores Sánchez, por parte de padre. Sus abuelos maternos fueron el ilustre litógrafo dominicano residente en Santiago de Cuba Juan de Mata Tejada de Tapia e Irene Giró Pera. Fue el segundo hijo de Tomás Aquino Collazo Sánchez y Rosa Tejada Giró, miembros de una tradicional familia criolla distinguida por su gran sensibilidad artística<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Collazo era primo mayor de los célebres pintores santiagueros Félix y José Joaquín Tejada Revilla, así como de los también artistas Juan Emilio y Rodolfo Hernández Giró.



**Imagen 1.** Fotografía de Guillermo Collazo. Tomada de la revista *El Figaro*, 6 de octubre de 1901

Pronto mostró aptitudes sobresalientes en el dibujo, aprendido y practicado en Santiago de Cuba, acaso en alguna de las academias particulares de dibujo y pintura abiertas en la ciudad, o tal vez bajo el magisterio de Federico Martínez Matos, amigo íntimo de su casa y maestro de pintura en Santiago a su regreso de Europa. En esos primeros años de vida en su ciudad natal, Collazo fue modelando un talento artístico que se consolidaría después con otras oportunidades de aprendizaje (Govantes<sup>2</sup>, 1933). Por ello, si periodizáramos por etapas su ejercicio en el arte, debemos comenzar por este primer momento en Santiago, espacio cultural propicio para que el niño y adolescente Collazo recibiera el primer impulso necesario para desarrollar su innata vocación artística.

En su entorno filial, aprendió no solo rudimentos de dibujo, pintura y escultura, sino, además, supo de las ansias de independencia de los cubanos. Tuvo siete hermanos: Enrique, Antonio Abad, Tomás, Emelina, Irene, Rosa y María, quienes se comprometieron con la guerra separatista de

---

<sup>2</sup> El coleccionista Evelio Govantes poseía un libro sobre la Italia del Renacimiento ganado por Collazo cuando niño como premio por su aplicación y conducta en el colegio.

Cuba, alcanzando los varones altos cargos dentro del Ejército Libertador, mientras las hembras colaboraron de maneras diferentes, tanto en Cuba como en la emigración (Martínez, 1946, p. 66).

Al estallar la contienda independentista cubana en octubre de 1868, Guillermo Collazo tenía 18 años de edad y se encontraba en Santiago de Cuba. La familia perdió en menos de un año a varios de sus miembros, incorporados a las conspiraciones en la ciudad o al ejército insurrecto<sup>3</sup>. Sus tíos paternos, José Antonio y Bruno Collazo Sánchez, fueron asesinados en 1869 por apoyar la libertad de Cuba; mientras su tío materno, Luis Tejada Giró y el hijo de este, Luis Tejada Texidor, ofrendaron sus vidas en los campos cubanos por la libertad de la patria (Martínez, 1946, p. 65). Su joven primo hermano de 19 años, Félix Tejada Texidor, fue apresado y ejecutado el 29 de marzo de 1869 en las tapias del Cementerio Santa Ana por sus actividades a favor de la independencia de Cuba (Martínez, 1946, p. 179).

Ante estos acontecimientos que conmovieron tanto a la familia, resultado del intenso clima de terror, persecución y crímenes padecido por los santiagueros, los padres de Collazo, temerosos de que sucediera algo similar a su hijo, se vieron obligados a enviarlo con inmediatez en una goleta hacia Nueva York (Tejera, 1901, p. 432). Este hecho marcó su vida posterior; sufrió tanto, que no pudo recuperarse totalmente de estas fatídicas circunstancias de su adolescencia, al verse arrancado de modo tan brusco de su patria.

## **Estancia en los Estados Unidos**

Llegó a esa ciudad con 18 años, solo, con escaso dinero y sin conocer bien el idioma inglés. Luego de un periodo de obstáculos, pero con la práctica adquirida en Santiago de Cuba, pudo dedicarse a iluminar retratos fotográficos en un estudio del barrio Bowery en Nueva York. Más tarde, trabajó en la casa de Napoleón Sarony, el fotógrafo más exitoso en esa ciudad a la sazón. Sarony lo puso a prueba, pidiéndole que realizara una cabeza que lo impresionó y rápidamente fue contratado. Allí Collazo realizó “esos artísticos retratos que Nueva York entero admiraba con la firma de Sarony (Tejera, 1901, p. 432), pues no podía firmarlos con su nombre,

---

<sup>3</sup> A estas desgracias familiares Evelio Govantes les llamó “el martirologio de los Collazo”.

según contrato de 25 dólares semanales con este artista (Govantes, 1933). Pero más tarde pudo abrir su estudio y comenzó a adquirir gran notoriedad con su propia firma y ello trajo consigo el éxito económico. Sobre este particular, Julián del Casal escribió que: “los mejores cuadros del Sr. Collazo están en Nueva York, donde se exponen y se venden a precios elevados (Casal, 1963, p. 153). Mientras, Diego Vicente Tejera comentó:

Todos saben que Collazo fue durante largos años el creyonista de moda en Nueva York; que no hubo actriz o actor de nota, dama rica o personalidad americana distinguida que no quisiese tener su rostro dibujado por aquella mano tan ligera y tan segura en las líneas, tan suave y tan escrupulosa en el acabamiento. Sus creyones rivalizaban en parecido con las fotografías: pero las vencían en vida y expresión (Tejera, 1901, p. 433).

También hizo pinturas al óleo y colaboró como dibujante en diferentes publicaciones neoyorkinas. Conoció al retratista John Dabour (1837-1905), establecido en Baltimore y alumno de la Academia de Bellas Artes de París, quien le realizó un retrato en 1876. En 1880, Collazo conoció a José Martí, cuando este era un recién llegado a Nueva York, en la casa del matrimonio de los patriotas santiagueros Carmen Miyares y Manuel Mantilla. El pintor lo recomendó como crítico de arte a los redactores principales de *The Hour*, periódico recién fundado en esa ciudad (De Juan, 1997, p. 185). En esa publicación comenzó el héroe de la independencia cubana a ejercer el criterio sobre arte en Nueva York, a partir del 21 de febrero de ese año. El Maestro dejó escrito este suceso:

Ha comenzado a publicarse en N. York un periódico de artes y salones, *The Hour*, —y sus redactores principales, Tiblain y Murphy, habían encargado a un cubano artista, maestro afamado del creyón Gmo Collazo, un crítico de arte. Collazo, agradecido tal vez a la certidumbre por mí expresada de que su alma es buena, a pesar de los extravíos censurables a que se dio en sus años de fuerte juventud y fácil, —habló de mí en *The Hour* (Martí, 2001, p. 17).

Nueva York permitió a Collazo la práctica sistemática de la pintura y el dibujo mediante un intenso trabajo en su estudio particular. Allí conquistó a una clientela, obtuvo éxito económico y prestigio como artista, se relacionó

con los miembros de la intelectualidad de la populosa urbe y con los círculos de emigrados cubanos que colaboraban por la independencia de Cuba. Además, tuvo la oportunidad de conocer las tendencias artísticas de moda. Su permanencia en los Estados Unidos durante catorce años, desde 1869 hasta 1883, vendría a ser el segundo momento en el proceso de perfeccionamiento de sus sobresalientes habilidades. De esa estancia ha quedado su acuarela *Estudio en Nueva York* (1880, imagen 2).



**Imagen 2.** *Estudio en Nueva York* (1880).  
Acuarela/papel, 31 x 44 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

## **Intervalo habanero**

Luego de varios años de ausencia, Guillermo Collazo regresó a Cuba en 1883, contando con 33 años de edad y se estableció en La Habana hasta 1888.<sup>4</sup> Allí se casó con Ángela Benítez de la Cantera, dama proveniente de una opulenta familia criolla, y esta relación, unida a su

---

<sup>4</sup> No se tienen indicios de un retorno a Santiago de Cuba en algún momento.

superior destreza artística, lo hizo convertirse en el retratista predilecto de la acaudalada aristocracia criolla. El pintor participó de su lujoso mundo y ocupó un espacio destacado en el ambiente intelectual isleño finisecular. Ese sector selecto de la sociedad habanera fue lisonjeado por Collazo con retratos plagados de preciosismo y seductores paisajes. En ese decenio pintó el *Retrato de Carmen Bacallao de Malpica* (1883) y el de *Emelina Collazo* (1886), *La siesta* (1886), *Niña dormida en un jardín* (1887), entre otras piezas. Julián del Casal se refirió a ese aspecto característico de su pintura de la siguiente manera:

Nunca busquéis, en sus lienzos magníficos, las fregonas desgredadas, los mendigos harapientos y los rufianes insolentes que se admiran en las telas de algunos maestros. Todo lo que brota de su pincel es refinado, exquisito y primoroso (Casal, 1963, p. 151).

Gracias a su considerable fortuna, en La Habana se instaló en un elegante estudio, frecuentado por aficionados al arte, críticos y amigos. Dicho taller fue descrito minuciosamente por Julián del Casal como una cámara de antigüedades, atiborrada de jarrones de porcelana, esculturas, lámparas, muebles, alfombras, trajes. Escribió el poeta:

El estudio del Sr. Collazo es el más completo que conocemos. Situado en el último piso de una casa de aspecto severo, encierra tesoros artísticos de inestimable valor. Todo brinda al recogimiento y a la meditación. Parece la morada de un soñador de la Grecia antigua, desterrado del mundo moderno, que se ha escondido para soñar y producir. Siempre el artista busca, a la manera del enamorado, el silencio y la soledad; porque la inspiración aguarda que el mundo se aleje para poder entrar (Casal, 1963, p. 151).

De las obras más significativas de Collazo con que contamos en Cuba, la mayoría pertenece a su estancia habanera. De ellas, tal vez la más imponente sea el *Retrato de Carmen Bacallao de Malpica* (1883), dama de una familia de rica estirpe de La Habana que aparece representada en pose mayestática sobre un fondo neutro con espeso cortinaje (imagen 3). Si analizamos el contexto visual de aquellos años en Europa, se pueden establecer analogías temáticas y técnicas con piezas del francés

Carolus-Duran (1837-1917) como *Mujer en blanco con abanico* o el *Retrato de Emily Warren Roebling*.

En esta obra, Collazo exhibe su calidad en el trabajo con las texturas, con los contrastes de luces y sombras, su soltura en el uso del color, su dibujo perfecto. El cuadro llamó la atención de Casal en una visita realizada al estudio del pintor y la impresión que le causara la dejó expresada de modo muy emotivo:

Otro de sus mejores retratos es el de la Sra. de Malpica. [...] Sobre el fondo violeta del lienzo, el cuerpo de la hermosa dama, ceñido delicadamente por regio vestido de raso crema, bordada la delantera de flores, se destaca en pie, majestuoso y altivo, mostrando su arrogancia y su gallardía. ¡Qué expresión la de aquel rostro! ¡Qué miradas las de aquellos ojos! ¡Qué bien marcados los contornos de aquel cuerpo escultural! ¡Qué aire de majestad en la figura! Parece que es la reina Isabel de Inglaterra, en el momento de recibir el homenaje de sus cortesanos (Casal, 1963, p. 152).

El retrato que hiciera a su hermana, Emelina Collazo Tejada, es una de sus piezas más conocidas (imagen 4). En él se despliegan todas sus habilidades en el género, logrando un extraordinario parecido con la mujer real, a juzgar por las fotografías existentes de la joven. Guarda semejanza con pinturas del neoclasicismo decimonónico francés, por ejemplo, el *Retrato de Mademoiselle de Lancey* (1876) de Carolus-Duran. Esta obra a su hermana también fue comentada por Casal (1963, p. 152):

Frente a la puerta de entrada, se destaca, en su marco negro, incrustado de bronce, el retrato de una de las grandes damas de nuestra sociedad: la Sra. Emelina Collazo de Ferrán. Vestida de rico traje de color lila, ornado de encajes blancos, descansa sobre blando diván rosado, donde hay esparcidos algunos cojines del mismo color. Su pie diminuto, oculto en elegante zapatito de raso negro, asoma, bajo los pliegues del vestido, apoyándose en suntuoso almohadón. Una atmósfera ideal, que parece estar hecha de perlas vaporizadas, flota en torno de aquella figura. No se puede pedir más arte, ni más gracia, ni más naturalidad.

A su hermana Emelina le hizo dos retratos más. Uno es un óleo y el otro es un creyón donde aparece más joven, con mirada seria, pero llena de donaire femenino y de candor (imagen 5). En esos retratos es evidente su perfección técnica y la meticulosidad en el trabajo con los detalles.



**Imagen 3.** *Retrato de Carmen Bacallao de Malpica* (1883). Óleo/ lienzo, 210,5 x 105,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



**Imagen 4.** *Retrato de Emelina Collazo Tejada* (1886). Óleo/ lienzo, 204 x 120 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



**Imagen 5.** *Retrato de Emelina Collazo*. Creyón/cartulina, 46 x 35 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



Tal vez la pieza más conocida de este artista sea *La siesta* (1886), una porción de la Cuba decimonónica, oteada desde el interior de una rica casa criolla del Vedado habanero (imagen 6). El contexto en el que se inserta la figura ha cambiado, pues ha pasado del espacio cerrado a un escenario abierto. Como señalara Adelaida de Juan (2006, p. 46), “esta alteración lo es de estilo y proviene de Europa”. La mujer tomando la siesta, reclinada en un sillón, es pretexto para el avistamiento de lo verde, de la luz y del mar. Lo cubano se enseñoorea en esta imagen símbolo de nacionalidad desde el color, la atmósfera y los motivos.



**Imagen 6.** *La siesta* (1886). Óleo/ lienzo, 65, 5 x 84 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

José Lezama Lima (1994, p. 98) rehízo poéticamente el cuadro:

Julián del Casal entrega en la guardarropía su capuchón de naipes marcado y se dirige a la casa del pintor Collazo. Se acerca con delectación a uno de los lienzos. Sobre una alta silla de mimbre, dama con igual palidez que Rosita Aldama, sentada, nos parece, de

espalda al paisaje. Voluptuosamente su mirada juega por la terraza, palmerales de jardinería cercanos al mar. En el centro un jarrón alza en triunfo un monstruosillo terrestre ansioso de caminar dentro del mar como el caracol: la piña con su cabellera de ondina tropical. Fuerza la mirada: ¿qué es lo que ve? Ya Casal está muerto, pero vuelve a mirar y entonces ve a Juana Borrero pocos días antes de su muerte.

En esta potente estampa de nuestra pintura colonial, cada elemento —las macetas ornamentadas con plantas tropicales, el sol del mediodía haciendo estallar la luz sobre el jardín, la placidez del instante en que la dama ataviada con bata criolla deja volar su pensamiento hacia el paisaje marino y la butaca de mimbre sobre la alfombra persa—, activa la noción de nuestra insularidad, como afirmación y exultación.

## **Estancia en Francia**

Luego de esta permanencia en La Habana, Collazo viajó a París en 1888 y se instaló en esa ciudad durante los últimos ocho años de su vida. Llegó antes de la inauguración de la Exposición Universal realizada en esa ciudad en 1889, enclave ferial donde se mostró todo el progreso tecnológico e industrial y la ebullición cultural alcanzada por Francia. Esas fueron experiencias muy favorables para el francófilo pintor cubano, fiel enamorado de la Ciudad Luz.

La capital francesa era en los años finales del siglo XIX, el centro cultural más influyente del mundo, la gran metrópoli del arte, y atraía no solo a los artistas europeos, sino también a creadores hispanoamericanos, quienes veían la oportunidad de nutrirse allí de diferentes tendencias artísticas, de encontrar mejores posibilidades comerciales, de darse a conocer por los críticos y de participar en los famosos Salones que en esa urbe se celebraban.

Allí Collazo se instaló en una casa del Boulevard des Malesherbes. Aseguró, igual que en Nueva York, buenos compradores y fue admitido como participante en el Salón de París de 1890 con *Los amantes del arte* (imagen 7) y *En la taberna*, dos obras complacientes del arte oficial favorecido por la Academia francesa (Duplatre, 2006, p. 4). En París, su técnica y su estilo se afianzaron y desde esa ciudad viajó en varias ocasiones a otras importantes capitales de Europa donde podía apreciar las obras de arte de



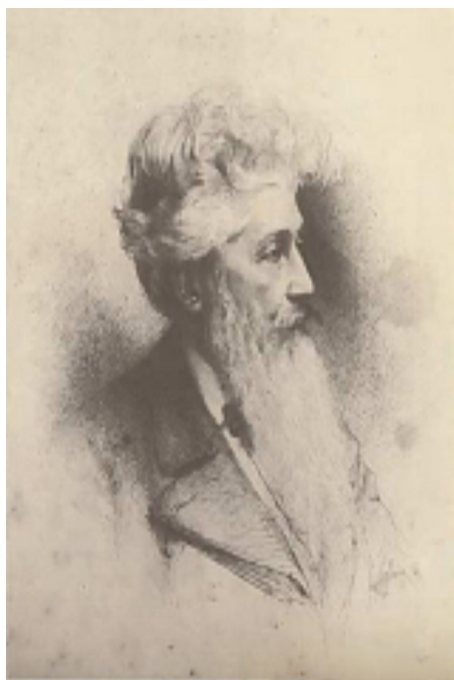
**Imagen 7.** *Los amantes del arte* (1890). Óleo/ lienzo, 64 x 82,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

su interés y satisfacer la pasión coleccionista que configuraba su personalidad artística.

En su estudio ubicado en la parisina avenida Víctor Hugo, recreado por su amigo Ezequiel García Enseñat en el cuento “Flor de arte”, el artista mantuvo su gusto por el acopio de disímiles objetos exóticos: ediciones raras de libros antiguos, anónimos franceses, cuentistas galantes del siglo XVIII, lámparas, porcelanas, trajes de épocas pasadas. En este cuento se describía su atelier así:

La luz gris que penetraba por las grandes vidrieras, daba al salón tonos y reflejos de gabinete fotográfico; las ricas telas orientales que entapizaban las paredes del estudio, lucían desteñidas y entre sus enormes corolas de florescencias fantásticas, los esbeltos pájaros de oro estiraban las alas como desperezándose, parecía que el sufrido maniquí se rendía de cansancio agobiado bajo el peso de la reluciente armadura, y hasta se hubiera dicho que las caretas chinas que sujetaban los cogidos del cortinaje, deshacían en bostezos sus terribles muecas (García, 1905, p. 4).

Continuó realizando sus temas de siempre, pero también en París prosiguieron sus ideas a favor de la libertad de Cuba. Su casa se convirtió en habitual lugar de reunión de los patriotas cubanos exiliados. Además, colaboró como dibujante en *La República Cubana*, semanario del Comité Cubano de París, dirigido por el periodista Domingo Figarola Caneda, e igualmente hizo trabajos frecuentes para la revista *América en París*<sup>5</sup>, que lo reconoció en junio de 1891 como uno de los patriotas que apoyaban la causa independentista cubana (Archivo Nacional de Cuba). De esa etapa es el retrato (imagen 8) que realizara del líder de la independencia de Puerto Rico, Ramón Emeterio Betances (Rodríguez, 1976, p. 27).



**Imagen 8.** *Retrato de Betances (s/f).* Dibujo a la plumilla, Ateneo Puertorriqueño

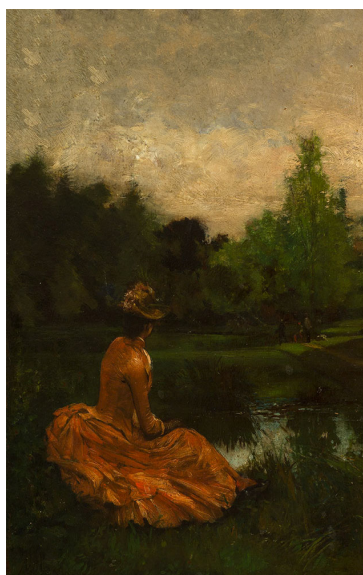
---

<sup>5</sup> Era una revista quincenal de la que se conserva el ejemplar número 12, del 30 de junio de 1891. Estaba dirigida por Rodolfo Sedano y el redactor principal era el poeta Diego Vicente Tejera. Presenta una lista de redactores entre los que aparece el nombre de Guillermo Collazo. La publicación cesó el 31 de mayo de 1892.

En 1890 realizó un viaje a Biarritz, ciudad balnearia del suroeste, donde muchos miembros de la parte más adinerada de la colonia cubana en Francia iban a veranear. Allí Collazo tenía un chalet e hizo apuntes de la costa francesa que le sirvieron de inspiración para pintar el cuadro *Dama sentada a orillas del mar* (1891, imagen 9). En este retrato, Collazo ubica a la modelo, su cuñada Susana Benítez de Cárdenas sentada sobre una roca, de espaldas al mar y a un cielo neblinoso. El contraste entre las tintas azules y los ocres, la transparencia lograda en el pañuelo y la gélida atmósfera que consigue transmitir, colocan a este creador entre los mejores pintores del siglo XIX cubano. En un ambiente similar colocó a una dama *A orillas del lago*<sup>6</sup> (imagen 10).



**Imagen 9.** *Dama sentada a orillas del mar* (1891). Óleo/lienzo, 75, 5 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



**Imagen 10.** *A orillas del lago* (s/f). Óleo/madera, 26 x 17 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

---

<sup>6</sup> Se dice que es un retrato de su esposa.

Pintó asimismo el erótico desnudo *Voluptuosidad* (imagen 11), ejemplo de su dominio del dibujo y el color, pero que se convirtió en un cuadro más, de un reciclado género, que abarrotaba los salones franceses finiseculares, al estilo del *Nacimiento de Venus* realizado para el salón de París de 1863 por Alexander Cabanel.



**Imagen 11.** *Voluptuosidad* (s/f). Óleo/ lienzo, 46 x 52 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Otras obras de Collazo con figuras en actitudes de indolencia, apresadas en escenarios despreocupados o en escenas galantes dieciochescas son: *Horas felices*, *En la terraza*, *Regalo de Bodas*, *Mosqueteros*, *El violoncellista* y *La visita*. Algunas pertenecen a la corriente neorromántica del “casaconismo”, pintura muy comercializada en París y Roma<sup>7</sup> (imágenes 12 y 13). Como dijera Casal: en ellas aparecen “niñas angelicales, caballeros galantes en traje de corte, sonriendo a hermosas duquesas, bufones grotescos, con trajes abigarrados” (Casal, 1963, p. 151). Govantes (1933) exponía que García Enseñat, quien estuvo junto a Collazo en París, le comentó que Collazo:

Sufría mucho con los modelos que encontraba porque aquellos hombres toscos, dentro de los viejos trajes de época, carecían de la

---

<sup>7</sup> El casaconismo era un estilo de tendencia neorromántica caracterizado por la pintura de personajes del siglo XVIII vestidos con casacas. Permitía construir un espacio-tiempo idealizado.



