

Brasil y Cuba (1920–1940): La representación del Mestizaje en el vanguardismo pictórico.

Pedro Alexander Cubas Hernández*

Las vanguardias artísticas fueron el acontecimiento cultural más importante del planeta en la primera mitad del siglo XX, fundamentalmente, puesto que aún tuvo expresiones relevantes después de 1950. En Europa aparecieron intelectuales (artistas plásticos, literatos, etcétera) que en la segunda década de la vigésima centuria comenzaron a manifestar novedosas formas de reflejar y refractar sus sensibilidades como respuesta a una sociedad en crisis y amenazada por una guerra imperialista de proporciones globales sin precedentes en la historia. Los movimientos y/o corrientes de la denominada Vanguardia Histórica rompieron con la tradición social, cultural y espiritual europea hasta el punto de adoptar posiciones nihilistas respecto al pasado; provocaron que las concepciones de libertad y progreso adquiriesen nuevas fuerzas; comprendieron que la vitalidad de la realidad debía imponerse como tema esencial; e introdujeron cambios formales relevantes en las artes. En este sentido, el dadaísmo –por citar un ejemplo– constituyó un ejemplo de ese sentir iconoclasta tanto en la plástica (Marcel Duchamp, franco–norteamericano) como en la literatura (Tristan Tzara, rumano) que indicó el estado en que se encontraba ese ámbito europeo en declive. Novelistas como el judío austriaco Stefan Zweig (*El mundo de ayer*, obra autobiográfica publicada post mortem), y filósofos como el alemán Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, en dos volúmenes, 1918; 1923) intentaron explicarse por qué Europa ya no era la misma de antes.

En la temprana postguerra, varios países de América Latina se insertaron con mayor fuerza en el movimiento vanguardista promoviendo un tipo de arte nuevo (léase moderno) que fuese mas allá de la mimesis exagerada y acrítica. Precisamente, a principios de la década de 1920 uno de los países más destacados por su grado de originalidad fue, sin dudas, México. El trabajo fecundo de los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal y otros mostraba la riqueza sociocultural y político–ideológica de un país en plena efervescencia revolucionaria. Los protagonistas de las monumentales obras muralistas –que aún se conservan en varias paredes de importantes edificios públicos mexicanos– eran los sectores más humildes que constituían la base social del proceso revolucionario (campesinos, obreros, mujeres, indígenas). En ese

* Doutorando do Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA

contexto de creación artística el caso excepcional fue Frida Khalo que en sus impactantes lienzos aporó toda su experiencia vivida y sufrida tanto física como espiritualmente. Sin embargo, su quehacer intelectual también estuvo muy comprometido con la causa de los excluidos.

Entre lo simétrico y lo asimétrico: Vidas paralelas de Brasil y Cuba durante la postguerra.

Brasil y Cuba vivían sus propias dinámicas históricas que tenían algunos puntos en común con el caso mexicano. Por un lado, el interés de sus intelectuales en establecer el vínculo entre lo universal y lo nacional a través del diálogo con otras culturas abanderadas de la modernidad. Y, por otro, plasmar en sus obras la cotidianidad que involucraba a los sujetos sociales más necesitados, oprimidos y discriminados por el color de su piel. Ambos aspectos sirven para entender que la reafirmación de la cultura y la identidad nacionales se aplica tanto en Brasil como en Cuba¹ (inclusive en México) debido a que tienen la condición de estados postcoloniales que construyeron su historia enfrentando los retos universalistas del canon eurocéntrico. He aquí la principal característica conceptual del vanguardismo latinoamericano.

La historia de América Latina indica que Brasil y Cuba vivieron la experiencia de la esclavitud negra moderna durante casi cuatro siglos hasta que fue abolida totalmente por sus respectivas metrópolis (Portugal y España). Ese proceso tuvo secuelas sociales muy profundas porque abrió una brecha insalvable entre las personas. Según fuese el color de su piel, los pobladores de cada país tendrían o no derecho al reconocimiento social, al disfrute de las riquezas materiales, al empleo bien remunerado; a la instrucción de mayor calidad y a detentar el poder por mencionar cinco aspectos esenciales de la vida humana. Los “blancos” salieron favorecidos (por gracia de Dios como decían los colonizadores) y los “no blancos” quedaron relegados por ser considerados “seres inferiores.” Desde fines del siglo XIX y principios del XX, los negros y mulatos brasileños y cubanos tuvieron que insertarse en la sociedad asumiendo el reto de intentar superar esa desventaja histórica (legado colonial) que los marcaba como “buenos para poco o nada;” y los condenaba al infortunio de la subalternidad en el proceso de modernización capitalista que experimentaron ambas naciones.