**Imagen 12.** *Estudio de Mosquetero* (s/f). Acuarela, 46 x 34 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



**Imagen 13.** *Mosquetero* (s/f). Óleo/tela, 75 x 55 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

elegancia en el gesto, que imponía la composición del pintor. En ocasiones era tanta su desesperación, por estos contratiempos, que sus amigos se prestaban a posar.

Collazo era un enamorado de la Francia del rococó y de las escenas cortesanas de Watteau. Por esa razón, Jorge Rigol consideró su obra “escapista, desarraigada y extranjera”, tildando al artista de “afrancesado autor de pastiches y postizos”. Sin embargo, pudo reconocer “su seguridad de ejecución y la poesía y modernidad que emanan algunas de sus piezas” como el óleo sobre madera, *Calle de París* (imagen 14), donde es explícito un aire modernista (Rigol, 1982, p. 237).

Es cierto que París le ofrecía modelos estereotipados, prolongados por el arte oficial, pero también le confirió una consolidación en su ejecución pictórica. Aunque una parte de su pintura se encuentra influida en lo temático por personajes y escenas afrancesadas, en la hermosa y fría ciudad lo persiguieron las nostalgias por su tierra natal. La evocó en sensibles paisajes: *Cocotero* y *Turbonada* (imágenes 15 y 16), momentos señeros de su producción pictórica, en los que aparecen visos románticos, pero donde el artista se muestra más espontáneo, franco y poético. Según Casal, sus paisajes pueden ser admirados “por la verdad del tono, la fineza del pincel



**Imagen 14.** *Calle de París* (s/f).  
Óleo/madera, 40 x 33 cm. Museo  
Nacional de Bellas Artes



**Imagen 15.** *Cocotero* (s/f).  
Óleo/lienzo, 46 x 72 cm Museo  
Nacional de Bellas Artes



**Imagen 16.** *Turbonada* (s/f). Óleo/lienzo, 38,5 x 55,5 cm  
Museo Nacional de Bellas Artes



y un sentimiento delicado de la vida campestre” (Casal, 1963, p. 152). Hay en ellos una emoción y una libertad que no se percibe en sus retratos.

En el *Paisaje del río Cauto* (imagen 17) rememoraría su niñez y adolescencia en su terruño natal. El río oriental, sumido en una atmósfera romántica, lo trasladaría a esos momentos de su vida cuando pudo ser plenamente feliz en familia.



**Imagen 17.** *Paisaje del río Cauto* (1888) Acuarela/  
Papel, 39 x 50 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Ya en piezas como *Niña dormida en un jardín* (1887) y *Patio* (imágenes 18 y 19), el verdor de las plantas tropicales y el colorido entramado de los patios dicen mucho de lo cubano. Cuando en 1946, el crítico de artes plásticas Guy Pérez Cisneros reprochaba al academicismo finisecular su frialdad, su falta de vuelo y su formulismo, exceptuaba a los pintores Juan Jorge Peoli y Guillermo Collazo, calificándolos de “finos temperamentos que lograban el triunfo de su sensibilidad dentro de estas terribles disciplinas” (Pérez, 1959, p. 6). La investigadora Adelaida de Juan también reconoció sus altos valores en el empleo de la técnica pictórica (De Juan, 1974, p. 23). Los autores que se han referido a la obra de Collazo coinciden en que estas revelan las habilidades de un excepcional pintor académico, pero también muestran una poética que, por momentos, estremece y sorprende por su cariz moderno.



**Imagén 18.** *Niña dormida en un jardín* (1887). Óleo/lienzo, 63 x 82 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



**Imagén 19.** *Patio (s/f)* Óleo/lienzo, 77 x 61 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Collazo volvió a La Habana en 1895 en un delicado estado de salud (De Saavedra, 1895, p. 10) resentida por el abuso de las drogas (Rigol, 1982, p. 234). Ello le provocó dificultades visuales que le impedían apreciar detalles necesarios en la pintura, por lo que solo pudo trabajar la escultura. Sobre este momento de su obra, expresó Diego Vicente Tejera (1901, p. 433):

También se dedicó, en sus últimos años, aunque sin ahínco, a la escultura, modelando con dedos hábiles y exquisito gusto, estatuillas encantadoras. Muy celebrado por la crítica fue un jarrón suyo, fundido en estaño, que representaba la pesca, obra seria, de concepción muy original y factura firme y elegante.

Volvió a París y murió a los 46 años, el 26 de septiembre de 1896. En el periódico *La República Cubana*, del 1 de octubre de ese año, se comunicó la noticia de la siguiente manera:

La colonia cubana de París acaba de perder uno de sus miembros más conocidos y estimados. Nuestro compatriota y amigo particular, el Sr. Guillermo Collazo, ha fallecido el 26 del pasado en su morada del Boulevard de Malesherbes, rendido a una tenaz dolencia que le conduce al sepulcro en edad temprana todavía. El Sr. Collazo tuvo que emigrar a los Estados Unidos cuando la Revolución de Yara, y en Nueva York pronto hubo de adquirir nombre envidiable entre

los primeros creyonistas. Más tarde contrajo matrimonio con una dama distinguida de la sociedad habanera, adoptando a París como punto habitual de su residencia y consagrándose con toda devoción al cultivo del arte de que fue un predilecto. Varias veces expuso en el Salón de Champs Elysées, y siempre atrajeron sus obras la atención y alcanzaron los juicios más favorables de los competentes [...]. Así también Collazo, obedeciendo a los impulsos legítimos de su corazón, fue patriota y contribuyó a la causa redentora de su país con cuanto pudo –y mucho fue lo que pudo– pero siempre creyendo que hacía poco, y como si se reprochaba de no poder llevar a la realidad toda la suma de esfuerzo que su patriotismo le indicaba.

Asimismo, la revista *El Figaro* se hizo eco del suceso. En su sección de crónica social se expuso que:

Collazo era, a más de un artista de gusto exquisito, un perfecto hombre de mundo formado en los centros sociales del extranjero. Su pasión era la pintura. Faltaba en su vida el acicate de la necesidad, que es en tantas y en tan repetidas ocasiones el camino seguro de la gloria. Así es que ha producido poco, por más que todo denotaba, a través de las pinceladas magistrales, un verdadero corazón de artista. Collazo ha muerto joven y al lado de la que fue la ejemplar compañera de su vida, la Sra. Angelita Benítez, dama muy conocida y muy estimada de la sociedad elegante de La Habana (Fontanills, 1896, p. 444).

Muchos años después de su deceso, el arquitecto Evelio Govantes recopiló 53 piezas del artista entre pinturas, dibujos y esculturas, coleccionadas por varias familias cubanas. Mostró, por primera vez en Cuba, el 15 de mayo de 1933, la exposición “Guillermo Collazo, pintor y escultor”, presentada en el Lyceum de La Habana. Por esa causa publicó el 21 de ese mismo mes, la reseña titulada “Un pintor cubano desconocido”, en la que ofrecía una valoración sobre el hombre y su obra, dándolo a conocer al público cubano (Govantes, 1933). Este análisis continúa siendo el referente más importante para conocer al artista.

Más adelante, se ha continuado exhibiendo la obra de Collazo. La exposición “300 años de arte en Cuba”, presentada en abril de 1940 en la

Universidad de La Habana, con dirección de Domingo Ravenet, contó con un catálogo en el cual intervinieron varios intelectuales. Allí se planteó que Collazo “[...] era uno de los artistas de la época colonial de más envergadura, por su espíritu sensible y ya moderno que supo ver el valor del impresionismo naciente, captando finos cromatismos hasta entonces desconocidos en Cuba (Baralt, 1940, p. 9).

La megaexposición “La pintura colonial en Cuba”, realizada entre el 4 de marzo y el 4 de mayo de 1950 en el Capitolio Nacional, reunió veintitrés piezas del artista y también contó con un catálogo en el que se evaluaba la obra pictórica de Collazo (Pérez, 1950, p. 1). En 1996, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó la exposición “Guillermo Collazo: obras escogidas”, conmemorando el centenario de su muerte, presentada en el Salón del Museo de Arte Colonial. Otro homenaje realizado fue la tirada de sellos de correos de Cuba en 1976 con algunas de sus obras. Todas estas exhibiciones han demostrado que si, efectivamente, en parte de su obra hay belleza artificial y fausto, también es evidente en otras piezas, autenticidad y cubanía. José Lezama Lima (1978) defendió estos rasgos de su obra cuando escribió:

Collazo, en los finales de un siglo que para nuestra pintura había comenzado con el modo ingenuo de Escobar, viene a presentarnos con suma discreción elegante, cómo lo cubano es una síntesis súbita y no un allegamiento de acarreos y materiales superpuestos. Que vive muchos años en París, pues eso lo hace más finamente cubano. Que pinta una visita a la manera francesa, pues el cuadro se instala en las gracias exquisitas de una visita cubana de fin de siglo. Si ríe una buena alegría, hay un verde que nadie se atrevería a regalárselo a Francia, asoman gentilezas y requiebros que parece el halago, el susurro de una cortesía cubana que se ha universalizado por sus profundas y seguras calidades (p. 307).

Guillermo Collazo Tejada amó a su patria y dejó evidencias de ese sentimiento veraz, legó una obra que por sí misma habla de sus apetencias, de las vacilaciones de su espíritu, de los avatares de su vida y del modo como escogió vivirla. Esas fueron las coordenadas de la existencia de un hombre que a pesar de sus éxitos artísticos y su riqueza material, vivió un “exilio físico y espiritual” (De Juan, 1974, p. 23). Diego Vicente Tejera lo

describió como un “finísimo caballero, hombre bueno y de carácter, cubano de corazón (Tejera, 1901, p. 433). Fue un magnífico pintor de enorme sensibilidad que, como augurara Casal (1963, p. 151), pudo alcanzar “las cimas ideales del arte a través del deslumbramiento de sus ojos por el fulgor de los ensueños”.

## Referencias

- ARCHIVO DE LA IGLESIA CATEDRAL DE SANTIAGO DE CUBA. (AICSC) Libro de Bautismo de Blancos, no. 17, folio 223. Santiago de Cuba, Cuba.
- BARALT, L. (1940). *Palabras al catálogo de la exposición 300 Años de Arte en Cuba*. La Habana: Instituto Nacional de Artes Plásticas, Universidad de La Habana y Corporación Nacional de Turismo.
- CASAL, J. DEL (1963). La sociedad de La Habana. En *Prosas* (Edición del Centenario, tomo I, 151-153). La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- DE SAAVEDRA, H. (enero 13, 1895). Guillermo Collazo. *La Habana Elegante*, año 11, no. 1, La Habana, Cuba.
- DUPLATRE-DEBES, B. (2006). El exilio artístico de los pintores españoles e hispanoamericanos en el París finisecular. *Actas XVI Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes [CD-ROM], España.
- FONTANILLS, E. (octubre 4, 1896). Crónica. *El Figaro*, año 12, no. 37, La Habana, Cuba.
- FUENTES, L. (1981). *Las artes en Santiago de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- GARCÍA ENSEÑAT, E. (enero 1, 1905). Flor de arte. *El Figaro*, año 21, no. 1, La Habana, Cuba.
- GONZÁLEZ, S. (1977). Collazo, ese desconocido. *Santiago*, (28), 139-146.
- GOVANTES, E. (marzo 21, 1933). Un pintor cubano desconocido. *Diario de la Marina*, año 101, no. 140, La Habana, Cuba.
- JUAN, A. DE (2006). *Pintura cubana. Temas y variaciones*. La Habana: Editorial Félix Varela.

- JUAN, A. DE (1974). *Pintura y grabado coloniales cubanos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- JUAN, A. DE (1997). *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- LA PINTURA COLONIAL EN CUBA* (1950). [Exposición]. Corporación Nacional del Turismo, La Habana, Cuba.
- LEZAMA LIMA, J. (1994). *La visualidad infinita*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- LEZAMA LIMA, J. (1978). *Tratados en La Habana*. Las Villas: Universidad Central de las Villas.
- MARTÍ, J. (2001). *Obras completas*. (tomo 7). La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍNEZ ARANGO, F. (1946). *Próceres de Santiago de Cuba*. La Habana: Imprenta de la Universidad de La Habana.
- PÉREZ CISNEROS, G. (2000). *Características de la evolución de la pintura en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- PÉREZ CISNEROS, G. (1950). *Palabras al Catálogo de la exposición La pintura colonial en Cuba*. La Habana: Capitolio Nacional, Corporación Nacional de Turismo.
- RIGOL, J. (1982). *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes hasta 1927)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- RODRÍGUEZ OTERO, E. (1976). Tres imágenes de Betances. *Revista del Instituto de Cultura puertorriqueña*, 19(70), 27-29.
- SAAVEDRA, H. DE (enero 13, 1895). Guillermo Collazo. *La Habana Elegante*, año 11, no. 1, La Habana, Cuba.
- TEJERA, D. V. (octubre 6, 1901). Guillermo Collazo. *El Figaro*, año 17, no. 37, 432-433. La Habana, Cuba.

## *La influencia francesa en la Academia de San Carlos de México (1850-1898)*

**Tania García Lescaille**

La fundación de la Real Academia de San Carlos de Nueva España en 1785<sup>1</sup> constituyó un importante avance en el panorama plástico novohispano. Fue la concreción de un propósito amasado durante años por algunas personalidades del virreinato que aspiraban a lograr la aprobación de una institución según lo establecido por la academia madrileña<sup>2</sup>. Con la extensión de los Estatutos Fundacionales se legalizaba una enseñanza que sería garantía de eficiente adiestramiento técnico para aquellos que buscaban desempeñarse en el conocimiento teórico-práctico en pintura, escultura y arquitectura.

Este proyecto fue considerado utilísimo y necesario porque, además de su noble empeño por aportar al conocimiento de las artes plásticas, sería ideal para contrarrestar las expresiones barrocas, rescatar la primacía ejecutoria

---

<sup>1</sup> El real despacho de Carlos III en que se dispone el autorizo de la fundación de la Real Academia de Nueva España está fechado el 18 de noviembre de 1784, aspecto que junto a otros documentos permitió precisar la fecha de 1785 como oficial de la fundación. Sin embargo, en investigaciones recientes algunos autores de reconocido prestigio como Eduardo Báez Macías (1993) y Aurelio de los Reyes (2010) refieren como fecha de fundación el año 1783.

<sup>2</sup> Desde 1753 funcionaba una institución en el territorio de Nueva España que pretendía legalizarse como Academia de Arte. Los artistas que laboraban en ella se reunían dos veces por semana y denominaban su actividad como “de crítica y de instrucción mutua”. Su presidente fue José de Ibarra, quién inició trámites ante el virrey y la corona para la aprobación de sus estatutos, proyecto que no fructificó y, finalmente, se paralizó con la muerte de Ibarra. No es hasta el primero de agosto de 1782 que es entregada por el virrey interino de Nueva España, D. Martín de Mayorga, al rey D. Carlos III, la documentación que solicitaba la aprobación de una Academia. En este protocolo se da cuenta de la existencia de un establecimiento que venía haciendo algunas actividades y se exponen los beneficios que la legalización de la institución traería para el territorio.

de las organizaciones gremiales y distinguir la producción plástica con la condición de “bellas artes”, en correspondencia con el rasero europeo.

En los años siguientes a la fundación se mantuvo el perfil curricular y los temas oficiales a imagen y semejanza de la academia madrileña, logro alcanzado gracias a la llegada de un claustro docente proveniente de España con formación en la principal de sus instituciones o en otras de la península y al constante fluir de materiales docentes y obras de arte, tanto originales como reproducidas, para la enseñanza en los diferentes niveles. Fue, por tanto, esta influencia la más directa y evidente, no solo en los primeros años sino en los siguientes. Sin embargo, en la etapa que pudiéramos llamar del renacimiento o de reanimación, comprendida entre 1848<sup>3</sup> y 1898<sup>4</sup>, otras influencias fueron significativas, entre ellas la de artistas franceses que, por circunstancias diferentes, estuvieron presentes en la Academia de San Carlos.

De Francia se presentaron obras en las exposiciones organizadas en la segunda mitad del siglo XIX como parte de un acervo llegado a la institución y que enriqueció su patrimonio. Otras fueron resultado de la destacada colaboración de muchos coleccionistas que se sintieron motivados a exhibir su acervo. Pero la forma más evidentes de esta presencia se puede encontrar en las copias de originales de artistas galos que se expusieron en los salones de San Carlos y en la destacada colaboración del pintor francés Édouard-Henri-Théophile Pingret (1788-1875), conocido como Édouard Pingret, en esos certámenes. Este artista estuvo radicado en el país entre 1850-1855, razón por la que pudo presentar obras en cuatro exposiciones organizadas durante su estancia.

---

<sup>3</sup> Aunque el periodo de la reanimación o renacer se puede considerar a partir de 1848 cuando se inaugura la primera exposición (24 de diciembre) después de la llegada de Pelegrín Clavé y Manuel Vilar –quienes tenían la misión de renovar las cátedras de pintura y escultura respectivamente–; el periodo para este estudio se precisa entre 1850 y 1898 debido a que no quedó muestra de catálogo de esta primera exposición, al menos no lo recoge en su compilación el autor Manuel Romero de Terreros (1963).

<sup>4</sup> La Real Academia de San Carlos de Nueva España atravesó por varias etapas que permiten definirlas de acuerdo con su desempeño. El estudio exhaustivo de la bibliografía sobre la Academia y su historia, dígame las investigaciones de Justino Fernández (1967), Thomas A. Brown (1976), Fausto Ramírez (1985), Eduardo Báez Macías (1993) y Aurelio de los Reyes (2010) han permitido exponer las siguientes etapas entre 1785 y 1898: fundacional (1785-1810), crisis (1811-1847), reanimación (1848-1898).



En esa mitad del siglo XIX la dirección de los ramos de pintura y escultura estuvieron a cargo de los maestros catalanes contratados en Roma, Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, quienes concretaron acciones que aportaron ejemplar vigor a la institución. Además de la influencia directa de estos, los discípulos pudieron contar con otras muy diversas que les llegaban por la colección de grabados, estampas y conjuntos que acopió la Academia, pero también por copias y originales que se exhibían en las exposiciones, cuyos datos quedaron recogidos en los catálogos.

El ejercicio de copias era una práctica para lograr dominio técnico para lo cual la exigencia del dibujo era una prioridad, no solo porque se asociaba al pensamiento racional y lógico, o porque su buena ejecución avalaba el avance de nivel y era expresión de destreza y aplicación, sino porque “desarrollaba en los estudios elementales el sentido de la observación de las figuras y estimulaba la sensibilidad para comprender la naturaleza...” (Reyes, 2010, p. 10).

El dibujo cambió para siempre la manera de concebir el arte. Fue, por mucho, el mecanismo mediante el cual los artistas estudiaron la realidad que les rodeaba, capturando en esbozos y trazos sueltos la presencia de la naturaleza y la conjunción de sus fuerzas, bajo la unidad visual del paisaje; la precisa anatomía del cuerpo humano y la psicología de los hombres y mujeres a representar. Permitió trazar lo que no existía: el cosmos y las estrellas, máquinas para volar o sumergirse por debajo del agua, la presencia concreta de lo divino y la representación de los dogmas de la espiritualidad occidental (Reyes, 2010, pp. 9-10).

El ejercicio de copias fue, por tanto, vital para la formación en la Academia, y hoy permite tener una verdadera idea de los gustos y filiaciones de los discípulos de la institución y de los artistas formados en otros planteles del país o de manera autodidacta, pero que expusieron en los salones. Este seguimiento es posible por un exhaustivo inventario realizado a partir de los datos que ofrece el investigador Manuel Romero de Terreros (1963) en *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. De las 23 exposiciones realizadas en el periodo de reanimación de San Carlos solo se conservan 22 catálogos, siendo el

año 1850 el inicial para analizar las influencias a partir de este elemento básico: el ejercicio de copias.

En los catálogos confeccionados para promocionar las exposiciones se tuvo especial cuidado en acompañar las obras con su título, autor y la precisión de si era copia u original. En el caso de las primeras, casi siempre se identificaba al artista copiado, con el inconveniente de que no siempre el nombre estaba correctamente escrito o completo. Además de esta importante información, muchas veces se aprovechó su espacio para aportar otros datos de utilidad, tanto de las obras como de los autores o los coleccionistas. En ocasiones se ofrecía una breve descripción del tema representado, las dimensiones de las piezas y otros aspectos que suscitaban el interés de los visitantes a los salones y que aportaban a la cultura general de los interesados.

El ejercicio de copias fue muy importante y valorado de positivo en la formación académica. Su calidad era altamente estimada porque significaba madurez técnica del aprendiz. Es revelador el porcentaje de obras expuestas a partir de esta práctica, ejecutadas tanto por los discípulos de San Carlos como por expositores de fuera de la institución. Nuestro inventario arroja 754 obras copiadas, siendo el año 1850 el de mayor número, pues expuso 59. Este resultado puede estar en correspondencia con el corto periodo de iniciada la reorganización de la institución en el que los estudiantes no se les permitía

**Tabla 1.** Obras copiadas en las 22 Exposiciones de la Academia de San Carlos

<b>Años de exposición</b>	<b>Obras copiadas</b>	<b>Años de exposición</b>	<b>Obras copiadas</b>
<b>II Exp. - 1850</b>	59	<b>XIII Exp. - 1865</b>	30
<b>III Exp. - 1851</b>	47	<b>XIV Exp. - 1869</b>	23
<b>IV Exp. - 1852</b>	55	<b>XV Exp. - 1871</b>	32
<b>V Exp. - 1853</b>	46	<b>XVI Exp. - 1873</b>	29
<b>VI Exp. - 1854</b>	52	<b>XVII Exp. - 1875</b>	2
<b>VII Exp. - 1855</b>	43	<b>XVIII Exp. - 1877</b>	26
<b>VIII Exp. - 1855</b>	21	<b>XIX Exp. - 1879</b>	50
<b>IX Exp. - 1856</b>	41	<b>XX Exp. - 1881</b>	23
<b>X Exp. - 1857</b>	33	<b>XXI Exp. - 1886</b>	17
<b>XI Exp. - 1858</b>	19	<b>XXII Exp. - 1891</b>	26
<b>XII Exp. - 1862</b>	23	<b>XXIII Exp. - 1898</b>	57

Fuente: Romero (1963)

pasar a la etapa de ejecución de obras originales o de inventiva. Le sigue a esa exposición la cuarta, de 1852 con 55 copias, la sexta de 1854 con 52 copias y la decimonovena, de 1879 con 50 copias (tabla 1).

La exposición que menos copias exhibió fue la decimoséptima, de 1875, con solo dos obras. Esta fue visitada por el revolucionario e intelectual cubano José Martí, quien quedó cautivado por la calidad de algunas piezas expuestas como *El valle de México* de José María Velasco y *La Muerte de Marat* de Santiago de Rebull.

En esa ocasión las dos copias expuestas fueron de la misma autora, la Sta. Bárbara Enciso, que presentó dos dibujos tomados del yeso: *Pie de fauno* y *Pie de isleño*. Por los títulos podemos colegir que estaba en un nivel prístino de formación, pues la presentación de copias de partes del cuerpo: cabezas, pies, manos, eran ejercicios de las clases de formación básica o de clase de principios.

Las copias, en tanto parte de la formación, no fueron privativa de un sexo ni de la Academia, todas las instituciones que tenían en su currículum las clases de dibujo y pintura incluían esta práctica. El comportamiento equilibrado durante la segunda mitad del siglo XIX de las copias realizadas por varones y hembras da la medida de cuán importante era manifestar la calidad técnica a partir de una copia. El único año que constituye una excepción de este equilibrio fue 1898 en que las 57 copias registradas fueron de mujeres (tabla 2).

**Tabla 2.** Ejercicios de Copias. Contribución de hombres y mujeres

Años de exposición	Hombres	Mujeres	Incógnito	Años de exposición	Hombres	Mujeres	Incógnito
II Exp. - 1850	40	19	-	XIII Exp. - 1865	20	10	-
III Exp. - 1851	27	20	-	XIV Exp. - 1869	8	13	2
IV Exp. - 1852	24	28	3	XV Exp. - 1871	10	19	3
V Exp. - 1853	18	27	1	XVI Exp. - 1873	16	12	1
VI Exp. - 1854	9	36	7	XVII Exp. - 1875	-	2	-
VII Exp. - 1855	22	21	-	XVIII Exp. - 1877	12	12	2
VIII Exp. - 1855	9	8	4	XIX Exp. - 1879	34	12	2
IX Exp. - 1856	16	16	9	XX Exp. - 1881	14	8	1
X Exp. - 1857	18	15	-	XXI Exp. - 1886	8	9	-
XI Exp. - 1858	6	13	-	XXII Exp. - 1891	18	8	-
XII Exp. - 1862	8	13	2	XXIII Exp. - 1898	-	57	-

Ese año también tuvo la particularidad de que se sumaron a la muestra no solo las obras remitidas de manera personal a la institución como era lo tradicional, sino que también participaron alumnos de escuelas y colegios nacionales que recibían una formación amplia con inclusión de las artes plásticas. Se incorpora como novedad la aparición en la lista de discípulos de la Academia de ese año algunas señoritas pintoras, suceso extraordinario dentro de los salones, ya que según informa el investigador mexicano Eduardo Báez Macías (1993) en la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, en el apartado “Mujeres pintoras”, el grupo femenino no formó parte de la matrícula de San Carlos hasta 1886. Su aparición como expositoras era en calidad de autodidactas, “en el espacio reservado a las pinturas remitidas de fuera de la Academia” (Romero de Terreros, 1963, p. 10; García, 2010, p. 76).

El recorrido por las exposiciones, a través de los catálogos, permite identificar una limitación relacionada con los referentes para las copias. A pesar de la amplia información ofrecida por aquellos, 242 de estas obras

**Tabla 3.** Obras indicadas como copias en los catálogos de San Carlos sin referencia del autor original

<b>Años de exposición</b>	<b>Copias sin autor</b>	<b>Años de exposición</b>	<b>Copias sin autor</b>
<b>II Exp. - 1850</b>	13	<b>XIII Exp. - 1865</b>	9
<b>II Exp. - 1851</b>	11	<b>XIV Exp. - 1869</b>	5
<b>IV Exp. - 1852</b>	13	<b>XV Exp. - 1871</b>	20
<b>V Exp. - 1853</b>	11	<b>XVI Exp. - 1873</b>	14
<b>VI Exp. - 1854</b>	15	<b>XVII Exp. - 1875</b>	-
<b>VII Exp. - 1855</b>	12	<b>XVIII Exp. - 1877</b>	7
<b>VIII Exp. - 1855</b>	5	<b>XIX Exp. - 1879</b>	23
<b>IX Exp. - 1856</b>	13	<b>XX Exp. - 1881</b>	11
<b>X Exp. - 1857</b>	19	<b>XXI Exp. - 1886</b>	5
<b>XI Exp. - 1858</b>	8	<b>XXII Exp. - 1891</b>	13
<b>XII Exp. - 1862</b>	10	<b>XXIII Exp. - 1898</b>	5

expuestas no declaran el autor original, carencia que se ilustra en un resumen cuantitativo por años en la tabla 3. Sin embargo, los datos que declaran los autores originales son suficientes para comprender los paradigmas técnicos que se siguió en el ejercicio de copias.

El inventario realizado para esta investigación demuestran que los tres artistas más copiados fueron: Bartolomé Esteban Murillo, presente en 17 exposiciones, objeto de referencia 74 veces, siendo la muestra de 1850 la que más copias de sus obras recibió; le sigue el pintor italiano Rafael Sanzio, copiado 37 veces y expuesto en diez salones; a este le sigue el pintor francés Édouard-Henri-Théophile Pingret, conocido como Édouard Pingret, cuya obra copiada figuró en San Carlos en cuatro ocasiones, pero con un alto seguimiento, ya que se expusieron 24 copias. Esto pone de relieve que las principales influencias provenían de artistas de tres espacios europeos cercanos. Cada uno con su propia dinámica en el desarrollo teórico-práctico de los diferentes estilos, tanto precedentes como posteriores al neoclasicismo, dígame Renacimiento, Barroco, Romanticismo, Realismo, entre otros.

Dos de esos artistas, Murillo y Rafael, ya formaban parte de la historiografía del arte por sus aportes incuestionables a la pintura, confirmado por el vasto legado de obras ejemplares cargadas de originalidad, factura precisa e indiscutible sensibilidad. El tercero fue el francés Édouard Pingret, formado en la academia parisina con Jacques-Louis David y Jean-Baptiste Regnault, en la que perfiló su técnica para trabajar el tema del retrato, el histórico y las escenas de género.

La atracción de los expositores de San Carlos por uno u otro artista pudo estar basada en la admiración técnica, la calidad y originalidad de las obras. Si bien es cierto que la producción plástica de Murillo y Rafael, tanto los originales como las copias que formaban parte del acervo de San Carlos, eran utilizadas como modelos para el ejercicio práctico, los discípulos y algunos autodidactas sintieron atracción por otros autores que no tenían aún el prestigio consolidado en México, pero que a fuerza de calidad lograron que sus obras imantaran en ese activo contexto.

A pesar del protagonismo referencial del artista español y del italiano, la presencia e influencia francesa puede considerarse significativa. No obstante, debe analizarse también en otras direcciones: la primera, a partir de las piezas que llegaron a San Carlos y formaron parte de su colección, siendo utilizadas en las exposiciones, fueran o no copiadas posteriormente. La segunda, a partir de las copias de originales franceses que fueron expuestas; la tercera a partir de la influencia del pintor Édouard Pingret, quien fue profesor de varias señoritas pintoras, expuso en San Carlos y sus obras fueron copiadas en reiteradas ocasiones. Este artista puede considerarse la influencia francesa más evidente y consolidada de la segunda

**Tabla 4.** Selección de la colección francesa, patrimonio de la Academia de San Carlos

<b>Autor</b>	<b>Título de las obras/ fecha de ejecución/ técnica</b>
Anne-Louis de Girodet Roucy Trioson (1767-1824)	<i>Lot y sus hijas</i> (s.f.), óleo sobre tela
François Boucher (1703-1770)	<i>Retrato de niño con sombrero</i> (s.f.), carbón con aguada
Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)	<i>La coqueta y el jovencuelo</i> (s.f.), óleo sobre tela
Anne Vallayer-Coster (1744-1818)	<i>Cinco duraznos</i> (s.f.), óleo sobre tela
Adolphe-René Lefebvre (1840-1868)	<i>Bacantes</i> (s.f.), óleo sobre tela
Antoine-Charles-Horace Vernet (1758-1863)	<i>Juegos en honor de Patroclo durante su funeral</i> (1791), óleo sobre tela
Édouard-Henri-Théophile Pingret (1788-1875)	<i>Retrato del príncipe Joinville</i> (s.f.), óleo sobre tela
Alfred Dedreux (1810-1860)	<i>Salto de obstáculos</i> (s.f.), óleo sobre tela
Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)	<i>San Juan Bautista niño</i> (1855), óleo sobre tela
Jacques Bouillard (1747-1806)	<i>Bóreas y Oritía</i> (1786), aguafuerte y buril
François Foster (1790-1872)	<i>Santa Cecilia</i> (s.f.), aguafuerte y buril
Eugène Delacroix (1798-1863)	<i>La muerte de Sardanápalo</i> (s.f.), óleo sobre tela (copia del original)
Victor-Emile Cartier (1811-1886)	<i>Toro espantado por una serpiente</i> (1848), óleo sobre tela
Eugène-Edmond-Modeste Lepoitevin (1806-1870)	<i>Marina</i> (s.f.), óleo sobre tela
Honoré Daumier (1808-1879)	<i>La vieja portera</i> (1839), óleo sobre tela
Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)	<i>Alegoría del dolor</i> (s.f.), óleo sobre tela
Pierre Ribera (nacionalizado francés) (1867-?)	<i>Mañana de sol</i> (s.f.), óleo sobre tela; <i>La lectora</i> (s.f.), pastel sobre papel; <i>Entre dos luces</i> (s.f.) óleo sobre tela
Jean Béraud (1849-1936)	<i>Arlequín</i> (1891), óleo sobre tela
Eugène Napoleón Varin (1831-1911)	<i>El último pensamiento de Weber</i> (1858), aguafuerte, aguatainta y buril sobre papel
Eugène Chatenay	<i>La primavera</i> (1890), óleo sobre tela
Gustave Mascart (1822-1899)	<i>Alrededores de París</i> (s.f.), óleo sobre tela
Anónimo, siglo XVIII	<i>La aurora</i> (s.f.), óleo sobre tela

**Fuente.** Guía del Museo Nacional (2000)

mitad del siglo XIX mexicano. La tabla 4 muestra parte del patrimonio francés conservado en San Carlos publicado por la Guía<sup>5</sup>.

Además de estas piezas, también aparecen en los catálogos otras obras originales que se expusieron en San Carlos, probablemente patrimonio de la institución pero no reproducidas en la *Guía del Museo Nacional de San Carlos* (2000). Esta valoración se sustenta en el hecho de que cuando la obra expuesta era colaboración de un coleccionista se expresaba el nombre del contribuidor. Así, por ejemplo, se presentaron en la séptima Exposición de 1855 las siguientes obras de autores franceses: *Estudio de una figura de la toma de la Smala*, alto 33 p, ancho 27 p y *Estudio de un grupo de dos jóvenes árabes de la toma de la Smala*, alto 33 p y ancho 27 pulgadas, de Horace Vernet; de M. Lepoitevin *La vuelta de-seada*, alto 14 p, ancho 24 p, de este autor en esta misma exposición se presentaron dos marinas con los números 50 y 51; y del señor Eugène-Louis-Gabriel Isabey con los números 62, 64, 65, 66 y 67 cuatro marinas y un paisaje; de Pierre-Adrien Pâris con el número 71 se expuso la obra original *Retrato de la sra. baronesa de Febril de Meaux de Guerra*, alto 58 p, ancho 41 p y con el número 72 el *Retrato del sr. Lic. D. José Basilio Guerra*, alto 58p, ancho 41 p.

Hay que significar el entusiasmo del pintor Édouard Pingret por la realidad mexicana y sus personajes. El artista realizó una obra única que influyó favorablemente en estudiantes de la Academia, y en los entendidos e interesados por la pintura. Su amplia producción la expuso en los siguientes salones (tabla 5): en 1851 presentó 22 piezas; 29 en 1852, 19 en 1854 y entre las dos exposiciones de 1855, tres obras, una y dos respectivamente, para un total de 73 elaboraciones. En 1886 aparecieron dos de sus obras

---

<sup>5</sup> La colección francesa que forma parte del patrimonio de San Carlos se procesó a partir de la información que ofrece la *Guía de Museo Nacional*, colaboración de Conaculta-Inba, Patronato del Museo de San Carlos, Artes de México y del Mundo. El ejercicio de copias se trabajó a partir de toda la información que ofrece el investigador Manuel Romero de Terreros (1963); aunque los datos expuestos son absolutamente exhaustivos, una mínima parte de la información puede estar excluida debido a los errores de escritura de algunos nombres que no facilitaron la identificación y procedencia de artistas cuyas obras fueron copiadas. En algunos casos, se pudo identificar y corregir algunos nombres con errores caligráficos, pero en otros no pudo precisarse la identidad y nación. A pesar de ello, consideramos que los datos aportados ayudan a comprender las tendencias, gustos y espíritu de los salones de San Carlos.

realizadas con anterioridad: *Retrato del Sr. Antonio Batres* y *Retrato de la Sra. Francisca Huerta de Batres*. En esa ocasión la muestra fue colaboración de un coleccionista.

**Tabla 6.** Obras de Édouard Pingret expuestas en San Carlos (1850-1898)

Años	Títulos
1851	<i>Interior de la cocina de un convento de Cartujos</i> (alto 20 p, ancho 26 p)
	<i>Sacristía de un convento capuchino</i> (alto 20 p, ancho 26 p)
	<i>Retrato de la Sra. Dña. Mercedes Espada de Bonilla</i> (alto 38 p, ancho 29 p)
	<i>Cabeza de un ángel</i> (alto 38 p, ancho 29 p)
	<i>Retrato de la Sta. de París</i> (s.d.)
	<i>Joven napolitana</i> (s.d.)
	<i>La infancia de Cánova</i> (s.d.)
	<i>Luis XIV y Molière</i> , (s.d.)
	<i>El Calessio, carruaje napolitano</i> (s.d.)
	<i>El Corricolo, carruaje napolitano</i> (s.d.)
	<i>Una celda en Roma</i> (s.d.)
	<i>El Confesionario, traje de Caraffo, Calabria</i> (s.d.)
	<i>Mujer de Sorrento, reino de Nápoles</i> (s.d.)
	<i>La tarantela en Puzzoli</i> (s.d.)
	<i>El vendedor de limonada de Nápoles</i> (s.d.)
	<i>El vendedor de limonada de Procida</i> (s.d.)
	<i>Vista de Burdeos, tomada desde la iglesia de San Miguel</i> (s.d.)
	<i>El desafío, pintura histórica.</i> (s.d.)
	<i>Rasgo de beneficencia de María Antonieta, reina de Francia</i> (s.d.)
	<i>Los baños del Havre</i> (s.d.)
<i>Casamiento en Pan, Pirineos</i> (s.d.)	
<i>La bendición, Pirineos</i> (s.d.)	



Años	Títulos
	<i>Grabado de Cuadro original de Pingret: El difunto Cardenal de Cheverus</i>
1852	<i>Retrato al pastel de la Sta. Dña. N. Almendaro</i> (alto 33 p, ancho 28 p)
	<i>Retrato al pastel de la Sta. Dña. Filomena Pimentel</i> (alto 41 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al pastel de la Sta. Dña. Dolores Pimentel</i> (alto 41 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato del Tte. Coronel D. Pedro Arista</i> (alto 42 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato del excmo. Sr. Presidente de la República, Gral. D. Mariano Arista, de tamaño natural</i> (alto 128 p, ancho 90 p)
	<i>El aguador, costumbres mexicanas, original</i> (alto 26 p, ancho 21 p)
	<i>La cocina, costumbres mexicanas, original</i> (alto 26 p, ancho 21 p)
	<i>El horno, costumbres mexicanas, original</i> (alto 26 p, ancho 21 p)
	<i>La cabaña indiana, costumbres mexicanas, original</i> (alto 26 p, ancho 24 p)
	<i>Retrato al pastel del Sr. D. Tomás Pimentel</i> (alto 41 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al pastel de la Sra. Dña. Guadalupe Heras de Pimentel</i> (alto 41 p, ancho 30 p)
	<i>La familia del Sr. Eustaquio Barrón (casa de Jaminson, Tacubaya)</i> (alto 42 p, ancho 89 p)
	<i>Panorama de una parte de la villa de Tacubaya, tomada desde la casa de Jaminson</i> (alto 23 p, ancho 25 p)
	<i>Vista de los volcanes, tomada desde Tacubaya</i> (alto 23 p, ancho 35 p)
<i>Retrato al pastel del Sr. D. Francisco Pimentel</i> (alto 40 p, ancho 30 p)	

Años	Títulos
	<i>Retrato al pastel de la Sta. D. N. Delgado de Frías</i> (alto 40 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de la Sta. Dña. Carolina Ibáñez</i> (alto 40 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al pastel de la Sta. Dña. Damiana Vega</i> (alto 40 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al pastel de la Sta. Dña. Carlota Ibáñez</i> (alto 40 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al pastel de Sr.</i> (alto 34 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al pastel de Sr.</i> (alto 40 p, ancho 30 p)
	<i>Estudio del retrato del Sr. D. Joaquín Fernández Madrid</i> (alto 40 p, ancho 35 p)
	<i>Retrato al pastel de una niña.</i> (alto 40p, ancho 29p)
	<i>Estudio del retrato del Exmo. Sr. Presidente D. Mariano Arista</i> (alto 43 p, ancho 33 p)
	<i>Retrato de la Sta. Dña. Guadalupe Godoy</i> (alto 43 p, ancho 33 p)
	<i>La noche de luna</i> (alto 32 p. ancho 26 p)
	<i>Retrato de niño</i> (alto 21 p, ancho 16 p)
	<i>La pastora de los Alpes</i> (alto 26 p, ancho 21 p)
<i>La pastora de Escocia</i> (alto 26 p, ancho 21 p)	
1854	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel, Su alteza serenísima la Sra. Dña. Dolores Tosta de Santa Anna</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de la Sra. Dña. Manuela Gómez de Vidal</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>La tortillera, costumbres mexicanas</i> (alto 29 p, ancho 23 p)
	<i>Vista interior del cráter del Popocatepetl</i> (alto 34 p, ancho 28 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de la Sra. Dña. Francisca Bocanegra de González</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de la esposa del Sr. Lic. D. Juan J. Baz</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de la Sta. Dña. Paz Cervantes</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de la Sta. Dña. M. García Icazbalceta</i> (alto 39 p, ancho 30 p)

Años	Títulos
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de la Sta. Dña Carmen Travesí de García</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel de Mr. Guillaumin</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel del Sr. D. N. Massón</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato de medio cuerpo al pastel</i> (alto 39 p, ancho 30 p)
	<i>Retrato al óleo del Sr. D. Eusebio García</i> (alto 42 p, ancho 39 p)
	<i>El evangelista</i> (alto 29 p, ancho 23 p)
	<i>El Jarabe</i> (alto 29 p, ancho 23 p)
	<i>La cocina en la calle</i> (alto 29 p, ancho 23 p)
	<i>Retrato al óleo, de medio cuerpo</i> (alto 48 p, ancho 39 p)
	<i>Retrato al pastel de la Sra. Dña. Jesús Aguado de Orihuela</i> (alto 53 p, ancho 36 p)
	<i>Boceto de costumbres mexicanas</i>
1855	<i>Retrato del Sr. D. Honorato Irague</i> (alto 44 p, ancho 33 p)
1855	Costumbres napolitanas. (alto 36, ancho 27p)
	<i>La pescadora</i> (alto 36, ancho 27 p.)
1886	<i>Retrato del Sr. Antonio Batres</i> (s.d.)
	<i>Retrato de la Sra. Francisca Huerta de Batres</i> (s.d.)

**Fuente:** Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México de Manuel Romero de Terreros

Sus obras expuestas acreditan que el retrato fue el tema predilecto para los salones. Presentó cuarenta retratos de ilustres personajes de la sociedad mexicana, lo que corrobora que Édouard Pingret se hizo de una clientela y gozó de reconocimiento social. La exposición de 1852 tuvo la más amplia muestra con veinte retratos, seguida por la de 1854 con trece, lo que significa que la exposición de 1851 lo dio a conocer en el medio.

Los retratos femeninos superan en cantidad a los masculinos, pues en total fueron presentados 22 retratos de damas de la alta sociedad decimonónica, lo que nos lleva a inferir no solo la aceptación, sino la disposición de las mujeres para ser modelos y tener una pintura con su imagen, símbolo de modernidad y buen gusto. Llama la atención que solo expuso en

los salones un retrato de familia, el del Sr. Eustaquio Barrón en la casa de Jaminson en Tacubaya, y el retrato de dos niños, una hembra y un varón, aunque la información del catálogo de 1852 no precisa sus identidades. Sin embargo, se conocen otras representaciones de niños que no fueron expuestas en San Carlos.

Las generaciones presentes le deben a Pingret una amplia galería de ilustres personajes de la época: *Retrato de Sra. Polidura* (imagen 1), *Retrato de la señora Mercedes Espada de Bonilla*, *Retrato de la señorita doña Filomena Pimentel*, *Retrato de la señorita doña Dolores Pimentel*, *Retrato de doña Guadalupe Heras de Pimentel*, *Retrato de D. Tomás Pimentel*, *Retrato del Ilustrísimo S. D. Joaquín Fernández Madrid*, *Retrato del Exmo. Sr. Presidente General D. Mariano Arista* (imagen 2), *Presidente de la República*, *Retrato de medio cuerpo de su Alteza Serenísima señora Dolores Tosta de Santa Anna*, *Retrato del Sr. Andrés Guillaumin* (imagen 3), *Retrato de doña Francisca Bocanegra de González*, *Retrato de la señorita doña Paz Cervantes*, *Retrato de doña Jesús Aguado de Orihuela*, *Retrato de la señorita doña Carolina Ibáñez*, *Retrato de la señorita Damiana Vega*, *Retrato de la señorita Leonor Rivas Mercado* (imagen 4), *Retrato del señor Leopoldo Batres*, algunos no expuestos en los salones, pero que hoy engrosan la pinacoteca nacional.