El contexto histórico que vincula a ambos países en la década del veinte indica que tal

¹ Para conocer el caso cubano consúltese: Manzoni, Cecilia (2001) *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

decenio fue fundacional para Cuba, porque por primera vez coincidieron una vanguardia de corte político (con una profunda conciencia antiimperialista) y una vanguardia de tipo cultural. En Brasil también hubo un movimiento relevante que enarboló el arte nuevo cuyo epicentro fue São Paulo (1922). La interrogante fundamental en tales espacios de creación artística era: hasta que punto sería posible hacer un arte verdaderamente nacional que responda a las exigencias de la época histórica tan convulsa que se estaba viviendo.

Los 20's constituyeron un período atenuado por dos crisis económicas mundiales (1920 y 1929); de enfrentamientos contra sectores oligárquicos; y de ascenso de las capas populares en ambas naciones con sus peculiaridades (obreros, campesinos, jóvenes intelectuales, estudiantes, mujeres, “negros” y “mulatos” eran los nuevos protagonistas sociales que pedían un espacio de mayor envergadura en dichas sociedades capitalistas postcoloniales que heredaron el carácter excluyente de la era colonial). En Brasil predominaba el discurso eugenésico e higienista en el criterio de construcción de una nación brasileña basada en teorías de blanqueamiento biológico y sociocultural.² En Cuba, pese a la existencia de una política social inclusiva en sentido general, se hablaba en los mismos términos y, además, se daba crédito a los postulados del racismo (pseudocientífico) que indicaban la alta criminalidad socio-religiosa de las personas de tez oscura.³

En los años treinta, los sectores populares en dichos países continuaron haciéndose sentir en el escenario sociopolítico y cultural. Esto explica por qué en ambos casos diversos movimientos políticos tanto de izquierda como de derecha –que estaban preocupados por la modernización de la nación y el refinamiento educacional de su población– creyeron improcedente la exclusión evidente de tales grupos sociales en la implementación de proyectos para construir una nación moderna.⁴ En Cuba aconteció la Revolución del Treinta cuya raíz popular marcó una época que culminó con la promulgación de la Constitución de

² Jair de Souza Ramos. “Dos males que vêm com o sangue: as representações raciais e a categoria do imigrante indesejável nas concepções sobre imigração da década de 20,” en Marcos Chor Maio e Ricardo Ventura Santos, organizadores (1996) *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz. Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 60–61.

³ Jesús Castellanos escribió *El tipo brujo* (1914); *Contribución al estudio craneométrico del hombre negro delincuente* y *La brujería y el ñañiguismo desde su punto de vista médico legal* (ambos en 1916); *Los estigmas somáticos de la degeneración. Su apreciación en las razas de color* (1927) y *Medicina legal y criminología afro-cubana* (1937). Fernando Ortiz publicó dos veces su polémico texto *Hampa Afro-cubana. Los negros brujos (Apuntes para un estudio de Etimología Criminal)* [1ra Ed., 1906 y 2da Ed., 1917]. Y a Rafael Roche Monteagudo le editaron por tercera vez en 1925 su libro *La policía y sus secretos en Cuba* que no es un libro de carácter científico; pero tiene puntos de contacto con Castellanos y Ortiz.

⁴ Según Sueann Caulfield en Brasil durante las décadas del veinte y treinta comenzó a consolidarse un discurso marcadamente homogéneo sobre raza e identidad nacional entre intelectuales y autoridades brasileños. Consúltese: Caulfield, Sueann. (2000) *Em defesa da honra. Moralidade, modernidade e nação em Rio de Janeiro (1918–1940)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura. pp. 272–273.

1940 que denunció la discriminación racial; pero no viabilizó los mecanismos para erradicarla. Y en Brasil, Getulio Vargas durante la década del 30 movió sus piezas para ir atrayendo la atención y el apoyo de las masas populares. Precisamente, el Estado Novo promovió una legislación social que incluía la defensa a la población “no blanca.” Sin embargo, resulta muy interesante la alianza de Frente Negra Brasileira (organización partidista integrada por “negros” fundada en 1931) con el Partido Integralista, una entidad política de derecha opuesta al presidente Vargas.⁵

Precisamente, en Brasil comenzaba a tomar fuerza el discurso relativo a la democracia racial que intentó hacerle creer a la población brasileña que los preconceptos raciales eran un asunto del pasado colonial y que la vida armoniosa entre “blancos” y “negros” era un hecho concreto e irrefutable. En Cuba se hablaba del mismo tema (*Una nación para todos los cubanos*)⁶ desde la instauración de la República en 1902; pero diez años después quedó demostrada su falsedad de ese mito de igualdad racial⁷ con el crimen que perpetró el Ejército contra muchos “negros” en el Oriente del país por ser militantes del Partido Independiente de Color y luchar contra la discriminación racial. A fin de cuentas, estos discursos de corte “igualitarista” intentaban justificar (y perpetuar) la posición de superioridad de unos con respecto a los otros teniendo en cuenta el factor “raza” o color de la piel.