Igualmente, legó un rico muestrario de otros estratos de la sociedad que definían con gracia, sabor y sencillez lo perdurable del pueblo. Este artista se dejó cautivar por lo diferente y cotidiano como expresión de lo auténtico que confirma y legitima lo relevante. Quizás por esa razón permeó el gusto de los artistas decimonónicos, baste decir que muchas obras de su autoría aparecieron copiadas a partir de la exposición de 1852, las preferidas fueron las escenas costumbristas y los tipos. *El evangelista* y *La tortillera* fueron los tipos más copiados. Por su dominio técnico, su paleta amplia y pulcra sus piezas fueron modelos para el ejercicio técnico de algunos expositores de San Carlos.

Con la obra de este artista ocurrió algo extraordinario en los salones, en disímiles ocasiones se presentaron varias copias, en ocasiones más de una del mismo tema, así por ejemplo en la cuarta exposición (1852) se presentaron ocho copias de sus originales. Las señoritas Ángela Icaza y María del Carmen Báez de Orihuela coincidieron en seleccionar *Celda de una monja en Roma*. Mientras que en la sexta exposición (1854) se presentaron once



**Imagen 1.** *Retrato de Sra. Polidura (no expuesta)*, É. Pingret



**Imagen 2.** Retrato del Sr. Presidente de la República D. Mariano Arista (expuesta en 1852), É. Pingret



**Imagen 3.** Retrato del Sr. Andrés Guillaumin (expuesta en 1854) É. Pingret



**Imagen 4.** *Retrato de Sta. Leonor Rivas Mercado (no expuesta), É. Pingret*

copias, lo que refleja el prestigio que había alcanzado el artista en el país. Este amplio seguimiento fue responsabilidad de dos señoritas: Paz Cervantes que presentó cinco copias de escenas costumbristas, y Guadalupe Rincón Gallardo que presentó las otras seis, ambas coincidieron en reiterar los siguientes temas: *El amor maternal*, *La cocina en la calle*, *El Evangelista* y *La tortillera*. Por otra parte, en la séptima exposición de 1854 se presentaron solo tres copias de obras de Pingret, realizadas por la señorita Paz Cervantes y en la decimoctava edición (1877) aparecieron dos copias con el tema de *Una cocina*, ambas de la señorita Eulalia Lucio.

Debió ser un atractivo adicional de las exposiciones la competencia que generaba en los participantes el mostrar las mismas copias, pues la calidad de la factura era expresión de dominio técnico y de talento artístico, cualidades que de seguro alentaban silenciosa rivalidad. Algunas señoritas pintoras tuvieron mucha afinidad con la producción plástica del artista francés. Ellas repararon en el valor técnico, la calidad de la factura y lo interesante de una producción muy cercana al ser mexicano.

Pingret fue un referente de gran valor para los artistas de la segunda mitad del siglo XIX. Su incuestionable protagonismo en los primeros años de la renovación de la institución, justo cuando las exposiciones cobraban gran importancia y se convertían en un acontecimiento nacional e internacional, dejó una huella indeleble en los jóvenes del momento.

Mientras sus retratos y las escenas costumbristas demostraban su gusto por una realidad maravillosa que se abría ante él como algo sin parangón, los discípulos de San Carlos no se mostraban tan atraídos por su propia realidad. “Significativamente, en la sala de exposición de las obras de los alumnos de la Academia los temas costumbristas mexicanos brillaban por su ausencia, no así los relativos a costumbres napolitanas, sorrentinas, incluso sajonas” (Pérez, 2005, p. 157).

Francia, su tradición plástica y la calidad de sus artistas irrumpieron en la Academia de San Carlos de México en la segunda mitad del siglo XIX. Aportó al desarrollo de los artistas con valiosos exponentes que ampliaron el parque iconográfico con nuevas perspectivas. La presencia en los salones de obras de esa latitud diversificaron la muestra y dotaron de entusiasmo tanto a los discípulos de la institución como a expositores de fuera, quienes ejercitaron sus cualidades con el ejercicio de copias. No obstante,



ninguna figura dejó tan memorable recuerdo en los salones e impactó tanto en el país como la experticia de ese gran maestro que fue Édouard Pingret, del que se conserva una excelente pinacoteca que forma parte del patrimonio de la nación.

## Referencias

- BÁEZ, E. (1993). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*. (cuarta parte). México: UNAM.
- BROWN, T. (1976). *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. México: SEP.
- FERNÁNDEZ, J. (1967). *El arte del siglo XIX en México*. México: Editora Imprenta Universitaria, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- GARCÍA LESCAILLE, T. (2010). La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898). *Dimensión Antropológica*, 50, 73-105.
- GONZÁLEZ, L. (2000). El periodo formativo. En *Historia mínima de México* (77-118). México: El Colegio de México.
- GUÍA MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS (2000). México: INBA- Patronato Museo de San Carlos-Artes de México y del Mundo, S.A., de C.V.
- PÉREZ SALAS, M. E. (2005). *Costumbrismo y litografía en México; un nuevo modo de ver*. México: UNAM-III.
- RAMÍREZ, F. (1985). *La plástica del siglo de la Independencia*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- REYES, A. DE LOS (coord.) (2010). Introducción. En *La enseñanza del arte* (7-38). México: UNAM-III.
- ROMERO DE TERREROS, M. (1963). *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua academia de San Carlos de México (1850- 1898)*. México: Imprenta Universitaria.

## ***Santiago de Cuba 1800-1868. Las calles, las casas, la gente***<sup>1</sup>

**Jorge Abdala Franco**

Santiago de Cuba en la primera mitad del siglo XIX no era una ciudad especialmente atractiva en lo referido al urbanismo y la arquitectura. Los viajeros que llegaban por mar la primera impresión visual que tenían aun antes de desembarcar eran las fachadas pintarrajeadas en vivos colores de las edificaciones emplazadas en las colinas que bordeaban las orillas del puerto y donde se asienta la ciudad.

Desde fines del siglo XVIII el gobierno había establecido normas higiénicas y urbanísticas a la insalubre ciudad porque los desechos se arrojaban al exterior de las casas y los animales domésticos pululaban sin control por las calles sin empedrar, polvorientas o enfangadas, revolviendo la basura (Orozco, 2008, p. 48).

A pesar de los sismos, que ocasionalmente alarmaban a la población, el calor era un tormento más frecuente, por ello las casas se construían con puntal alto y en muchas de las cubiertas se empleaba el tejamanil, más fresca y menos pesada que la tradicional teja española. Las ventanas que rodeaban la casa por los cuatro costados no tenían vidrios sino toscos barreros de madera torneada y póstigos para facilitar el paso de las corrientes de aire en el interior de las habitaciones en las que tampoco había tapices en las paredes sencillamente pintadas con cal, y techos sin cielos rasos (Descourtiz, 1809, p. 303)

La tejamanil, teja pequeña de madera, aparece en Santiago con la llegada de los primeros emigrados francófonos provenientes de Saint Dominge, llamados acertadamente *domingois* (Orozco, 2008, p. 97). El viajero Des-

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en la revista *Santiago* 147, de 2018, pp. 564-577.

courtitz las vio en la temprana fecha de 1798 (Descourtitz, 1809, p. 303). Por su alta combustibilidad se desaconsejó su uso frente a las tejas de barro a pesar de ser más frescas. Al año siguiente su uso fue ya legalmente prohibido por el gobierno colonial (Orozco, 2008, p. 53).

Como en gran parte de la América española donde las riquezas no fueron tan cuantiosas como en los opulentos virreinos del Perú o Nueva España, en la mayor parte de las viviendas los pisos eran simplemente de tierra apisonada, de losas de barro o empedrados con cerámica, piedra u otros materiales y las casas blanqueadas con cal en el exterior. Santiago fue un pueblo blanco hasta 1817 cuando la legislación municipal obligó a utilizar otros colores en las fachadas. Las paredes eran de cuje y barro, técnica que se siguió utilizando durante todo el siglo XIX por su ligereza, rápida y fácil construcción y bajo costo.

Descourtitz notó, además, que aunque las casas estaban de cierta forma alineadas no tenían simetría entre ellas y que en sus frentes era común encontrar bananeros y palmeras de coco; que el calor era tal que la gente prefería encerrarse en sus casas en las horas del mediodía por lo que las viviendas parecían un sepulcro o un subterráneo y que más allá de un oscuro vestíbulo “[...] era donde se ven a los españoles medio desnudos tomando el fresco en grandes sillones” (Descourtitz, 1809). En las calles a esas horas de más calor solo deambulaban los religiosos, los inmigrantes franceses, y los perros (Descourtitz, 1809, p. 41). En los primeros momentos los *domingois* levantaron viviendas que por su precariedad constituyeron una afrenta al ornato y un obstáculo a los intentos gubernamentales de dar una imagen citadina, ordenada e higiénica a Santiago de Cuba.

De ellos, los que llegaron con suficiente dinero compraron o arrendaron casas de diferentes calidades en barrios ya constituidos en dependencia de su poder adquisitivo. Pero en su mayor parte los que habían perdido todo en Saint Domingue necesariamente tuvieron que asentarse donde pudieron o donde se les permitió. A muchos no les quedó más opción que ocupar una zona insalubre, pantanosa, ganada al mar, situada a orillas de la bahía que se inundaba en la temporada de las lluvias abundantes y donde construyeron en los primeros momentos urgidos por la premura y necesidad de techo, miserables casas de guano y tejamanil a pesar que este tipo de elementos constructivos estaban prohibidos por un Bando de Buen Gobierno decretada en 1799 por el gobernador Sebastián Kindelán (Orozco, 2008, p. 53).

Sin embargo, otro documento del gobierno referido a estas primeras viviendas de 1803 declara que las techumbres no eran siquiera de guano y menos de tejamanil que no era la cubierta de frecuente uso en Cuba, sino de cogollo seco de caña, verdaderas chozas con patios inmundos, enfangados y llenos de desperdicios, muchos de los cuales provenían del interior de ellas. Los *domingois* habían extendido ilegalmente los cercados de sus predios hasta las aguas de la bahía, cortando así el libre tránsito de las personas por el litoral con la finalidad, tal vez, de recibir desembarcos clandestinos fuera del control de las autoridades.

Estas indigentes viviendas de carácter provisional fueron abandonadas por los *domingois* cuando mejoraron sus posibilidades económicas o cuando años más tarde fueron expulsados de Cuba y entonces fueron ocupadas por cubanos de similar calamitosa condición. De esta forma, la imagen paupérrima que la ciudad mostraba al recién llegado no más acercarse a puerto se mantuvo a pesar del interés gubernamental y del deseo del resto de sus habitantes (Portuondo, 2012, p. 79).

Don Agustín de la Tejera afirmaba que también se ubicaron los *domingois* más menesterosos “[...] sobre la planicie de la Loma Hueca hoy llamada Tivolí, viviendo así reunidos los más pobres, pues los que poseían algunos recursos se alojaron en los distintos cuarteles de la ciudad” (Portuondo, 2012, p. 255). Pensaron en el retorno rápido, pero con el avance de la guerra en Saint Domingue vino el desengaño del imposible regreso. Los ricos se adaptaron a la vida de Santiago: compraron tierras y otras propiedades, fundaron negocios, fueron aceptados y respetados por los habitantes de la ciudad; los pobres tuvieron que ganarse la vida de la forma en que pudieron.

En los doce años que antecedieron a 1803 llegaron y se mantuvieron en Santiago veinte mil *domingois* blancos, mulatos, negros libres y esclavos, algunos ricos y pobres la mayoría. Algunos llegaron desde Jamaica de donde también habían sido expulsados, otros de Santo Domingo y la mayoría directamente de Saint Domingue en cualquier cosa que flotara. A ellos se les sumaron las tropas francesas derrotadas que hacían escala en Santiago. Esta masiva inmigración generó una crisis de abastecimientos en una ciudad de vida calmada y monótona: aumentaron los precios de los productos de primera necesidad, de los alojamientos (Portuondo, 1986, p. 111), de los solares yermos y de las tierras susceptibles a ser cultivadas, de los ne-

gocios en venta, de los animales de carga, de los vehículos de transporte, etc. Era común en la época, sobre todo en la zona aledaña al puerto, comunicarse en francés o creole de Saint Domingue tanto o más que en español.

Un Bando del Buen Gobierno de 1817 prohibió las techumbres de guano y una vez más el uso del tejamanil en la ciudad, el blanqueo de los exteriores de las casas con cal y exigió su sustitución por los colores que los propietarios decidieran y se obligó además a alumbrar en las noches las entradas de las casas con un farol (Orozco, 2008, pp. 99-100).

En los años veinte del siglo XIX, a pesar de las intenciones del gobierno y del deseo de los santiagueros de modernizar e higienizar la ciudad, muy poco se había hecho: las calles estrechas, empinadas y sin empedrar estaban llenas de hoyos y sobre todo por las noches “[...] obligan a tomar grandes precauciones a fin de evitar la desgracia de perder el brazo, una pierna o tal vez la vida” (Mellet, 1823). La ciudad era sucia especialmente en barrio de La Marina, a orillas de la bahía, que se llenaba de escombros y basuras que bajaban desde las zonas altas cuando llovía y se derrumbaban las casas de adobe, todo ese lodo, escombros y basuras de las zonas alta (Mellet, 1823).

Rosemond de Beuvallon, que visitó la ciudad veinte años más tarde, notó de inmediato las grandes diferencias sociales, higiénicas, económicas, constructivas y culturales entre la depauperada zona litoral de La Marina, donde se seguía hablando en francés y creole, con relación a la parte más alta de la ciudad, ocupada por la aristocracia criolla y española que solo bajaba a La Marina en caso de apremiante necesidad, y donde “[...] la mayor parte de sus calles son aglomeraciones de casuchas enclenques en las cuales viven principalmente gentes de color y muchas antiguas familias desdichadas de Santo Domingo” (Rosemond de Beuvallon, 2002, p. 253).

Por esa época, la tipología de casas santiagueras se amplió: a aquellas de colgadizo y una planta se le sumaron las de corredor y dos plantas (Orozco, 2008, p. 53). Los *domingois* hicieron considerables aportes a la economía y cultura cubana y santiaguera. Con el advenimiento de neoclasicismo llegado con estos inmigrantes y por otras vías, dentro de la vivienda santiaguera se operaron cambios: apareció la división sala-saleta con arcos separadores de los espacios, el recubrimiento en las casas de madera de las paredes interiores con paneles, las puertas de tableros pintados con diferentes colores denominadas puertas francesas; el uso de zapatas toscanas y jónicas, los trabajos de herrería (Orozco, 2008, pp. 63-64).

Las rejas exteriores en ventanales, verjas y balcones imitaron a las del sur de Francia; la saleta hizo su aparición como área de mayor intimidad adosada a la sala, el comedor sustituyó a las galerías hasta entonces usadas con ese fin; el cuarto de baño, ya fuese con bañaderas móviles o empu-tradas en la pared, se acercó al área de las habitaciones y se alejó de la cocina y, a la vez, se multiplicó pudiendo tener una casa varias áreas reser-vadas para el baño; las paredes interiores antes blancas y sin ornamentos se pintaron cerca del techo con motivos florales, cortinajes. El mobiliario aumentó ostensiblemente desde los muebles exclusivos para su uso en la sala hasta los de uso más privado como los sanitarios e higiénicos (Mora-les, 2015, pp. 57-66).

También en los 40 del siglo XIX Auguste Lemoyne pinta idéntico cuadro que los viajeros anteriores, excepto pequeñas diferencias. Las calles seguían siendo tortuosas, sin pavimentación y sucias. La mayoría de las casas eran de un piso, de estilo moruno con rejas en las ventanas (esta es una novedad respecto a los viajeros anteriores que solo vieron las toscas balaustradas de madera) sin cristales y en su lugar rectángulos de cañamazo o muselina, todo cerrado en las horas más calurosas del día. Casas con patio central alrededor del cual se distribuían amplias habitaciones con mobiliarios sen-cillos y adaptados al medio como los ventilados espaldares y asentaderas de pajilla en los balances y sillas de maderas barnizadas, las grandes ca-mas de los cuartos tenían mosquiteros y en los vestíbulos o galerías som-breadas y frescas aledañas al patio central había hamacas prestas para el disfrute de la siesta (Portuondo, 1986, pp. 230-231).

En 1846 había 4 664 casas, casi todas de cujes, tejas y una sola planta. Había cambiado poco o nada la tipología constructiva y los materiales de construcción en la casi totalidad de las viviendas (Portuondo, 1986, p. 230). Es lógico que así fuese, pues no era preciso cambiarla por otra más cara y quizás menos funcional ya que la tradicional estaba adecuada a la sismici-dad y al húmedo y caluroso clima de la ciudad.

A pesar de la pervivencia las atrasadas tipologías constructivas y que la mayor parte de las viviendas no parecían haber evolucionado, Santiago de Cuba sí se había modernizado teniendo en cuenta las necesidades de una ciudad que había ganado en población e importancia económica. Muestra de ello fueron los avances alcanzados en las construcciones, la arquitectu-ra, el urbanismo y las instituciones educacionales, recreativas, de benefi-

ciencia, culturales, económicas y políticas que no mencionamos porque se alejan de nuestro tema.

De las 4 750 casas censadas en 1827 el 55 % eran de mampostería, lo cual mostraba la bienandanza económica de la ciudad (Morales, 2015). La situación era ya diferente en 1862: había aumentado la población y en ese momento el censo arrojaba una cifra de 12 270 casas, pero la proporción entre las de mampostería y la de otros materiales eran de 37 a 62 %, respectivamente. Con el avance del siglo, y teniendo en cuenta solo este aspecto, se pudiera afirmar que Santiago languidecía, había más gente pobre viviendo en casas de cuje y guano que 35 años antes (Morales, 2015, p. 54).

Las intenciones de modernizar a Santiago, de acuerdo con su importancia económica y cultural, se manifestó en las leyes emitidas por el gobierno colonial, la Real Orden de 1857 obligó a alinear las casas en relación a las calles, las primeras en caso de ser necesario debían adelantarse para lograr dicha simetría. Los solares yermos debían construirse so pena de embargo, cosa que ya había normado el gobernador Escudero en 1817 pero no se había cumplido ni se cumpliría tampoco en esta ocasión. Mientras tanto, las Ordenanzas Municipales de 1856 autorizaban el uso de los solares y plazuelas para el ordeño de vacas previa autorización de los dueños. Se debían eliminar los pretorios que obstaculizaban el tránsito por las aceras y el alumbrado de aceite se sustituyó por el gas en 1858 (Orozco, 2008, pp. 75-76).

Caroline Wallace (2005), la adolescente hija del cónsul norteamericano en Santiago de Cuba llegó a esta ciudad en octubre de 1861. Se relacionó con la oligarquía local y sus impresiones fueron las de una joven banal e ingenua que quizás por ello reflejó solo detalles simples de la vida cotidiana de las personas con las que se vinculó. Sin embargo, precisamente por la simpleza de sus observaciones es que contamos hoy con algunos detalles de la vida cotidiana del Santiago de Cuba de los sesenta del siglo XIX a los que otros viajeros más maduros o menos superficiales no le dieron importancia.

Invitada a un hogar de la oligarquía cubana, uno de cuyos hijos había estudiado en los Estados Unidos, nos cuenta en detalles como transcurría el día en compañía de las mujeres de la casa. No describe los quehaceres de los esclavos o criados, solo de las personas con las que estuvo más cerca, casi siempre las mujeres.

Detalla el vestuario, el mobiliario y distribución de las habitaciones. A pesar de ser una casa de propietarios acomodados llama la atención la parsimonia con la que se vivía en la época: una gran sala con pocos muebles, ninguno de ellos tapizado, no había alfombras en los pisos, las paredes desprovistas de tapices y cuadros; en ocasiones un piano se ubicaba en la sala donde había pocos muebles, el más frecuentes los balances con espaldar y fondo de pajilla colocados en dos filas una frente a otra en la sala entre el ventanal y el patio.

Los ventanales eran amplios y de barrotes espaciados y se mantenían abiertos de par en par todo el día, excepto en las horas de la siesta cuando se bajaban las cortinas. Esto implicaba que la vida fuese casi pública, pues los transeúntes podían mirar hacia adentro y, de igual modo, los habitantes de la casa estaban pendientes de lo que ocurría en el exterior.

La única puerta de la vivienda servía a esclavos, criados y señores y hasta a las dos mulas que con la calesa entraban por el zaguán hasta el final del patio donde estaban los establos. Asimismo, por esa misma puerta salían y entraban los jinetes de la manera más natural, sin que esto fuera motivo de distracción o asombro de las visitas que ocupaban la sala.

La gran puerta de la calle contenía una más pequeña para el uso de las personas que se abría cuando la mayor, por la que entraban la calesa y los jinetes, estaba cerrada. Por esta única puerta hacia la calle entraba “[...] desde el gobernador hasta las mulas” (Wallace, 2005, p. 72).

La mayor parte del día de las mujeres de la oligarquía local transcurría sobre los balances y agitando los abanicos en medio de animadas conversaciones, fumando tabaco en exceso, hábito que no excluía a los niños que andaban semidesnudos, tanto las hembras como los varones, hasta que ya en la tarde eran bañados y vestidos de forma apropiada. En ese momento, el dueño de la casa se lavaba las manos y la cara en una palangana en el patio, a la vista de todos, antes de cenar.

Luego, aunque había suficientes camas, la siesta, costumbre generalizada en todos los sectores sociales, se hacía sobre catres que durante el día permanecían plegados y que se abrían a la hora indicada cuando cada uno lo acomodaba donde se le antojase (Wallace, 2005, pp. 64-67).

Como al resto de los visitantes, la ciudad no la cautivó para nada; no tenía nada notable: “Santiago es decepcionante en términos arquitectóni-



cos”, decía. Casas de adobe, por lo general de un solo piso, muchas veces al nivel de la calle, con horcones por columnas que las dotaba de resistencia a los frecuentes sismos; sin cielo raso, se dejaba a la vista la cubierta de tejas, los pisos podían ser de losas, madera o mármol en las casas más ricas. No había zaguán (el único, como ya dijimos, era el callejón por donde pasaba y se guardaba la calesa) ni espacios entre la casa y la vecina. La pared que las separaba no llegaba al techo, por allí las conversaciones de una casa se escuchaban en la alledaña. Todo esto hacía que las viviendas de la oligarquía santiaguera fuesen bastante promiscuas; casi se vivía en la calle.

Si estas eran las características de las casas y el modo de vida en la clase pudiente imaginamos que entre los sectores más pobres y poseedores de viviendas de menor calidad, a las que Caroline no visitó, la promiscuidad y precariedad del mobiliario sería aún mayor.

El patio constituía una especie de jardín, lavatorio y zoológico con pájaros, árboles frutales y ornamentales llenas de colorido y flores. Era la parte más animada de la casa. A su alrededor, bordeado por galerías, estaban las habitaciones privadas. Más al fondo, se ubicaban los establos, la cocina y los excusados.

Las fachadas de las casas estaban pintadas de colores claros y brillantes. Cuando tenían dos plantas, cada una se pintaba de un color diferente. Las calles en los 60 seguían siendo un desastre: “[...] estrechas, sucias, muy mal pavimentadas –cuando lo están– y poco incitantes al paseo, [...] muchas de sus calles son empinadas y de difícil ascenso, y el descenso no es más agradable” (Wallace, 2005, p. 68). No obstante, nos dice que las de La Habana en esa misma época ¡eran peores!

Las aceras, cuando las había, en muchas ocasiones eran demasiado altas hasta el punto de dificultar su ascenso desde la calle por una persona de cierta edad o por una dama ataviada con el vestuario de la época; además, eran estrechas. En medio de las calles había grandes piedras sobre las que los transeúntes debían saltar para alcanzar la acera opuesta en tiempo de lluvias (Wallace, 2005, pp. 68-73).

Veinte años antes, en la década de los 40, Rosemond de Beuvallon, el noble francés al que mencionamos antes, tuvo la misma desagradable impresión de las calles de Santiago, por las que los caleseros echaban a correr a galope tendido a sus cabalgaduras para facilitar el ascenso por las

pendientes mal pavimentadas y donde las volantas y las damas sentadas en ellas iban pegando brincos en casi todo el trayecto (Rosemond de Beuvallon, 2002, p. 254).

Walter Goodman, inglés, judío y pintor, también visitó a Santiago en los años 60. Sus experiencias fueron más intensas que las de Wallace, quizás por ser hombre y poder moverse con más libertad y relacionarse con un mayor número de personas de diferentes estamentos sociales; quizás por ser un joven aventurero de 26 años y haber viajado por el mundo; por ser más lúcido que la joven neoyorquina. Sus juicios y observaciones se extienden más allá de las simplezas de la vida cotidiana. Sus análisis políticos de la actualidad cubana del momento no carecieron de profundidad, aspectos que Caroline no se percató fueron advertidas y hasta sufridas por Goodman; incluso llegó a guardar prisión bajo la acusación de espionaje.

En lo relacionado a la vida cotidiana en el interior de las viviendas y en las calles, Goodman, al igual que Caroline Wallace, notó la parquedad de mobiliario en las casas. Menciona las consolas con espejo que adornaban las salas, los reposapiés y las escupideras de las que con toda seguridad las damas eran tan diestras en su uso como los caballeros; las pocas litografías con imágenes de santos que colgaban en las paredes, los pequeños altares en las habitaciones, el patio donde, además de lo ya expresado por Wallace, también se ponía a calentar al sol la tina del baño de las tres de la tarde.

Goodman cuenta del corredor y su uso como sitio para celebración de las tertulias que comenzaban a partir de las cinco de la tarde y duraban hasta poco antes de las diez de la noche; siempre protegidos de la considerada nefasta luz de la luna y sentados sobre sempiternos cómodos balances. Describe el cumplimiento del protocolo, las características de cada uno de los asistentes, los temas de conversación más frecuentes, etc.

La costumbre de la celebración diaria de las tertulias se extendía a todas las clases sociales. En las casas donde no había corredor se hacía en la saleta o simplemente se sacaban los asientos a la calle. Incluso hasta los esclavos hacían sus tertulias en las áreas más oscuras del corredor o sentados en los escalones del zaguán o en el piso. Muchas veces hablaban en voz tan alta o cantaban de forma estridente que interrumpía la tertulia de los amos y era frecuente mandarlos a callar (Goodman, 2015, pp. 71-73).

Antes de las 10 de la noche las visitas se retiraban. A esa hora se cerraban las casas y aparecían en las calles los serenos, vestidos de blanco y cantando a viva voz la hora y las condiciones atmosféricas (Wallace, 2005, pp. 42-48).

Si Caroline Wallace describió los amplios ventanales, Goodman comprobó su utilidad práctica al sostener nocturnas y románticas charlas con su enamorada Caridad (también llamada por él Cachita, Cachumba, Cachona, mi pichona, mi merenguito, ojitos de cocuyo, botoncito de rosa, mi monona, mi mulatica, mi chinita, mi negrita, lucero de la mañana, luz de mi vida). De pie en la acera y ella desde el interior de su cuarto, todo a través de la ventana, mientras la familia estaba entretenida en el comedor, llegó incluso hasta besarla por entre los barrotes (Goodman, 2015, pp. 237-239).

Por otro lado, las Ordenanzas Municipales (1856) compilaron un número de contravenciones sobre diferentes aspectos de la vida cotidiana a las que era menester poner coto. Escogimos solo algunas de las relacionadas con las calles de la ciudad y las áreas públicas como, por ejemplo, las siguientes (Ordenanzas Municipales, 1856):

- La prohibición de bañar caballos en la bahía; para este fin el sitio destinado sería Los Coquitos, donde tampoco se podía entrar desnudo al agua.
- Los niños no podían salir desnudos a las calles. Luego de dos advertencias a los padres reincidentes, quienes se justificaban con el pretexto (o la realidad) de no tener ropas con las que cubrir al infante, este pasaría a la custodia de las autoridades. Los operarios no podían trabajar en vestuarios indecorosos. Del mismo modo, se prohibían las palabras ofensivas o contrarias a la moral.
- Asimismo, se indicaba que los cadáveres humanos se trasladarán de forma expedita desde el lugar del velatorio al de enterramiento por el camino más corto. Se prohibía las procesiones con los fallecidos por lugares públicos como plazas o calzadas importantes, a no ser en caso de necesidad.
- Todas las bodegas y zapaterías debían tener al lado de la puerta, por la parte de adentro y a la sombra, una vasija con agua limpia para que bebieran los perros callejeros y así evitar la propagación

de la rabia<sup>1</sup>. Del mismo modo, se prohibía, so pena de multa al dueño y sacrificio del animal, que los perros anduviesen sueltos y sin bozal en la vía pública. Además, estaban terminantemente prohibidas las peleas de perros y se multaría a quienes propiciaran o ejercieran esta actividad.

- Como norma de cortesía, que los pobladores no atendían, el gobierno estableció como ley que al encontrarse dos transeúntes por las estrechas aceras el que iba a la izquierda debía cederla al otro, excepto en el caso que los transeúntes fuesen de diferente raza, en este caso siempre los no blancos debían bajar a la calle, lo cual contribuía legalmente al mantenimiento del orden racial estatuido.
- Se prohibía, bajo pena de multa, el juego de rayuela, picado, mate, pelota o cualquier otro que molestara a transeúntes, vecinos u obstaculizara el tránsito de carretones y volantas.
- Los caballos y otros animales útiles (rumiantes y puercos) que anduviesen sueltos por las calles se llevarían a un depósito donde el dueño debía recogerlos previo pago de una multa. No se podían amarrar las cabalgaduras a las ventanas, ni obstaculizar o impedir el tránsito por las aceras. No se podía andar al galope por las calles.
- Pagarían los responsables de enfermos mentales que anduviesen deambulando por las calles y causarían algún perjuicio.
- No se podía encender fogatas en las calles, plazas, ni quemar basuras, arrojar cáscaras, inmundicias o animales muertos, agua sucia ni con mal olor.
- Cuando no hubiese lluvias, los vecinos debían regar agua limpia en la calle frente a sus casas dos veces al día: por la mañana antes de las ocho en verano o a las nueve en invierno y por las tardes entre cinco o seis a fin de aplacar el polvo y no provocar charcos.

---

<sup>1</sup> La vacuna contra la rabia no se aplicó en humanos hasta 30 años más tarde, en esos momentos era una enfermedad mortal que segaba muchas vidas al año.

- Se multaba el obstruir las aceras con útiles, materiales o efectos de cualquier tipo. En caso de realizarse una obra constructiva y no haber espacio en ella donde depositar los materiales, se permitía utilizar solo hasta un tercio de la calle. Los escombros y materiales debían estar debidamente señalizados por el día y por las noches con uno o más faroles. Ningún artesano trabajaría en la calle, sino dentro del taller u obra.
- Cualquier construcción debía contar con la autorización del gobernador civil, previa presentación y estudio por un facultativo de los correspondientes planos de planta y fachada. Se prohibía construir o reedificar en la ciudad casas de paja, guano o madera, las que no cumplieran esta disposición serían demolidas.
- No era permitido lavar carruajes en las calles de menos de doce varas después de las siete de la mañana en verano, ni de las ocho de la mañana en invierno. Los caleseros y carretoneros debían estar matriculados y no podían aumentar los precios del pasaje.
- Se prohibía poner a secar ropa en balcones, ventanas o rejas. Ninguna ventana podía sobresalir más de seis pulgadas de la pared. Las puertas de los negocios o viviendas que abriesen hacia la calle no debían obstaculizar el paso por las aceras. También se prohibían la presencia de macetas, colgar jaulas con pájaros en los pretilos y corredores públicos o en cualquier sitio que molestase a los transeúntes.
- No podían transitar por la ciudad más de cuatro vacas sin conductor. Los ordeños serían, como dijimos antes, en las plazas y plazuelas públicas o en los solares yermos donde sus propietarios así lo autorizaran

¿Cuánto hemos cambiado los habitantes de esta ciudad desde 1856? Todas estas actividades señaladas como contravenciones demuestran que eran frecuentemente cometidas en la medianía del siglo XIX. Algunas de ellas se han convertido en endémicas y, al parecer, forman desde hace mucho parte de la idiosincrasia de los santiagueros que nos resistimos a cambiarlas, a pesar de los esfuerzos de las autoridades de todos los tiempos.

Quizás por el clima o el carácter de su gente los santiagueros consideran desde hace mucho a la calle como una prolongación del hogar,

es raro encontrar alguna vivienda en la ciudad que no tenga vista directa hacia esta. En el caso de los interiores o cuarterías, aun teniendo un patio interior, sus moradores salen hacia la calle como una necesidad cuasi vital.

Las casas se han transformado, la mayoría ya no cuentan con los grandes espacios de antaño, ni con los magníficos patios, ni los descomunales ventanales, pero seguimos necesitando de los balances y practicando las tertulias en los corredores o en plena calle, a pesar de la competencia que han traído a la vida moderna la tecnología.

Casi las mismas indisciplinas sociales castigadas en el siglo XIX se siguen cometiendo los habitantes de esta ciudad de calles empinadas, pobre arquitectura y espontáneos habitantes.

## Referencias

- DESCOURTILZ, M. (1809). *Voyages d'un naturaliste*. (volumen I). París: Dufart Pere Libraire Editeurs.
- GOODMAN, W. (2015). *La perla de las Antillas. Un artista en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- MELLET, J. (1823). *Voyages dans L'Amérique Méridionale*. D L' Imprimerie de prosper noubel.
- MORALES, A. (2015). *El signo francés en Santiago de Cuba. Espacios, ajuares y ritos de los grupos privilegiados (1830-1868)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- ORDENANZAS MUNICIPALES (1856). *Ordenanzas Municipales de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Imprenta de Don Miguel Antonio Martínez, Calle baja San Gerónimo no. 8.
- OROZCO, M. E. (2008). *Génesis de una ciudad del Caribe: Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: Ediciones Alqueza.
- PORTUONDO, O. (1986). *Santiago de Cuba desde su fundación a la Guerra de los Diez Años*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

PORTUONDO, O. (2012). *El Departamento Oriental en Documentos*. (volumen 2). Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

ROSEMOND DE BEUVALLON, J. (2002). *La Isla de Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

WALLACE, C. (2005). *Santiago de Cuba antes de la guerra*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

## *Influencia francesa en la obra pictórica de Reinaldo Pagán*

**José Miguel Ríos García**

En la ciudad de Santiago de Cuba, los estudios relacionados con la pintura son cada vez más recurrentes. Numerosos han sido los trabajos realizados por destacados investigadores de las ciencias sociales y humanísticas. No obstante, este texto centra particular interés en las influencias artísticas que ha tenido la cultura francesa en a obra pictórica de Reinaldo Pagán, aspecto de su producción escasamente tratado en el ámbito investigativo de la ciudad de Santiago de Cuba. En ese sentido, se escogen un conjunto de pinturas que aluden a movimientos, personajes y símbolos representativos de la historia del arte universal y especialmente de Francia.

Para el análisis de las piezas se tuvo en cuenta la presencia de la cita, recurso que permite recurrir a obras clásicas del pasado y mostrar algún fragmento de estas en el presente con un sentido, un significado y una técnica distinta al de la pieza original (Guasch, 2007, p. 277). Pagán se apropia de estos elementos para acercarse a su realidad desde una postura crítica hacia temas relacionados con aspectos sociales y políticos del espacio en cual se desarrolla y de su país, en sentido general.

En los diferentes oportunidades, Pagán ha refleja las inquietudes e inconformidades más apremiantes de sus conciudadanos, que oscilan entre la autodefinición necesaria e imperativa, las relaciones sociales e interpersonales mediadas por la falsedad, la ironía, la hipocresía, la marginalidad tan ignorada y omitida como latente, la soledad desesperante que a todos llega; la comunicación a medias o la falta de ella, la negritud y su afán de legitimación identitaria, la migración. Desde un punto de vista técnico ha incursionado en la acuarela, el óleo sobre lienzo, el trabajo con la borra del café, el grabado y sus distintas formas de expresión.



En las piezas que se analizan, se alude a movimientos artísticos europeos tales como el Neoclasicismo, Romanticismo, Dadaísmo y el Surrealismo, y también a obras clásicas de figuras prominentes como Jacques-Louis David, Théodore Géricault, Marcel Duchamp y René Magritte. Desde una perspectiva conceptual, el artista se vale de fenómenos tratados en la transvanguardia italiana como el citacionismo. En esa dirección, la especialista y crítico de arte Anna María Guasch (2007) comenta las siguientes palabras:

A través de la cita un artista es capaz de recuperar la tradición artística, tal es el caso de una pintura con dos mil años de historia o también una obra de las vanguardias del siglo xx, para citarla de manera fragmentaria, sustituyendo la comprensión existente en la obra original por un alto grado de ambigüedad (Guasch, 2007, p. 277).

Pagán utiliza el recurso de la cita con el objetivo de satirizar o criticar una situación social, política o religiosa, ajustándola a su realidad.

Entre las obras clásicas de la historia del arte que han influenciado a Pagán se encuentra *La muerte de Marat* (1973), pintura de estilo neoclásico realizada por el artista francés Jacques-Louis David. La figura que se representa en el cuadro es Jean-Paul Marat, uno de los personajes más importantes durante el proceso de la Revolución francesa. Esta obra sirvió de pretexto a Reinaldo Pagán para crear su propia versión, la cual tuvo como título *Memorias de la revolución* (imagen 1). En torno a esta pieza el artista opina lo siguiente:

Fue una especie de crítica al proceso revolucionario cubano y ha la historia de muchos de los jóvenes que en algún momento se vieron comprometidos o involucrados con determinadas tareas de índole político, algo que trajo triunfos para algunos, traumas físicos, psicológicos, muertes y sufrimientos para otros. Para mí, lo que pasó con Marat fue algo similar, como consecuencia de un proceso convulso que se vivía en Francia, tal es el caso de *Revolución francesa*, en la cual muchas personas asociadas a esta terminaron convirtiéndose en víctimas (Reinaldo Pagán, comunicación personal, 4 de octubre de 2019).



**Imagen 1.** *Memorias de la revolución*, Reinaldo Pagán (1990).  
Foto cortesía del artista

En *Memorias de la revolución*, destaca elementos similares al cuadro realizado por Jacques-Louis David. Entre estos destacan: la composición, la gama cromática, la figura y su pose. A diferencia del cuadro francés, en la pieza hecha por Pagán el personaje se representa con una discapacidad física y se refleja sentado en una silla de ruedas con una bandera roja en la mano. Aparece, además, un texto que dice *post mortem*, asociado a un sentir de la muerte aún estando en vida, pero en condiciones no deseadas. El

cuadro ofrece múltiples lecturas a los espectadores y da riendas sueltas a las asociaciones mentales que estos puedan establecer.

Una de las obras más célebres del movimiento romántico es *La balsa de la medusa* (1819), realizada por el pintor y litógrafo francés Théodore Géricault. Es una pintura que representa una escena del naufragio de la fragata de la marina francesa Méduse. La obra fue motivo de inspiración para el artista Reinaldo Pagán, quien decide crear un cuadro con características similares al clásico de Géricault y titula *Balseros* (imagen 2). Con esta pieza representa el tema de la migración, aspecto polémico y doloroso en la vida de los cubanos durante los años 90 del pasado siglo. En la composición se muestran a dos naufragos, uno de ellos prácticamente muerto y el otro en pose reflexiva, desconsolado a causa del sufrimiento. Tal y como lo hiciera el artista francés, Pagán escogió un tema que fuese de interés público con el propósito de hacer una crítica a la situación política y social que atravesaba Cuba en aquel momento.



**Imagen 2.** *Balseros* (1990), Reinaldo Pagán. Foto cortesía del artista

Muchas han sido las creaciones realizadas por Reinaldo Pagán en las que alude a la cultura francesa a través de la cita de obras de uno de los artistas que más admira, Marcel Duchamp. En tal sentido, se analizan las siguientes: *El niño que soy* (2009, imagen 3), así como la serie *I am ready* (I y II),

de 2009 (imágenes 4 y 5). Decide dedicar una parte de su arte al afamado artista europeo pues, a su entender, es uno de los personajes más polémicos en la historia del arte y uno de los más importantes del siglo xx.

En el cuadro *El niño que soy*, Pagán hace referencia a la obra *L.H.O.O.Q.* (1919) realizada por Marcel Duchamp. En *L.H.O.O.Q.* el objeto es una tarjeta postal barata con una reproducción de la conocida obra de Leonardo da Vinci, *La Mona Lisa*, a la que Duchamp dibujó un bigote y una barba con lápiz y le puso un título. En torno a esta pieza el escritor y crítico de arte Robert Hughes (1991, p. 72) opina lo siguiente:

Hace sesenta años, la motivación era el arte como pseudorreligión: la sensibilidad idolatrando al héroe de la cultura, el gran artista fallecido en su papel póstumamente promulgado de divino creador. En ese sentido, la sátira más conocida fue el *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp (1919): el bigote y la perilla añadidos al retrato de Mona Lisa, un gesto que ya es sinónimo de traviesa irreverencia cultural. También revela un nivel de ansiedad, ya que otorgarle atributos masculinos al retrato femenino más famoso y fetichizado de la historia entraña a su vez una broma sutil alusiva a la homosexualidad de Leonardo.

En este caso, el autor santiaguero pinta a *La Mona Lisa* como lo hiciera Duchamp, con bigote y perilla, al lado de esta se observa la figura del artista francés y también la imagen de un niño, símbolo asociado a lo ingenuo. Para Pagán, la representación del infante inserto en la mente de Duchamp, era una manera de interpretar la cosmovisión de este último. Más que preocuparle la imagen que presenta la Gioconda le interesa resaltar esa analogía entre el pensamiento de Marcel Duchamp y el de un niño, asociado a cuan divertido resulta el hecho de poder retocar o añadir trazos a una obra de arte a pesar del valor histórico-artístico que esta posea.

La pieza titulada *Fountain* (1917) de Duchamp, influyó de manera directa a Reinaldo Pagán e inspiró la creación de obras como *I am ready* (I y II). En relación a la *Fountain* se ha escrito mucho, uno de los comentarios que más ha trascendido sería el que emitiera Robert Hughes (1991).

Duchamp llevó a cabo varios intentos de desmitificar el arte, sobre todo con sus *ready-mades*: objetos de uso cotidiano como una pala de nieve, la rueda de una bicicleta o un secador de botellas, los cuales exponía como objetos desprovistos de valor estético pero clasificados,



Imagen 3. *Ese niño que soy* (2009), Reinaldo Pagán. Foto cortesía del artista



Imagen 4. *I am Ready (I)*, [2009]  
Reinaldo Pagán.  
Foto cortesía del artista



Imagen 5. *I am Ready (II)*, [2009]  
Reinaldo Pagán.  
Foto cortesía del artista

por contexto, como “arte”. El más agresivo fue *Fountain* (1917), un urinario de porcelana. Esos objetos eran manifiestos. Proclamaban que el mundo estaba ya tan lleno de “interesantes” objetos que el artista no necesitaba añadirles nada. En vez de eso, podía limitarse a escoger uno, y ese irónico acto de elección era equivalente a la creación, una elección que obedecía más a la mente que a la mano (Hughes, 1991, p. 73).

En relación a estas últimas palabras, Pagán decide realizar *I am ready* (I, y II). En la primera pieza (imagen 4) se observa a un niño blanco sentado en un urinario intentando cubrir su desnudez con los brazos cruzados. Encima de su cabeza pinta una aureola, símbolo de lo sagrado y vulgarmente asociado a la inocencia, algo que resulta paradójico en esta pieza, pues en el rostro del niño se dibuja una sonrisa traviesa que muy poco tiene que ver con un comportamiento angelical.

Mientras, en la segunda obra (imagen 5), similar a la anterior, se observa a una niña negra vestida de blanco que posa encima del urinario. A Pagán le interesaba el acto de mostrar a los niños sentados en el urinario sin importar si este fuese o no una obra de arte. Para este artista santiaguero, el título de sus cuadros obtiene singular importancia y forma parte ineludible del discurso que desea expresar. En esa dirección, los niños estaban *ready* o listos en su traducción al español y la idea es que estos se divirtieran con el objeto encontrado o *ready-made*, tal como lo hiciera Duchamp con sus obras.