La interface Arte Moderno–Mestizaje en las vanguardias pictóricas de Brasil y Cuba.

Los años veinte y treinta indican, tanto en Brasil como en Cuba, la proliferación de una valoración positiva del discurso de mestizaje visto como parte fundamental del proceso de formación nacional. En Brasil, los abanderados de la concepción higienista y eugénica de este periodo criticaban fuertemente el mestizaje considerándolo una enfermedad que debía ser erradicada. Y en Cuba (antes de los 20's) casi ni se mencionaba el mestizaje como un problema de peso para el Ser Nacional. Las reflexiones sobre el concepto contemporáneo de mestizaje iban más allá de la cuestión de “raza” y color de la piel para comenzar a ser pensado como una síntesis cultural del proceso histórico latinoamericano que se mantiene vigente porque debido a su constante retroalimentación está sometido a varios cambios. Esto explica

⁵ Larkin Nascimento, Elisa (2003) *O Sortilegio da Cor. Identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições. pp. 226–228; 231–233; 237.

⁶ Parafraseando uno de los discursos más emblemáticos de José Martí pronunciados en Tampa, Estados Unidos, el 26 de noviembre de 1891 cuyo título es: “Con todos y para el bien de todos.”

⁷ Helg, Aline (2000) *Lo que nos corresponde: La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba. 1886–1912*. La Habana: Imagen Contemporánea. pp. 22–23. Helg, Aline (1996) “Políticas raciales en Cuba después de la independencia: Represión de la cultura negra y mito de la igualdad racial,” en *América Negra*, No. 11, Bogotá, pp. 73–75.

por que el escritor mexicano José Vasconcelos casi teorizaba acerca de una *Raza Cósmica, misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur* (1925) y el poeta cubano Nicolás Guillén introducía la metáfora del “color cubano” en su Prologo al poemario *Songoro cosongo* (1931).⁸ En ambas contribuciones, aunque sigan omnipresentes los términos “raza” y color de la piel, es mas fuerte la perspectiva de la cultura y sus relaciones con las identidades y el nacionalismo. El aporte del vanguardismo latinoamericano no se entendería sin pensar en esa red harto compleja y problemática de vínculos entre lo artístico y lo político a través de la cual los intelectuales comprometidos de cada país pretendían dignificar su ruptura con las concepciones del “arte por el arte” para responder a lo que sus antagonistas denominaban un simple y pasajero delirio de originalidad.

a) Apuntes sobre las manifestaciones pictóricas del Arte Moderno en Brasil

La Semana de Arte Moderna de São Paulo (celebrada en el Teatro Municipal de dicha urbe durante los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922) puede señalarse como el inicio del Arte Nuevo en Brasil. De ella emergió una generación de intelectuales, sobre todo, artistas plásticos muy interesantes quienes –al igual que Jose Ferraz de Almeida Junior en su tiempo–, como afirmaba Eduardo Paiva, intentaban “... transportar para as telas representações do povo brasileiro, do passado [do presente] e do futuro do país...”⁹ y, además, sentían ese afán de “... pensar o Brasil de uma maneira menos influenciada pelos padrões europeus (...)”¹⁰

Antes del evento paulista debe ser destacado el trabajo de Anita Malfatti cuya visión artística apuntaba hacia dicha dirección. Su lienzo “Tropical” (1917) muestra una escena cotidiana del laboreo en la campiña donde una mujer “no blanca” lleva una cesta con frutas calificadas como tropicales debido a su procedencia geográfica más representativa. El semblante cándido de su rostro no se corresponde con el esfuerzo que hace al cargar tanto peso. Eso indica que ella esta acostumbrada a ese quehacer de recolección para la alimentación de los miembros de su familia (y quien sabe si para la venta también). Malfatti tradujo en su óleo una imagen de la naturaleza brasileña cuya biodiversidad no es tan limitada

⁸ El negro –a mi juicio– aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es *mestizo*. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: «*color cubano*». Vease: Guillén, Nicolas (1931) *Songoro cosongo*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35771175103137940700080/p0000001.htm#2>

(Subrayados y negritas míos)

⁹ Paiva, Eduardo Franca (2002) *Historia & Imagenes*. Belo Horizonte: Autentica. p. 73.

¹⁰ Idem, p. 78.

como muchas veces piensan quienes no conocen este país. “Tropical” alude a lo que tienen esas zonas (del Nordeste?) de Brasil en común con otras naciones latinoamericanas y caribeñas de clima semejante: el verdor de los campos, las frutas sabrosas y nutritivas que forman parte de la dieta alimenticia de la gente sencilla, y mujeres campesinas que trabajan a diario y enfrentan la vida tal como es.

Evidentemente, en este contexto de creación artística durante los veinte y treinta se reflexionaba tanto por escrito (Mario de Andrade con su obra *Macunaima*, 1928) como a través de imágenes pictóricas sobre el aporte del mestizaje a la nacionalidad brasileña. Paiva apuntaba que ellos “(...) Imbuídos de um sentimento nacionalista e revisionista... pretendiam revalorizar o que no passado seria originalmente brasileiro, buscando, portanto, uma matriz cultural genuína para a nação (...)”¹¹ Otros lienzos que muestran lecturas interesantes del mestizaje en Brasil pertenecen a la autoría de artistas talentosos de la talla de Tarsila Do Amaral, Candido Portinari, Lasar Segall (de origen ruso), y Emiliano Di Cavalcanti que fueron considerados los pioneros del arte moderno brasileiro.¹² Por ejemplo:

- Tarsila legó variados cuadros temáticos como: “Mujer Negra” (1923); “Shantytown Hill” (1924); “El vendedor de frutas” (1925); “Antropofagia” (1929) y “Obreros” (1933).
- Di Cavalcanti mostró su deleite por la música popular y por las mujeres con sus oleos: “Samba” (1925 y 1928¹³); “Cinco chicas del Guaratingueta” (1930).
- Segall pintó “La plantación de Babanas” (1927) destacando el rostro de un trabajador que sufría la explotación de los dueños de esa riqueza agrícola.
- Portinari aportó los lienzos: “Mestizo” (1934); “Café”, “Shantytown Hill” y “Fútbol” (todas realizadas en 1935 con una coloración que irradia el dramatismo de la vivencia social de esos personajes).

b) Apuntes sobre las manifestaciones del Arte Nuevo en Cuba

El surgimiento del arte moderno en Cuba ha sido situado cronológicamente en 1927 con la celebración de la Exposición de Arte Nuevo en la Asociación de Pintores y Escultores, en La Habana. Este evento, efectuado en el marco del XII Salón de Bellas Artes, fue patrocinado por los editores de la *Revista de Avance* (uno de los órganos de expresión del vanguardismo cubano). Los antecedentes de dicha actividad fueron: las exposiciones personales del escultor Juan José Sicre, y de los pintores Víctor Manuel y Antonio Gattorno –

¹¹ Idem, pp. 78–79.

¹² “El arte moderno latinoamericano,” en *Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada*. México: Salvat, 1989. Vol. 8 El Arte, p. 172.

¹³ Este último en algunos catálogos de galerías de Estados Unidos también es conocido como: “Grupo de Samba.”

acontecidas a inicios de ese mismo año– que comenzaron a mostrar una experimentación artística alejada del academicismo que dominaba en las Bellas Artes.

En la Exposición de Arte Nuevo participaron (además de los tres artistas plásticos citados) Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, Ramón Loy, Alice Neel, Domingo Ravenet, Lorenzo Romero Arciaga, José Segura, Luis López Méndez –venezolano radicado en Cuba–, Eduardo Abela y Jaime Valls (de origen español). Además, fueron presentadas obras provenientes de Europa Occidental (del francés Pierre Flouquet) y de los muralistas mexicanos Rivera, Orozco, Leal y Fernández Ledesma. En este sentido, la Expo de La Habana tuvo una connotación internacional y permitía establecer una ligera comparación entre lo que se hacía dentro y fuera de Cuba relativo al arte moderno. Esta generación que salió a la palestra pública en 1927 constituyó –en mi opinión– el resultado de un intento de aprehensión de lo nuevo y lo nacional (o lo propio) por los jóvenes creadores. La mayoría de ellos habían sido alumnos de la centenaria Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana.