*I am ready* (I y II), pertenecieron a la exposición Jugando al arte (2009), cuyas palabras al catálogo fueron realizadas por el artista de la plástica Orestes Campos, el cual expresó que:

El juego de imágenes está en su mente, y nos lo traduce con sus manos. Su sentido de la resignificación parte de las diversas imágenes preexistentes, a las que se aproxima de manera sorprendente. El repertorio de su poética se estructura desde las referencias literarias, musicales, la historia del arte, su propia niñez, entre otras. En fin, toda una suerte de combinaciones en aras de condimentar su revisión a zonas del legado cultural, desde la aparente e ingenua visión infantil (Campos, 2009).

En la serie *Frases célebres*, realizada en 2004 con la técnica de la acuarela y la borra del café, el artista se vale de la utilización de textos como una manera de consolidar el discurso de las piezas, interrelacionando las frases con los personajes de la composición y los atributos que estos poseen. Entre ellos se destacan el cigarro y la pipa. De este conjunto, integrado por tres obras, sobresale el cuadro *Esto no será una pipa, pero yo me la fumo* (imagen 6). El autor se vale del citacionismo tomando como referente la obra del pintor surrealista René Magritte titulada *La traición de las imágenes*, en la cual aparece una pipa acompañada de un texto escrito en francés: *Çeci n'est pas une pipe*. Esas palabras pretenden confundir al espectador a partir de lo que se observa en la composición.

Acerca de la obra de Magritte se expresa el siguiente comentario en el libro *Arte del siglo xx*:

Los rompecabezas pictóricos de Magritte son juegos intelectuales que al mismo tiempo cuestionan radicalmente la realidad. Su tema



**Imagen 6.** De la serie *Frases célebres* (2004), Reinaldo Pagán.  
Foto cortesía del artista

no es una invocación de lo inconsciente, sino la voluntad de desconcertar al espectador y su percepción habitual, enfrentándonos a elementos dispares, ajenos los unos a los otros. Así, Magritte pretendía hacernos detener y pensar sobre la naturaleza de la realidad y nuestras suposiciones tácitas respecto a ella (Ruhrberg, 2005, p. 146).

Este es un recurso del cual se vale Pagán para ironizar con la frase de esta célebre obra y ponerla en función del discurso que quiere expresar, interpretándose la pipa como un símbolo de escape o fuga. La pieza expresa un juego entre la imagen y su significado a través de palabras.

De este modo, este estudio constituye una aproximación a la producción pictórica de Reinaldo Pagán Ávila, la cual se describe por ser extensa en cuanto temas, estilos y técnicas de representación. Las obras seleccionadas responden a las múltiples influencias artísticas relacionadas con la cultura gala, algo que se evidencia mediante la presencia de imágenes, personajes e iconografías propias de la historia del arte de Francia.

Figuras y obras de movimientos artísticos y culturales como el Neoclasicismo, Romanticismo, Dadaísmo, y el Surrealismo se encuentran latentes en sus cuadros y sirvieron de apoyo para complementar su arte. Aspectos como la manipulación de atributos de la cultura occidental, la utilización del intertexto y el citacionismo son recursos conceptuales que utiliza Pagán para reflejar alguna crítica de orden social y político de su realidad.

En el ámbito de lo formal se destaca la utilización de la técnica de la acuarela en combinación con la utilización de la borra de café. Entre los principales aportes destaca una caracterización formal y conceptual de cada una de las obras escogidas. El estudio brinda conocimientos inéditos acerca de la obra de Pagán, bajo la égida estilística de la cultura francesa y su influencia en las artes plásticas en la ciudad de Santiago de Cuba.

## **Referencias**

- CABANNE, P. (1967). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CAMPOS, ORESTES (2009). *Jugando al Arte*. (Palabras al catálogo). Galería Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.



FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama.

GUASCH, A. M. (2007). *El arte ultimo del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

HUGHES, R. (1991). *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo xx*. España: Editorial Galaxia Gutenberg.

RUHRBERG, K. (2005). *Arte del siglo xx*. (volumen 2). Madrid: Taschen.

## *Análisis de problemáticas fundamentales de la comercialización de arte en Santiago de Cuba*

María del Carmen Tamayo Asef

El mercado del arte es un ámbito esencial en el desarrollo del hecho artístico. Su análisis se ha convertido en una necesidad imperante para contribuir a dilucidar una parte importante del entramado que compone lo que se ha catalogado como “el mundo del arte”. Este último constituye un elemento fundamental dentro de lo que el filósofo e investigador George Dickie (1985) ha calificado como la “teoría institucional del arte”. De acuerdo con este autor “el mundo del arte ha sido construido de manera institucional y encuentra su definición en los sistemas que constituyen los marcos para la presentación de las obras de arte hechas por los artistas para un público del mundo del arte” (citado en Mendoza Olaya, 2015, p. 12). Por supuesto, el mercado se alza como un parámetro indispensable dentro de este sistema.

Las características de ciertas tendencias artísticas, la evolución y transformación del gusto estético de los públicos, así como la mentalidad de los artistas son influenciadas, fundamentalmente, por las relaciones que se establecen a través de la comercialización en el campo artístico<sup>1</sup>, pues según Pierre Bourdieu “los artistas se relacionan objetivamente con las figuras de los críticos, el público, los curadores, distribuidores, coleccionistas entre otros” (citado en García Canclini, 2001, p. 91).

Este mercado tiene singularidades que lo distinguen de otros tipos de relaciones de intercambio económico. Las características del objeto que se comercializa lo convierten en una arista peculiar y quizás más compleja. La obra de arte posee un carácter único, lo cual le confiere un considerable

---

<sup>1</sup> El campo “es un espacio social dotado de una lógica específica, y poseedor de una autonomía relativa en el interior de la sociedad y se construye en términos de relación entre sus miembros” (García Canclini, 2001).

estatus, además de los valores añadidos que le imprimen los actores sociales que en él intervienen.

Las crítico de arte Monzón Paz y Vázquez Aguiar (2001) sostienen que el mercado del arte “como actividad práctica se ubica dentro del subsistema del arte, en la esfera de la distribución, como expresión del intercambio comercial e inversiones financieras, pero sus repercusiones se extienden tanto al ámbito económico como al de la reproducción de valores culturales” (p. 8). Es decir, que este concepto contiene una dualidad en la que se manifiesta tanto lo económico como lo ideológico. Asimismo, en él intervienen actores individuales e instituciones, destinadas a la comercialización del producto artístico a través de una red de mecanismos objetivos y subjetivos.

En el contexto cubano, esta expresión se manifiesta de manera sumamente compleja. Algunos especialistas incluso niegan la existencia de un mercado propiamente dicho (Monzón y Vázquez, 2001; Pérez, 2008). Monzón y Vázquez plantean que existen dos etapas para enmarcar el comportamiento de estas acciones. En una primera instancia tuvo lugar un “mercado cultural” propio de la década del ochenta en la que el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC), principal entidad comercializadora hasta nuestros días, desplegó una gestión de promoción para dar a conocer a los artistas cubanos en el extranjero. En una segunda, etapa a partir de la década del noventa, se sucede “una nueva situación de mercado”, en la cual se desarrollan novedosas “condiciones y estrategias para la distribución de la plástica nacional, se produce un alza de las cotizaciones de un grupo de artistas y obras cubanas, así como una mayor demanda de estas por parte de galerías y coleccionistas internacionales” (Monzón y Vázquez, 2001, p. 15).

Sin embargo, especialistas objetan que tal coyuntura no favoreció el incremento del coleccionismo nacional, por lo que no se debe afirmar la existencia de un mercado de arte en Cuba, sino de un “mercado para el arte cubano” (Monzón y Vázquez, 2001, pp. 14-15). No obstante, debe reconocerse la presencia de determinadas estructuras tanto estatales como privadas, así como ciertos agentes que llevan a cabo la acción comercializadora.

No obstante, Javier Celaya (2006) defiende que la constitución de mercados nacionales está condicionada por la presencia de una amplia clase media, con una riqueza extendida en diversos sectores y una prominente educación, tal y como se experimenta en las sociedades de países del primer

mundo. Es por ello que solo una reducida cantidad de naciones poseen este tipo de armazones a nivel local en toda la extensión de la palabra. De ahí que, los cánones de comercialización son dictados por aquellos que sí lo poseen (Celaya, 2006).

Esto indica que no se debe ver al caso cubano como único y exclusivo dentro del universo existente a nivel global, pues constituye un modelo de aquellos escenarios subdesarrollados con un aparato legal muy susceptible en este ámbito. No obstante, esas aisladas manifestaciones mercantiles del escenario cubano deben ser estudiadas ya que posee cualidades distintivas desde el punto de vista histórico-social.

En esta línea, de acuerdo con Lizet Fraga (2019), desde el 2004 ya estaban “gestándose cambios en la estructura institucional interna que fueron altamente favorecedores para la cristalización del arte cubano contemporáneo en el exterior”. Entre ellas cita la salida de Galería Habana de la Empresa Génesis, Galerías de Arte, que suscita “la posibilidad de generar estrategias más autónomas y focalizadas en la internacionalización de los artistas [...], así como los pasos para consolidar Subasta Habana como una Casa de Remates, dedicada exclusivamente al Arte Cubano” (Fraga, 2019).

Por otra parte, se produjo el incremento de los llamados estudio-talleres de artistas<sup>2</sup> y, sobre esto, expresa que:

De manera alternativa, fueron estructurándose cada vez más cercanos al funcionamiento de una galería y generaron un amplio espectro de posibilidades visuales y eficientes alternativas comerciales para enfrentar el entonces creciente número de potenciales compradores que comenzó a llegar a través de las Agencias de Viaje, las instituciones de todo tipo o de manera individual (Fraga, 2019).

Sin embargo, esta circunstancia se convirtió en un fenómeno concreto en una etapa posterior en la cual la estructura socioeconómica del país per-

---

<sup>2</sup> Se le denominan estudio-taller a aquellos espacios, que como su nombre indica, constituyen lugar de trabajo de los creadores. En Cuba han funcionado como ámbitos donde se propicia el acto de comercialización directa entre los creadores y los compradores. Es decir, en ellos se establece un mercado primario.

mitió la diversificación en la concepción de determinadas instancias que constituyen los espacios particulares.

A partir de 2011, con la implementación de los *Lineamientos de la Política económica y social* (PCC, 2011) ocurrieron transformaciones en la gestión de la promoción de la obra de arte. La compleja situación del país frente a los mecanismos de comercialización del producto artístico, la creciente necesidad de autofinanciamiento de la creación artística y los debates en relación a estas problemáticas en espacios de intelectuales y artistas como la Asociación Hermanos Saíz (AHS), la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) y el FCBC hacen del tema del mercado del arte un asunto de suma actualidad. Muchas de las estructuras mencionadas antes fueron tomando un carácter más serio, incluso desde el punto de vista físico.

En el caso de Santiago de Cuba, emergieron varias disposiciones de los estudio-taller, emplazadas en grandes edificios con una mayor proyección social. Tal es el caso del Taller-galería Tamayo, el Proyecto Ruta para una historia del Grupo Bayate, el Taller Aguilera<sup>3</sup>, entre otros.

No obstante, a pesar de las transformaciones desde el punto de vista físico, en el funcionamiento del marco institucional son palpables disímiles limitaciones que mantienen el accionar comercializador estancado. En 2016, en el III Coloquio de Historia del Arte en La Habana, varios especialistas se pronunciaron acerca del tema, incluyendo Luis Miret, ex-director de Galería Habana y de Subasta Habana. Este último planteaba una serie de estamentos que han hecho visible el incorrecto manejo de las relaciones de mercado en materia de arte a nivel nacional. Entre ellos sobresale la falta de preparación del personal que trabaja en las galerías

---

<sup>3</sup> El taller de la familia Aguilera había tenido su dirección en uno de los sótanos del conjunto de edificios situados en la avenida Victoriano Garzón, conocidos como los 18 Plantas. Este era un espacio pequeño y de difícil acceso. Después de varios años realizando la remodelación del lugar, a partir del último lustro, cambió su localización hacia una de las casonas eclécticas situadas en la avenida Manduley del Reparto Vista Alegre. Este recinto cuenta con mayor visibilidad y amplitud, lo que ha permitido que gran cantidad de obras puedan ser exhibidas. Además, resulta un espacio propicio para actividades de animación sociocultural con los diferentes tipos de públicos y las comunidades aledañas.

que venden. Además, la no identificación con la obra de los artistas representados y, por tanto, la falta de compromiso.

Por otra parte, una de las problemáticas fundamentales es la ausencia de proyectos concretos que puedan definir conceptualmente la línea de acciones a desarrollar. Es imposible fomentar el crecimiento profesional de los artistas cuando no se trazan estrategias que permitan su evolución. Por último, desde el punto de vista de la institución arte uno de los aspectos que circunscribe la práctica comercial es la prolongada ausencia del coleccionismo nacional, tanto privado como estatal.

Resguardar el patrimonio de las artes plásticas, así como incrementarlo y socializarlo ha sido siempre uno de los mayores retos de la política cultural cubana. Miret manifestó que a nivel nacional la cifra de coleccionistas privados de arte cubano probablemente llega a la centena (Pérez, 2008); sin embargo, el coleccionismo nacional es todavía muy tímido. Esta menudada expresión comercial da pie por lo regular a lo que se conoce como un mercado secundario<sup>4</sup>.

A su vez, el coleccionismo institucional ha disminuido de forma gradual. Muchas de las acciones desplegadas desde los primeros años de la Revolución por instituciones estatales, como hospitales, empresas, hoteles, entre otras, para adquirir obras de arte, desapareció en la medida que, según la opinión de directivos y funcionarios públicos, no son acciones imprescindibles. Según Pérez y Valle Lantarón (2019):

El coleccionismo es una forma de poder indirecto, distintivo, acoplado en un tejido de relaciones e interdependencias cada vez menos preciso y ensanchado. Los agentes tradicionales –críticos y curadores– parecen ceder preeminencia ante la hegemonía del coleccionista, quien cada vez más “moldea” el transcurso cultural de su entorno y de su época.

---

<sup>4</sup> Se habla de la existencia de varios tipos de mercado: primario y secundario. Este último es el que comercializa las obras históricas que tienen un importante antecedente en el mundo del arte, generalmente pertenecen a colecciones museables, artistas destacados, con una acentuada trayectoria de ventas (Celaya, 2006).

Ambos especialistas han realizado un estudio de aquellos coleccionistas que inciden en el ámbito cubano. Declaran que Gilbert Brownstone, Howard y Patrick Farber y Luciano Méndez son algunos de los más destacados del medio; cabe señalar que son elementos foráneos. Pérez y del Valle (2019) los clasifican como

Un coleccionista-filántropo, europeo, dueño de una Fundación con base en París; un coleccionista-inversor, norteamericano, con experiencias exitosas en reunir, establecer y vender colecciones de arte moderno y contemporáneo; y un coleccionista-aficionado, también europeo, cuyo desempeño profesional en el ámbito de las finanzas le vehiculiza adquirir una colección propia y otra para el banco que representa.

En tal sentido, es imprescindible señalar, de acuerdo con la investigadora Sandra Sosa (2013, p. 47):

[...] la inexistencia de un coleccionismo local establece dependencia de criterios, gustos, alianzas coyunturales, de un otro foráneo, que embauca de manera casi absoluta la dinámica de los procesos artísticos locales. Esta situación cobra su precio en la trascendencia de las acciones estatales por modular una política de comercialización interna y externa.

El mayor perjuicio es la fuga imparable del arte cubano hacia el exterior, aspecto que se manifiesta en lo que el maestro Nelson Domínguez ha expresado en diversas ocasiones y que se resume en: “No tengo nada en contra de que la obra viaje..., pero también es importante que las obras que tienen mucho valor se queden en Cuba, en las colecciones privadas, en los museos. Si no, al final no va a haber referencia de lo que pasó en estos tiempos” (Rodríguez, 2012).

En el acontecer santiaguero, por su parte, se desconoce la existencia de nuevos coleccionistas privados. Más allá de las antologías institucionales o de las figuras públicas como el desaparecido Francisco Prat Puig o la herencia de los familiares de los Hernández Giro.

Es indudable que lo concerniente a esta práctica cultural continúa siendo un terreno poco explorado por los especialistas. La presencia de investigaciones acerca del tema es exigua. La ausencia de estudios sistemáticos

relacionados con el funcionamiento del mercado ha ocasionado que pasen inadvertidos ciertos procesos que tienen un impacto directo en el ámbito cultural a diferentes escalas. Es primordial analizar ciertas tendencias para luego diseñar propuestas que den soluciones en correspondencia a las particularidades socioculturales e identitarias de este contexto.

En Santiago de Cuba el estudio de la comercialización de la obra de arte se mantiene bajo una incertidumbre prolongada. Funcionarios, especialistas y artistas afirman a ultranza la no existencia de un mercado del arte al igual que en otras zonas de la región oriental (Medina Orama, 2015). Sin embargo, la presencia de entidades comerciales como el FCBC, el sistema Caguayo y el crecimiento y consolidación institucionalizada de los estudio-taller como el del grupo Bayate, o el Taller Aguilera permiten que, desde hace un poco más de un lustro, se hayan legitimado nuevas estructuras de comercialización del producto artístico.

Por tanto, esta problemática es compleja y dinámica en sus múltiples aristas, pues en ella intervienen disímiles factores y se generan interrelaciones de nuevo tipo. Concebir la obra de arte como mercancía influye no solo en los procesos de circulación y consumo, sino también en el proceso de creación. En las condiciones actuales es imposible idear el análisis de la actividad de creación artística si no se comprende de manera unificada el proceder de los artistas, de las instituciones dedicadas a estos fines y los públicos o segmentos de mercado. La contradictoria dualidad entre lo que “el artista quiere hacer versus lo que le permite vender” es un tema por resolver en las circunstancias de hoy.

## **Referencias**

- CELAYA, J. (agosto 31, 2006). ¿Cómo funciona el mercado del arte? Recuperado de <https://www.dosdoce.com/2006>
- DICKIE, G. (1984). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- FRAGA, L. (febrero 18, 2019). El mercado del arte cubano. Recuperado de <https://www.artcronica.com/enlaces/el-mercado-del-arte-cubano-acotaciones-a-art-price/>



- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- MEDINA, R. E. (febrero 13, 2015). Mercado del arte: un ideal que no existe fuera de la Habana. Recuperado de [www.ahs.cu/mercado-del-arte](http://www.ahs.cu/mercado-del-arte)
- MENDOZA OLAYA, E. (2015). *De la teoría institucional del arte a la curaduría creativa. Revisión de una aproximación institucional a la definición de lo "artístico"*. Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- MONZÓN, L., Y VÁZQUEZ, D. J. (2001). El mercado del arte en los márgenes de la ideología y la realidad (Notas para un acercamiento a la nueva situación del mercado de la plástica cubana contemporánea en la década e los noventa). *Arte cubano*, 8-16.
- PARTIDO COMUNISTA DE Cuba (2011). Lineamientos de la Política económica y social del PCC. Recuperado de: <http://media.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2017/07/PDF-321.pdf>
- PÉREZ PÉREZ, I. (2008). Mercado de arte en Cuba: un proyecto en pañales. Entrevista a Luis Miret. *Arte cubano*, 54-57.
- PÉREZ, I. M., Y DEL VALLE, R. (diciembre 15, 2019). Coleccionismo de arte cubano contemporáneo. Recuperado de <https://www.artcronica.com/circuito-de-arte/coleccionismo-de-arte-cubano-contemporaneo/>
- PIERRE, B. (1970). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RODRÍGUEZ, A. (septiembre 26, 2012). El coleccionismo de arte en Cuba comienza a florecer. Recuperado de <http://cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/10782-el-coleccionismo-de-arte-en-cuba-comienza-a-floreecer>
- SOSA, S. (2013). Resaca. Institución Arte, política cultural y mercado en Cuba (2000-2010). *Artcronica*, 30-47.
- VÁZQUEZ, D. J., Y FRAGA, L. (2008). Ya nadie quiere perder una oreja. *Arte cubano*, 45-48.

# Cuba Colectiva. *Propaganda, contexto y puente cultural*

Ramiro Remón Lara

El triunfo revolucionario en Cuba marcó todas las esferas de la sociedad. Comenzaron a producirse sistemáticos cambios desde el punto de vista político, social, cultural y económico, reflejo del momento de renovación en que estaba inmerso el país. Como consecuencia, hubo serias confrontaciones sobre todo en el terreno de las artes, aunque los cambios abarcaron la sociedad en general, siendo referentes que signaron esta época.

En este contexto, caracterizado por un clima de debates y diversidad de posturas ideológicas, el tema de la libertad de expresión en el arte generó polémicas sostenidas en el ya imperante realismo socialista. Se debe tener en cuenta que para entonces ya el rumbo de la Revolución apostaba a un acercamiento cada vez mayor a la URSS, con los presupuestos políticos e ideológicos que esto representaba.

Ante tal realidad, la máxima dirección del país convocó a una serie de reuniones en la Biblioteca Nacional José Martí, los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. Así, el discurso pronunciado por Fidel Castro, conocido como “Palabras a los intelectuales”, pasó a la posteridad como “la primera formulación de la política cultural de la Revolución” (Portuondo, 1992, p. 53).<sup>1</sup>

Jorge Bermúdez (2000, pp. 47-54) subraya la agitación que vivía el país en los primeros momentos luego del triunfo. Destaca el papel de la Plaza de la Revolución José Martí como espacio aglutinador y cómo los medios de comunicación –radio, televisión, prensa– se hacían eco de estas concentraciones y actos públicos de modo simultáneo e inmediato. Debe

---

<sup>1</sup> Para más detalles acerca de las problemáticas en el aspecto cultural en esta etapa consultar Castro Ruz (1980), Portuondo (1992), Fernández Retamar (2001), Otero (2001), Pogolotti (2001, 2006).

tenerse en cuenta que la plaza como espacio y fin demostraba el poder de convocatoria de la naciente Revolución, lo que estaba aparejado con el respaldo y la ebullición que se vivía a lo cual Lenin denominó “efervescencia revolucionaria”.

Lo anterior sostiene el criterio de que, en términos de comunicación social, se produjeron cambios sustanciales a nivel nacional. Según juicios de Pepe Menéndez (2006) se trató de una época de fundación, pues surgieron nuevos emisores de comunicación. Asimismo ocurrió con los mensajes, los cuales variaron su esencia y, como resultado, los receptores dejaron de ser meros consumidores para convertirse en destinatarios de mensajes de corte sociopolítico, educativos y culturales.

Bermúdez (2000, p. 52) acentúa cómo en este ambiente de ebullición “carteles y vallas sobre-significaban, con signos verbales e icónicos, los fragmentos ejemplares de los discursos hasta que una nueva concentración u acontecimiento político iniciara un nuevo ciclo concienciador-comunicativo”. Otro aspecto que contribuyó a generar el ambiente de agitación popular que se vivía en la nación en ese entonces fueron los llamados por este autor “carteles mamuts”, los que contribuyeron a exaltar la imagen del nuevo proceso.

Con el propósito de contribuir con la difusión de nuevas ideas en este entorno, la propaganda política en sus diversas variantes, dígame el cartel, la fotografía, la valla publicitaria, el spot y el mural, desempeñó un papel protagónico y asistió en la construcción de una visualidad diferente, reflejo de aspectos relevantes del acontecer nacional. Según de la Fuente (1987): “A nivel masivo, los códigos perceptivos se remodelaron y abrieron amplias posibilidades para la recepción estética de imágenes visuales de candente actualidad”.

A decir de Mirtha Muñiz (2012, p. 5) la propaganda que se ha hecho en Cuba y la que se debe seguir haciendo tiene concepciones, convicciones y fines dirigidos a contribuir con el desarrollo del país, así como al bienestar de la sociedad. Subraya que no es posible hablar de combate ideológico sin tomar en cuenta el papel de la propaganda, lo cual está demostrado a lo largo de nuestra historia.

En el nuevo contexto, un acontecimiento situó a nuestro país a tono con el ámbito universal. Se trata de la presencia del Salón de Mayo de París

en La Habana, en julio de 1967. Este suceso marcó tanto la atmósfera social como cultural de la nación, pues propició que Cuba se abriera al mundo aún en las complejas condiciones históricas que se vivían. El evento parisino surgido en la posguerra fue un acontecimiento trascendente para la creación artística de entonces, “sirvió de escenario a los principales movimientos y tendencias que tenían lugar en el viejo continente” (Llanes, 2012, p. 13).

Acerca de su presencia en Cuba, Raúl Roa expresaría:

La elección de Cuba como escenario de la primera presencia del Salón de Mayo en América no es un hecho fortuito. Si el Salón de Mayo es la expresión universal de la revolución en la pintura [...], Cuba encarna hoy, en prodigiosa síntesis, el sueño y la realidad de la Revolución aquende el Atlántico, y el camino repleto de audacias de la revolución en la Revolución (Roa citado por Llanes 2012, p. 18).

Esta edición del salón de Mayo colocó al país, inmerso en un momento de afianzamiento y cambios, a tono con procesos y movimientos artísticos de raigambre universal. Las referencias a este evento en Cuba se encuentran dispersas. El estudio realizado por Lillian Llanes (2012) resulta un acercamiento bastante completo a este suceso y su impronta, tanto para la nación caribeña como para Europa.

César Leal (2012), en aquel entonces un joven estudiante de la Escuela Nacional de Arte de tan solo 19 años que resultó escogido para servir de guía en el Pabellón Cuba a visitantes nacionales y extranjeros, recuerda que:

El Salón constituyó una oportunidad para romper el aislamiento de dentro y fuera al que estábamos sometidos, por las difíciles circunstancias históricas que vivíamos. Gracias al Salón de Mayo, nuestro país pudo disfrutar de una de las primeras oportunidades para abrirse al mundo y para que el mundo se abriera a Cuba, oportunidad que no ha sido suficientemente valorada ni comprendida por los prejuicios y concepciones absurdas sobre el arte, el ser humano y la sociedad que aún padecemos.

Lilian Llanes (2012) destaca la muestra paralela al Salón expuesta en otros espacios del recién inaugurado Pabellón Cuba. Contexto político, propaganda y fuerza visual fueron captados por un público que si bien ya había comenzado a ser transformado en pensamiento por una Revolución cultural que comienza desde el propio enero del 59, no estaba familiarizado con las tendencias más novedosas y revolucionarias de las artes plásticas a nivel mundial. Este público tuvo oportunidad de dialogar con el arte contemporáneo.

Como parte de las acciones que acompañaron al acontecimiento se desarrolló en el Pabellón Cuba un gran mural que ha pasado a la posteridad con el nombre de *Cuba Colectiva* (imagen 1). Para Llanes (2012) fue la realización de este performance en conjunto lo que le otorgó trascendencia al Salón. Plantea que, a través del mural:

[...] se sintetizó el espíritu de aquel evento, nacido de una voluntad compartida de adherirse a los sueños de la Revolución, y en el cual escritores, artistas, funcionarios, amigos, en general todos los involucrados en dicho acontecimiento, demostraban su unidad ante la posibilidad de creación de un mundo nuevo (Llanes, 2012, p. 77).



**Imagen 1.** Mural *Cuba Colectiva* (1967).  
**Fuente:** Llanes (2012)

Con unas dimensiones de 10 por 18 metros, la pieza está dividida en cien fragmentos de los cuales solo noventa y ocho fueron utilizados. Luego de concluida fue donada a Casa de las Américas. Se concibió a partir de un diseño en espiral, figura colmada de acepción semántica que para Chevalier y Gheerbrant (1986) simboliza evolución de fuerzas y para Bruce-Mitford (1997) energía. Esta forma bien podría asociarse a Cuba como escenario inmerso en el Caribe. Muy cerca del punto central, la consigna Viva la Revolución colocada en una bandera cubana hace de este fragmento un punto de interés que otorga ritmo visual a la pieza, pues arrastra en espiral la mirada del espectador, quien queda atrapado en múltiples lecturas.

Esta obra es posible evaluarla como un suceso de propaganda política y, en tal sentido, se considera devino síntesis de los presupuestos ideológicos del contexto en que se generó. Desde esta perspectiva, no ha sido explorada y solo se tiene referencia de reseñas referidas a impactos personales de este hecho. Tomás Bello, Arlene Comas y Sara Peña (2004) definen este tipo de propaganda como aquella que difunde las ideas de la clase más avanzada y, de este modo, impulsa el desarrollo de la sociedad. Por su parte, Alcalá y Reynaga (2017) asumen que esta intenta ejercer su influjo con efectos emotivos, para lo cual se vale de una serie de estrategias de persuasión. Estos autores sostienen que los medios y formas más adecuados al ejercerla dependerán del auditorio. Señalan que tales recursos no actúan de modo independiente, sino en un sentido de la sinergia de la comunicación, en aras de lograr mejores resultados.

Para lograr sus objetivos de informar y persuadir la propaganda política se soporta de conceptos que responden a presupuestos ideológicos que son resultado de las circunstancias sociohistóricas en que se esta se origina (Remón, 2019). Varios autores apuntan que la realidad y sus acontecimientos definen las estrategias a seguir (Domenach, 1968; Méndiz, 2008; Rodrigo, 2013). De este modo, las distintas estrategias deben nutrirse de un basamento conceptual sólido que, a su vez, respondan a las aspiraciones, anhelos e inquietudes del conjunto humano al cual tributan.

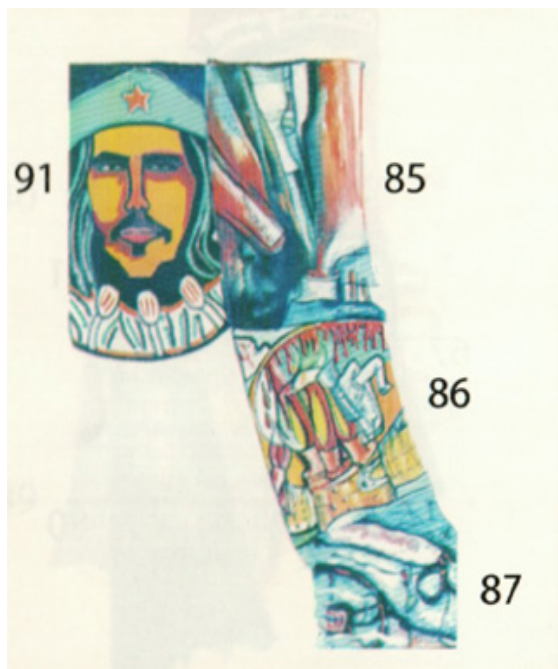
En el caso que se valora, la imagen –el mural *Cuba Colectiva*–, se erige en medio masivo de propaganda pues se convierte en vía para promover ideología y deviene así soporte del contenido que se proyecta a la sociedad. Respecto a la relación propaganda-imagen, la primera se sirve del poder de la imagen para conseguir una mayor eficacia, poder que radica,

fundamentalmente, en la inmediatez con la que se enuncia un contenido además del carácter verídico que le aporta. Tal como sostiene Flores Espejel (2011) “[...] lo visual es lo que se ve, lo que ahí está y que no hay lugar a dudas que es, que existe”. Estas cualidades de la imagen logran perfilar conceptos relacionados con diversos procesos, del mismo modo aportan fuerza expresiva a los mensajes de propaganda.

*Cuba Colectiva* surge de la necesidad de transmitir un mensaje que devino significativo y es percibido a través de una experiencia estética, por lo que resulta un hecho de comunicación visual. Aristas, intelectuales y críticos participaron de esta idea que para Wifredo Lam fue un homenaje a la Revolución cubana (Llanes, 2012, p. 77). A través de un conjunto de claves de comprensión se vinculan dos espacios: el viejo continente, símbolo de tradición, avances, desarrollo, con el Caribe y dentro de este Cuba, expresión de un mundo nuevo.

Por su simbolismo, es interesante destacar el fragmento 91 (imagen 2), de la autoría de Raúl Martínez. En este se unen dos elementos, la figura del Che Guevara y el tipo de micrófonos que después se asociaran no solo a la plaza de la Revolución, sino a la representación de Fidel Castro. En el caso del Che, su asesinato meses después marcaría definitivamente el destino de la propaganda política en Cuba. En tal sentido, este referente ya había sido captado por el lente de Korda años antes. Sin embargo, resulta interesante la similitud entre esta icónica imagen con el fragmento del mural, pues se representa el rostro frontal, la boina emblemática con su estrella y su melena descuidada propia de un guerrillero y no de los movimientos antibelicistas que se conformaban en los Estados Unidos y Europa.

En el mural no se advierte un estilo único. Coexisten tendencias, colores, maneras; sin embargo, a pesar de la diversidad posee carácter universal. Personas con distintas formaciones lograron plasmar mensajes a manera de grito de solidaridad al mundo. Se reiteran palabras como Cuba y Revolución; asimismo los rostros icónicos de Martí, el Che y Fidel y símbolos como la bandera cubana a manera de núcleos visuales. Todo esto junto a mensajes de respaldo y reafirmación revolucionaria dotan a *Cuba Colectiva* de un elevado contenido ideológico. La fuerza de los mensajes y la sabia combinación de elementos otorgan potencia al mural.



**Imagen 2.** Fragmentos del mural.  
Fuente: Llanes (2012)

Esta pieza resumió la postura ética del momento al ser eco de los presupuestos ideoestéticos de una época. De este modo, expresa que las preocupaciones ontológicas trascienden lo local para colocarse en un sitio universal. Su esencia es de unidad incluso en la diversidad. Resulta notable su efectividad discursiva pues se erige en resumen de una época. Se trata de una pieza cuya verdadera dimensión está dada por el contexto en que surge. Se convierte en puente cultural que conecta culturas e ideologías.

En cuanto a su alcance Llanes (2012, p. 79) resume:

[...] recogió de una forma sin precedentes el espíritu que caracterizó a los ya legendarios sesenta, tiempos aquellos en los que gran parte de la intelectualidad beligerante aceptaba el doble papel, ideológico y estético, del arte, y muchos artistas asumían el compromiso total de su obra con la vida dentro de la hoy llamada utopía de la creación de un mundo nuevo...



Así, es posible sostener que *Cuba Colectiva* fue parte de los medios propagandísticos llevados a cabo durante el primer decenio de la Revolución cubana, etapa en la cual, dicha propaganda desempeñó un papel notable como proceso comunicativo. Hechos, convocatorias y otros sucesos estuvieron respaldados con creaciones de gran impacto social; tal es el caso de la presencia del Salón de Mayo en La Habana.

El mural visto desde la actualidad deviene documento histórico. Esta pieza permite prefigurar el contexto en que surgió. Contexto de polémicas y reafirmación. Se trata de una obra que muestra el acontecer de la Revolución. De este modo, es posible afirmar que *Cuba Colectiva* devino herramienta imprescindible en función de la ideología revolucionaria y trasciende como un hito de la propaganda política en el país.

## Referencias

- ALCALÁ, F. Y REYNAGA, P. (2017). Las estrategias persuasivas en la propaganda electoral. Análisis de los spots televisivos transmitidos durante la campaña electoral Jalisco 2015. *Comunicación y Sociedad*, 29, mayo-agosto, 17-39.
- BELLO GONZÁLEZ, T., COMAS, A. Y PEÑA, S. (2004). *Propaganda: Reflexiones*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- BERMÚDEZ, J. R. (2000). *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BRUCE-MITFORD, M. (1997). *El libro ilustrado de signos y símbolos*. México: Editorial Diana.
- CASTRO RUZ, F. (1980). Palabras a los intelectuales. En *Revolución, Letras, Arte* (7-33). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- FUENTE, J. DE LA (1987). La fotografía cubana en los 60. *Boletín Fototeca de Cuba*.
- DOMENACH, J. M. (1968). *La propaganda política*. (cuarta edición). Buenos Aires: Editorial Universitaria.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2001). Cuarenta años después. *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto, 47-52.
- FLORES ESPEJEL, M. (2011). El poder de la comunicación visual. *Tecsis-tecatl*, 3(10). Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/tecsistecatln10/mrfe.htm>
- LEAL, C. (octubre 23, 2012). La impronta del Salón de Mayo en mi vida. Recuperado de [www.lajiribilla.cu/2004/n170\\_08/170\\_06.html](http://www.lajiribilla.cu/2004/n170_08/170_06.html)
- LLANES, L. (2012). *Salón de Mayo de París en La Habana, julio de 1967*. La Habana: Editorial ArteCubano.
- MENÉNDEZ, P. (2006). *Apuntes para una cronología del Diseño Gráfico en Cuba (1950 hasta la actualidad)*. (material digital PDF).
- MÉNDIZ NOGUERO, A. (2008). Diferencias conceptuales entre publicidad y propaganda: una aproximación etimológica. *Questiones Publicitarias*, 1(12), 43-61.
- MUÑIZ, M. (2012). *Mi profesión a debate*. La Habana: Editorial Forma.
- OTERO, L. (2001). Cuando se abrieron las ventanas a la imaginación. *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto, 52-55.
- POGOLOTTI, G. (2001). Un debate en el torbellino de la historia. *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto, 56-57.
- POGOLOTTI, G. (2006). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- PORTUONDO, J. A. (1992). Itinerario estético de la Revolución cubana. En Cairo Ballester, A. *Letras. Cultura en Cuba* (tomo 7, 49-70). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- REMÓN, R. (2019). Propaganda Política y Comunicación Visual. *Santiago*, 149, 376-387.
- RODRIGO MARTÍN, I. (2013). Arte, creatividad y propaganda. El cartel político en España como transmisor de ideología. *Creatividad y Sociedad*, 20, 1-42.

## *Pensar desde Rousseau a Bayate*

**Luisa María Ramírez Moreira**

La escalada de las artes visuales en el siglo xx fue reveladora para las memorias de la humanidad. Visto así, en la generalidad y desde el ángulo de sus aportes, “es el siglo de la masividad” (Jubriás, 1987, p. 2). Una plataforma de líneas estéticas conquistan el ámbito cultural como representaciones novedosas que tienden a manifestar lo que sobreviene en el orbe: cubismo, futurismo, transvanguardia, abstracción, neofiguración; se deja atrás un académico pasado.

La pintura ingenua no pasa inadvertida. A pesar de que sus representantes nada deben a escuelas de arte, más bien declaran que ignoran el mundo de las técnicas, el diseño, la lógica atención de los colores y las búsquedas contemporáneas. Un impulso propio los encamina: imaginan hacer un catálogo minucioso de costumbres por medio de la intuición mágica con tal de salvaguardar y enseñar la verdadera expresión. Ser ingenuos no les concede un título de incultos, es la necesidad que siente este hombre como cualquier otro, de desahogar su espíritu interior para el cual proyecta sus métodos.

La pintura ingenua (naif) ha sido otra de las disímiles modalidades estéticas imbricadas en el andamiaje de las artes visuales de cualquier latitud, propuesta que progresa según el tiempo y espacio. No debemos soslayar que fue una de las tendencias más vilipendiadas del siglo xx por artistas, intelectuales y profanos, pues la razonaban como telas de saltimbanquis, un arte menor hecho por desmañados. La realidad y análisis justo de otros profesionales del arte y la cultura permiten su consentimiento y ratifican a la pintura ingenua como genuino hecho estético, es precisamente en Francia con Henry Rousseau (1844-1910) quien da inicio a este reconocimiento artístico.

Como custodio de una tienda en París Rousseau descubre en la pintura la auténtica vertiente de su futuro y se consagra hasta llegar el retiro a la edad de 49 años. Wilhelm Uhde alemán conquistado por Francia, fue el procurador de mostrar tales honores, hecho que tuvo lugar con la participación de Rousseau en los Salones de los Independientes desde 1885. Entre 1904 y 1907 presenta los paisajes exóticos: *Explorador atacado por un tigre* y *La serpiente encantada*, lienzos que le permiten evadir el anonimato y las mofas. Las obras del aduanero Rousseau sin duda exteriorizan que “la pintura más hermosa puede ser realizada por un ignorante que no sabe de los caminos trazados” (Cassou, 1960, p. 167).

Uhde en 1928 emprende una exposición en la Galería de Quatre-chemins (Cuatro Caminos) para presentar a otros contemporáneos de Rousseau. Integran esta coordenada Louis Vivin, representa pictóricamente detalles de edificios, iglesias, calles, ladrillo a ladrillo, piedra a piedra; Andrés Bauchant, con 50 años de edad, mostraba en sus lienzos la gracia de cierto dibujo infantil, coloreado por una gama de fríos suaves contrastados y alusivos a fiestas populares, batallas o motivos mitológicos.

Camille Bombois, otro exponente dedicará su repertorio a ferias o circos: payasos, tragadores de sables, levantadores de pesas. Revela su interés por resaltar un dibujo preciso, que tiende a enfatizar la vigorosa corpulencia de los personajes. Mientras, la pastora de ovejas y también sirvienta Seraphine Louise, se encargaría de plasmar la surtida naturaleza, admirables ramilletes, arabescos, hojas alimentadas de una savia cromática intensa y el éxtasis de su autora quien a la luz de una vela realizaba tan delicada labor. Cada uno de estos creadores han devenido en clásicos del arte ingenuo francés.

Entre los expositores, además de los mencionados, figuraban: Dominique Paul Pyronnet, tipógrafo, distintivo de una producción de paisajes y marinas de colores vivos; Jules Le Franc, quien transforma las máquinas en naturalezas muertas con un realismo cálido; René Rimbert pinta a Saint Sulpice, matizado de un esmerado trabajo de cada una de las partes que conforman la imagen; y Jean Eve recrea la belleza de su pueblo de Ile de France donde se advierte cierto candor infantil.

Nótese cómo lo referido hasta aquí permite revalidar la jerarquía que conquista el arte ingenuo desde Francia, mostrándose los principales artífices casi todos ya desaparecidos físicamente. Esto no quiere decir que

se haya detenido la creación; al contrario, existen otros pintores que sería injusto omitir pues uno a uno en sus diversos oficios y orígenes humildes apostaron por esta manera de pintar. Pueden citar en este sentido a: Louis Augustino Déchelette (1894-?), Jules le Franc (quincallero, 1887-1972), Dominique Lagrú (1873-?) y André Bouquet (vendedor de carnes en mercado, 1897-?).

Jean Cassou otro notable estudioso del arte ingenuo realiza en París, la exhibición “El mundo de los ingenuos” (1964), en la cual integra a los artista antes reseñados. Una vez demostró que esta poética creativa se imbrica con la pluralidad estética que distingue el itinerario estético de cualquier ámbito. Al decir de Uhde: “La llegada de estos pintores era necesaria, para entregar a la realidad lo sublime del pensamiento y la grandeza de sus sentimientos” (Ramírez, 2003, p. 2).

La figura trascendental de Henry Rousseau sentó pautas de admiración para este arte en Francia; suceso que no le confiere exclusividad, pues en otras tierras se recibe esta experiencia artística, como en Estados Unidos con autores como: Morris Hiersfield, John Kane, Horace Dippin, Vivian Ellis, Joseph Pickett, y Grandma Moses (Ana Mary Robert Moses) quien comenzó a pintar a los 70 años para morir con el pincel en las manos. En otras partes se conocen otros que pintan en pequeños espacios de sus casas para contar recuerdos, como el belga Louis Delattre; en Suiza, el leñador Adolf Dietrich; Pap el alemán, el zapatero italiano Ornere Metelli y Miguel García Vivancos de España.

Amplia ha sido la trascendencia de esta línea creativa. Polonia, por ejemplo, debuta con protagonistas como Nikifor, Teofil, Ociepka, María Korsak, obreros, campesinos o de otros oficios que emplean como soporte pictórico el vidrio, espejo de sus memorias. Otro grupo de creadores que no se debe dejar de apuntar es el Grupo de Solentiname, en el Lago de Nicaragua, estimulado por el padre Cardenal en 1964. Igualmente, en Colombia, Carlos García y Yezid Jaime, Hermenegildo Bustos de México; las mujeres pintoras de Costa Rica junto a Rigaud Benoit de Haití.

Una nómina interminable puede declararse en torno a esta manera de crear. Amén de ello, no se debe excluir en esta trama a Cuba, donde se subrayan nombres como el de Rafael Moreno, Felisindo Iglesias, españoles radicados en nuestro país, Uver Solis y Ruperto Jay Matamoros se registran como los caracterizadores de la pintura ingenua en la década del 40.

No es hasta 1959 que se abren los senderos de la creación sin el predominio del gusto burgués. Comienza a ser dominado el espacio por críticos y teóricos que señalaron el lugar de cada cual. El Salón 70 (1970) propicia un ambiente acogedor para esta poética, sucediéndose entonces su expansión por el archipiélago cubano, cada región a registrar un cultor notable en esta expresión: Gilberto de la Nuez (La Habana), Benito Ortiz (Trinidad), Andrés Rodríguez Paz (*El Monje*, Sancti Spiritus), y Elpidio Guerra (*Mirito*, Matanzas).

Cienfuegos anuncia también esta vertiente ingenua en la década del 40, cuando en el estudio del escultor Mateo Torriente comienzan a reunirse poetas, narradores y pintores para dialogar sobre el tema de las bellas artes. Se integra al núcleo el escritor Samuel Feijóo que, a su vez, desborda vocación hacia la pintura. Feijóo descubre a otros pintores al sur de Las Villas y Cienfuegos: Benjamín Duarte, Antonia Hernández y Horacio Leyva. Nace así el grupo Signos, unificados gracias a labor de Samuel Feijóo, apadrinados en el caso de los creadores de Santa Clara, por José Seoane y Emilia Arufe. En 1998 se constituye el grupo Tarea al Sur, en el que sus integrantes ejercen creaciones afiliadas a esta tendencia

La camagüeyana Isabel de las Mercedes, Julio Breff Guilarte (Nicaro, Holguín), Rafael Cala Lores (Moa), Ramón Moya Hernández (Guantánamo) son defensores auténticos y pueden considerarse maestros del arte ingenuo en Cuba. Sus producciones se nutren de una impronta personal que les permitió narrar experiencias convertidas en fundamentos de sus vidas.

Santiago de Cuba sustenta cardinales cultivadores de esta pintura. Lawrence Zúñiga Batista es un ejemplo; llega a nuestra ciudad en los 70 e inaugura esta manera de pintar, hasta que en la década de 80 despunta como uno de los precursores en este hacer. Los dioses de la Santería alimentados de cromatismo cálidos y juegos lineales representativos de paisajes y atributos de los orishas se convierten en el cimiento de sus cuadros.

Otra figura reveladora es Luis Joaquín Rodríguez Arias, reverenciado por esta autora como el “padre de la pintura ingenua en Mella”. Sus creaciones abren las páginas de la exquisitez del dibujo y de los pasajes inolvidables de Bayate y Paso Estancia. Pero a Luis no debemos verlo aislado, pues es fundador de un grupo que bebe de esta pintura nacido el 17 de diciembre de 1994 en el municipio Mella y bautizado como Bayate.

Deferencia de este núcleo de creadores al asentamiento de los suecos, generadores en esta región de una prosperidad económica, cultural, industrial, botánico y cultural. Una de las razones primordiales de su surgimiento reside en la promoción y conservación de los valores del arte ingenuo.

Más allá de ser notorio una pintura que bien pudiera emparentarse con la de otro confin o región, considero menester reseñar que existen características que permiten establecer cierta filiación técnico-artística: el predominio de una paleta cálida, representaciones en primer plano, desconocimiento técnico, búsqueda de la exquisitez a través de la profusión de los detalles, solución compositiva a título personal, reflejo de temas relacionados con el lugar de origen, recuerdos y experiencias. De igual modo, la forma de vida, la realidad social, la comprensión y aceptación de su labor pictórica, las relaciones con el entorno que le rodea, son algunos de los aspectos que los hacen destacarse, pero de la cual irrumpen procedimientos individuales productores de iconografías que difieren entre sí por la concepción artística ofrecida por cada autor.

Los integrantes de Bayate ofrecen de manera individual sus credos estéticos a favor de escudar los valores del arte ingenuo. Se convierten en cronistas a la usanza de la naturaleza *per se*, de los varones y mujeres del ámbito rural, del trabajo del día a día, de las leyendas y tradiciones que se transmiten de generación en generación.

La buena fe que palpita en Roberto Torres Lameda facilita, de manera delicada, figurar en el lienzo lo que se conoce por emoción estética. Sus figuras son libres y sueltas, dotadas de una dosis de invención sorprendente, sin prejuicios que impidan la comunicación sincera. A través de finas líneas define figuras diminutas en el ambiente pictórico, así acontece con las hierbas, animales, objetos, sumergidos en la esplendorosa naturaleza. No hay derroches de colores: todo es asignado con los tintes de la vida.

Luis Joaquín Rodríguez Ricardo, conocido como Luis el estudiante para diferenciar de su padre, encauza su ideología hacia aquellos lugares contentivos de aroma natural, en los que esgrime colores combinados con el arrojo capaz de asimilar, minuciosamente, insospechados detalles de la vida, mientras que las formas ágiles provocan un ritmo visual en la composición del paisaje patrio. Entre risas y añoranzas, Luis Alberto Villalón Rades se convierte en el animador por excelencia de realidades humanas,

germinan así imágenes enriquecidas con la poética de un hombre que aún alberga en su interior a un niño inquieto, que expresa con inocencia cada fragmento integrador del lugar en que vivió y vive.

Richard Bruff Bruff (1928-2014) le distinguió una manera de crear sugerente en el que el desdibujo tipificó sus representaciones acompañados de los colores grises y azules combinados con los cálidos. A su vez, era inherente la savia poética que se anidaba en su pensamientos. De este grupo también son Rolando Alvarado Lamorout y Daniel Álvarez quienes, de una manera u otra, también se hacen partícipes de esta forma de crear, del entorno natural que los cobija con experiencias especiales que trasladan al lienzo con rubricas formidables.

Cada universo ingenuo es especial y propio de cada región y país. Puede coincidir la factura, el modo, la manera, pero nunca la personalidad, las problemáticas en sentido estricto del término, teniendo en cuenta que en todos los pueblos hay puntos de contacto a veces colindantes en extremos. Por eso pienso que por encima del posible choque estético se verificará la comunión emotiva, el encuentro con otro mundo contada a través de otra manera (Rodríguez, 1986)

## **Referencias**

- CASSOU, J. (1960). *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- JUBRÍAS, M. E. (1987). *Plástica xx. Conferencias sobre el arte del siglo xx (1900-1975)*. (primera parte). La Habana: Ministerio de Educación Superior.
- RAMÍREZ, L. M. (2003). *La pintura ingenua reino de este mundo*. Santiago de Cuba: Ediciones Catedral.
- RODRÍGUEZ, J. L. ( 1986). *30 pintores primitivos de Cuba en Nicaragua. Otra manera de contar*. Catálogo. La Habana: Centro Nacional de las Artes Visuales.



## *Sobre los autores*

**ABDALA FRANCO, JORGE FÉLIX** (Santiago de Cuba, 1966). Licenciado en Historia. Profesor del Departamento de Historia. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe (2003). Metodólogo de la Facultad de Enseñanza a Distancia de la Universidad de Oriente. Profesor del Departamento de Historia del Arte. Sus temas de investigación se encaminan sobre temas culturales en las etapas colonial y republicana. Ha participado en varios eventos científicos de alcance nacional e internacional. Contacto: [abdala@uo.edu.cu](mailto:abdala@uo.edu.cu).

**BIDOT MARTÍNEZ, IRINA** (Guantánamo, 1972). Licenciada en Letras. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe (2002). Doctora en Ciencias Lingüísticas. Profesora Titular del departamento de Letras, Universidad de Oriente. Profesora Invitada de la Universidad de Burdeos III, Francia (2011). Conferencista en las universidades españolas de Oviedo (2011) y Sevilla (2015). Entre sus reconocimientos destacan Premio Mejor Proyecto de investigación de la Universidad de Oriente (2016), Premio Citma Provincial por el proyecto “Patrimonio cultural y desarrollo local sostenible: perspectiva interdisciplinar” (2020), Resultado de mayor impacto científico en las Ciencias Sociales y Humanísticas en la Universidad de Oriente (2020), Distinción por la Educación Cubana (2020). Sus principales líneas de investigación son los estudios lingüísticos y del discurso, así como los estudios lingüísticos de documentos notariales y de archivo en el Oriente de Cuba (siglos XVII- XIX). Contacto: [bidot@uo.edu.cu](mailto:bidot@uo.edu.cu); <https://orcid.org/0000-0001-8653-9178>.

**DÁVILA ABREU, BEATRIZ IBELISSE** (Santiago de Cuba, 1977). Licenciada en Historia del Arte. Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora Titular e investigadora del departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente. Miembro de la Unión de Historiadores de Cuba y de la Cátedra de Estudios Franco-cubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu. Premio de investigación en 2017 por los resultados de su tesis doctoral y Premio Nacional de investigación José Manuel Guarch Delmonte (2019). Sus principales líneas de investigación se dedican a

la conservación y recuperación del patrimonio cultural y la memoria histórica, el patrimonio arqueológico aborigen del oriente de Cuba y prácticas estéticas e iconografía precolombina. Contacto: [beatrizdavilaabreu@gmail.com](mailto:beatrizdavilaabreu@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0001-6602-4900>.

**DE LA TEJERA GALÍ, JOSÉ LUIS** (Santiago de Cuba, 1947). Licenciado en Letras. Máster en Ciencias Sociales y Pensamiento martiano. Profesor Titular. Entre los reconocimientos recibidos destacan la Medalla por la Educación Cubana, Premio Arturo Duque de Estrada (UNHIC, 2005), Reconocimiento Honrar, Honra; y Distinción Utilidad de la Virtud ambas de la Sociedad Cultural José Martí; Placa José María Heredia, máxima distinción a las personalidades de la cultura (2013); Medalla Conmemorativa 160 aniversario del natalicio de José Martí. Sus principales líneas de investigación se encaminan al estudio, promoción y divulgación del pensamiento martiano y revolucionario cubano desde el alcance de diversas disciplinas y la dialogicidad como forma de comunicación en José Martí. Contacto: [marthajose@nauta.cu](mailto:marthajose@nauta.cu).

**FLEITAS MONNAR, MARÍA TERESA** (Santiago de Cuba, 1968). Licenciada en Historia del Arte. Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora Titular e investigadora del departamento Historia del Arte, Universidad de Oriente. Miembro de la UNHIC y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Entre sus reconocimientos destacan Premio Nacional Ramiro Guerra, Premio Nacional Resultado más útil a la Educación Superior, Premio Anual de la Academia de Ciencias de Cuba (2013), Diploma Nacional Fernando Portuondo y Diploma Nacional Julio Le Riverend (UNHIC). Sus principales líneas de investigación son el estudio del urbanismo y la arquitectura de Cuba y del Caribe, estudio del patrimonio cultural, las artes plásticas en Cuba y el Caribe. Contacto: [marte@uo.edu.cu](mailto:marte@uo.edu.cu); <https://orcid.org/0000-0001-7249-912X>.

**FUENTES LAVAUT, MARTHA VENERANDA** (Holguín, 1956). Licenciada en Historia del Arte. Máster en Ciencias Sociales y Pensamiento martiano. Doctora en Ciencias Pedagógicas. Profesora Titular. Entre los reconocimientos recibidos destacan la Distinción por la Educación Cubana, Reconocimiento Honrar, Honra de la Junta Nacional de la Sociedad Cultural José Martí (2008), Medalla Conmemorativa 160

aniversario del natalicio de José Martí, Premio Espacio 2018 de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales, Premio Fernando Portuondo por UNHIC (2020). Sus Principales líneas de investigación están centradas en el estudio, promoción y divulgación del pensamiento martiano y revolucionario cubano desde el alcance de diversas disciplinas y la literatura y el arte en el pensamiento martiano desde la dinámica ética-estética presente en su obra. Contacto: [mflavaut@gmail.com](mailto:mflavaut@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-0366-502X>.

**GARCÍA LESCAILLE, TANIA** (Guantánamo, 1966). Licenciada en Historia del Arte. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe. Doctora en Ciencias sobre Arte. Profesora Titular e investigadora del departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente. Miembro de la UNHIC. Entre sus reconocimientos destacan Mención Honorífica Pensamiento Caribeño 2002-2003, Premio Provincial Anual de la Academia de Ciencias de Cuba (2004), Medalla por la Educación Cubana (2012), Premio Provincial Citma al Proyecto de Patrimonio Cultural y Desarrollo Local Sostenible “Las ciencias sociales, humanísticas y la arquitectura frente a los retos del desarrollo local en Santiago de Cuba y la región este del país. Potenciando el patrimonio” (2020). Sus principales líneas de investigación se enfocan a los estudios histórico-culturales americanos y su relación con Europa, las problemáticas sobre las artes plásticas; estudios de género y sobre patrimonio documental: historia y cultura. Contacto: [opalo@uo.edu.cu](mailto:opalo@uo.edu.cu); <https://orcid.org/0000-0001-9293-6014>.

**LESCAY GONZÁLEZ, ADA ELENA** (Santiago de Cuba, 1991). Licenciada en Historia del Arte. Diplomada en Antropología. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe. Profesora Instructora e investigadora en el departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente. Miembro de la UNHIC. Actualmente es doctorando del Programa de Patrimonio Cultural de esta universidad. Sus investigaciones han estado encaminadas al estudio de la racialidad y sus incidencias en las artes visuales. Ha participado en eventos nacionales e internacionales dedicados a temáticas de esta naturaleza. Contacto: [adalescay@gmail.com](mailto:adalescay@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-4641-8966>.

**LLOGA SANZ, CARLOS GUILLERMO** (Santiago de Cuba, 1988). Licenciado en Historia del Arte. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe. Doctor en Film Studies & Visual Culture por la Universidad de Amberes (Bélgica) y Doctor en Ciencias sobre Arte por la Universidad de Oriente (Cuba). Profesor auxiliar e investigador Departamento Historia del Arte. Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, de la UNHIC, de la Cátedra de Estudios Francocubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu, de la Asociación de Estudios Americanos del Principado de Asturias (AEAPA) y de la AHS. Posee varios reconocimientos: Premio de la Universidad de Oriente Mejor Joven Investigador (2020), Premio Citma Provincial, por el resultado “Patrimonio local y desarrollo local sostenible, perspectiva interdisciplinar” (2020) Sello Forjadores del Futuro de las BTJ (2020), Reconocimiento Rafael R. Soler Martínez de la UNHIC (2020). Sus líneas de investigación se relacionan con las imágenes mediáticas en la construcción visual de la cultura, las imágenes de la diferencia: visualidades regionales, género, raza, clase. Contacto: carloslloga88@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1878-5128>.

**MARTÍNEZ TENA, ALICIA DE LA CARIDAD** (Santiago de Cuba, 1957). Licenciada en Filosofía. Doctora en Ciencias Filosóficas. Catedrática de Honor Universidad Autónoma de Sinaloa. Profesora Invitada por las Universidades de Granma y V. I. Lenin de Las Tunas. Profesora Titular. Entre sus reconocimientos destacan varios Premios Academia de Ciencias de Cuba en los años 2012, 2016, 2019 y 2020 como autora principal y colaboradora, así como el Premio de la Crítica Científico-Técnica (2018) concedido por el Instituto Cubano del Libro a la obra *Cuba rural: transformaciones agrarias, dinámicas sociales e innovación local*, publicado por la Editorial de Ciencias Sociales. Entre sus principales líneas de investigación destacan los estudios los procesos socioculturales y gestión cultural, el desarrollo local y políticas sociales. Contacto: alicia@uo.edu.cu; <https://orcid.org/0000-0003-2119-2286>.

**RAMÍREZ MOREIRA, LUISA MARÍA** (Santiago de Cuba, 1965). Licenciada en Historia del Arte. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe. Profesora Auxiliar. Vicepresidenta del Consejo Provincial de Artes Pláticas en Santiago de Cuba. Posee varios reconocimientos:

Medalla Raúl Gómez García (2015), Premio Provincial de Curaduría (2017) y Reconocimiento del Consejo de las Artes Plásticas de Santiago de Cuba por su labor (2018). Investiga las artes plásticas de Santiago de Cuba y el Caribe.

**REMÓN LARA, RAMIRO** (Niquero, 1963). Licenciado en Historia del Arte. Máster en Ciencias de la Comunicación (Universidad Vladimir Ilich Lenin, Las Tunas). Profesor Auxiliar del departamento Comunicación Social de la Universidad de Oriente. Miembro de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales. Por su desempeño ha recibido varios reconocimientos entre los que destaca la Distinción Rafael María de Mendive (2017). Integró el claustro que impartió primer diplomado en Comunicación Social auspiciado por el Círculo de Locutores Dominicanos en la UASD Centro San Juan de la Maguana, en República Dominicana (2017). Sus principales líneas de investigación versan sobre Fotografía y Gráfica política. Contacto: ramiro@uo.edu.cu.

**RÍOS GARCÍA, JOSÉ MIGUEL** (Santiago de Cuba, 1987). Licenciado en Historia del Arte. Máster en Desarrollo Cultural Comunitario. Profesor Asistente e investigador en el Departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente. Miembro de la Sociedad Cultural José Marí, de la UNHIC y de la cátedra de Estudios franco-cubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu. Posee reconocimiento otorgado por el Centro Cristiano de Reflexión y Diálogo, Matanzas (2018). Actualmente es doctorando del Programa de Sociología de la Cultura de la Universidad de Oriente. Sus investigaciones han estado encaminadas al estudio de las prácticas culturales, espacios públicos y desarrollo cultural comunitario y la crítica de artes plásticas. Contacto: jose@uo.edu.cu, <http://orcid.org/0000-0003-3567-6580>.

**RODRÍGUEZ PÉREZ, REYNIER** (Santiago de Cuba, 1982). Licenciado en Letras. Máster en Desarrollo cultural comunitario. Poeta, investigador y guionista de radio y televisión. Trabajos suyos sobre recepción martiana aparecen publicados en revistas nacionales y extranjeras. Fue vicepresidente y secretario ejecutivo de la sociedad Cultural José Martí en Santiago de Cuba. Contacto: reyrodriguez@uo.edu.cu; <https://orcid.org/0000-0001-8141-8458>.

**SANZ PÉREZ, ETNA CECILIA** (Santiago de Cuba, 1961). Licenciada en Historia del Arte (Universidad de La Habana). Máster en Historia del Arte (Universidad de La Habana). Doctora en Ciencias sobre Arte (Universidad de Oriente). Profesora titular e investigadora Departamento Historia del Arte. Miembro de la UNHIC. Entre sus reconocimientos destacan Distinción por la Educación Cubana (2006), Medalla José Tey (2013), Diploma Nacional Fernando Portuondo de la UNHIC (2018), Propuesta al Premio Nacional Maestro de Juventudes de la Asociación Hermanos Saíz (2020). Miembro de la Cátedra de Estudios Franco-cubanos y Caribeños Montaigne-Montesquieu. Sus principales líneas de investigación versan sobre dinámicas locales y globales del patrimonio cultural y las imágenes de la diferencia: visualidades regionales, género, raza y clase. Contacto: etna@uo.edu.cu.

**SILVEIRA TOLEDO, DAVID EDUARDO** (Santiago de Cuba, 1970). Licenciado en Historia del Arte. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe. Doctor en Ciencias sobre Arte. Profesor Titular del departamento de Historia y Patrimonio, Universidad de Oriente. Miembro de la UNHIC y la UNEAC. Posee las distinciones Por la Educación Cubana (2015) y José Tey (2020). Sus principales líneas de investigación versan sobre fotografía cubana, cine cubano y patrimonio cultural. Contacto: toledo@uo.edu.cu; <https://orcid.org/0000-0002-3341-5849>.

**TAMAYO ASEF, MARÍA DEL CARMEN** (Santiago de Cuba, 1994). Licenciada en Historia del Arte. Gestora de proyectos culturales de la Fundación Caguayo. Se ha especializado en el ámbito de la curaduría con experiencia en más de veinte proyectos en diversos espacios. Durante dos años ejerció la actividad de especialista del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de Santiago de Cuba (2017-2019). Es colaboradora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente. Obtuvo Mención en Crítica en el concurso Premio Provincial de Crítica e Investigación (Santiago de Cuba, 2019). Sus principales líneas de investigación son la curaduría y el desarrollo cultural. Contacto: mari-aasef94@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0155-7110>.

**TEJERA ESCULL, PEDRO MANUEL** (Santiago de Cuba, 1959). Licenciado en Comunismo Científico. Doctor en Ciencias filosóficas. Profesor

Titular. Posee varios reconocimientos como la Distinción por la Educación Cubana, Medalla José Tey, Medalla 50 Aniversario de la Universidad de Ciencias Médicas de Santiago de Cuba (2012); Premio UO al mejor resultado científico a las ciencias sociales y humanísticas, al resultado “Patrimonio cultural y Desarrollo local sostenible: Perspectiva interdisciplinar” (2020). Entre sus líneas de investigación destacan desarrollo local, sistemas políticos, pensamiento cubano. Contacto: ptejera@uo.edu.cu; <https://orcid.org/0000-0002-4955-7294>.

**VILORIO IGLESIAS, ANA** (Santiago de Cuba 1956). Licenciada en Letras. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe. Doctora en Ciencias Literarias. Profesora Titular. Profesora Consultante. Se desempeña como docente en la facultad de Humanidades, Departamento de Letras. Miembro de la UNHIC. Posee las distinciones Por la Educación cubana y José Tey. Sus principales líneas de investigación se enfocan en la literatura Iberoamericana y del Caribe. Contacto: anav@uo.edu.cu.

**ZAYAS SÁNCHEZ, ANNIA** (Santiago de Cuba, 1994). Licenciada en Historia del Arte. Se desempeña como especialista en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. Ha participado en eventos nacionales e internacionales. En estos momentos investiga sobre la cerámica artística en Santiago de Cuba. Contacto: annia.zayas@nauta.cu.





*La otra orilla en la memoria* recopila un conjunto de trabajos dedicados a la presencia francesa en la zona oriental de Cuba que han sido presentados en espacios diversos. Se compilan ponencias del evento homónimo organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente, la Cátedra de Estudios franco-cubanos y caribeños Montaigne-Montesquieu y la Universidad de Bordeaux-Montaigne. Una gran mayoría proviene de la Cátedra de Estudios franco-cubanos y caribeños, otros del taller "Lo francés en Cuba y el Caribe" coorganizado por el Departamento de Historia del Arte, la Cátedra Montaigne-Montesquieu y el Centro de Interpretación y Desarrollo del Café (Casa Dranguet).

El texto se encuentra dividido en dos volúmenes; se ocupa de temas como género y sociedad e historia y cultura (volumen 1); así como, identidades y arte (volumen 2). La actualidad de estos tópicos recorre los caminos de ciencias como, la Antropología, la Sociología, los Estudios Literarios, la Arquitectura, el Arte y la Historia. Su lectura resulta otra mirada que comprueba el mestizaje de nuestra cultura y los nexos entre ambas orillas.

ISBN: 978-959-207-675-4



Ediciones UO