En medios publicísticos y periódicos se reflexiono y debatió acerca de la posibilidad de hacer un arte verdaderamente nacional. En la columna Pro–Arte de la plana dominical de la sección «Ideales de una Raza» del *Diario de la Marina*, Domingo Argudín Lombillo se mostró muy interesado en esa discusión y señaló su importancia insistiendo en que para pintar paisajes debería intentarse una técnica distinta a las establecidas por las grandes escuelas extranjeras porque nuestra atmósfera y vegetación no son iguales a las de esos países. Además, expresó que, en cuanto a las pinturas de género y costumbres, debía precisarse cuál era el tipo cubano porque no era sólo la mulata¹⁴ y tenía razón en ese planteamiento. En otro texto suyo se cuestionó en qué medida la influencia del vanguardismo en la pintura cubana coadyuvará a forjar un arte nuevo. En este sentido, indicó que era preciso crear una escuela propia aunque sea vanguardista; y subrayó que la novedad de esta corriente está en captar las vibraciones de la naturaleza con un espíritu de rebeldía hacia lo antiguo.¹⁵

De esa manera, Argudín Lombillo dio continuidad al diálogo sobre la posibilidad de hacer un arte típicamente cubano y así se insertó en esta polémica promovida desde aproximadamente los años 1924 y 1925 en el campo literario en la cual aportaban sus criterios, desde dichos años, jóvenes intelectuales como Jorge Mañach (defensor de promover un cubanismo temático), Juan Marinello (cuya propuesta era ir a lo vernáculo con ojos

¹⁴ Argudín Lombillo, Domingo. “IDEALES DE UNA RAZA/PRO–ARTE: El Arte Nacional,” en *Diario de la Marina*, La Habana, 9 de diciembre de 1928, p. VI (3ra sección).

¹⁵ Argudín Lombillo, Domingo. “IDEALES DE UNA RAZA/PRO–ARTE: La pintura vanguardista,” en *Diario de la Marina*, La Habana, 3 de marzo de 1929, p. VI (3ra sección).

extraños y a lo extranjero con ojos vernáculos), y Martín Casanovas (que ponderaba la importancia de que los creadores supiesen plasmar el espíritu de su tiempo en sus obras de un modo artístico).¹⁶ La revista *Gaceta de Bellas Artes* desempeñó un papel importante en ese intercambio de opiniones. Por su parte, los jóvenes pintores y escultores vanguardistas también formaron parte de este debate a niveles teórico y práctico. Algunas de las obras más interesantes que abordaron el mestizaje en la formación nacional cubana fueron, por ejemplo:

- Antonio Gattorno aportó los óleos “Mujeres junto al río” (1927) y “Quiere más café, Don Ignacio?” (1936). En este último, el pintor invita al espectador a entrar en su obra.¹⁷
- Jaime Valls mostró su gusto por la música popular cubana en su obra “Cantadores o los Guitarreros” (1928).
- Eduardo Abela pintó lienzos como “El Triunfo de la Rumba”, “Camino de Regla” y “Gallo Místico” (todas en París cerca de 1928); y su clásico “Guajiros” (1938) que se convirtió en un símbolo de cubanía.
- Víctor Manuel legó su “Gitana Tropical” (París, 1929) que es una mujer sencilla que muestra una actitud firme ante la vida y no luce tan irónica o enigmática como la “Gioconda” de Leonardo Da Vinci.
- Alberto Peña destacó en la temática histórica con su óleo “La llamada del ideal o Martí” (1936) donde argumenta la capacidad de un pueblo mestizo para luchar por sus ideales inspirados en un líder espiritual.
- Carlos Enríquez reprodujo una escena cotidiana de la campiña cubana en “El rapto de las mulatas” (1938) donde destaca una articulación de dos estereotipos en pugna: la sensualidad provocativa de la fémina “no blanca” y del instinto animal masculino –generalizado– de tomar por la fuerza lo que desea sexualmente.

c) Aproximaciones preliminares a la propuesta metodológica de Erwin Panofsky

Dos óleos del brasileño Di Cavalcanti referentes a la Samba y dos cuadros de Abela sobre la rumba y el carnaval son muy útiles para hacer un breve abordaje o ejercicio de aplicación de los métodos de descripción pre-icnográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica propuestos por Erwin Panofsky. Tales herramientas de trabajo no serán utilizadas por separado siguiendo un esquema preestablecido sino de manera armónicamente integrada en mi meditación estética que (parafraseando a Panofsky) concibe a

¹⁶ Véase: Jorge Mañach. *Vanguardismo* y Martín Casanovas. *Arte Nuevo*. **Citados por:** Pini, Ivonne (1997) “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20,” en *Ensayos*, Año IV, No. 4, Bogotá, pp. 107–109; Mañach, Jorge (1924) “El porvenir de la pintura en Cuba,” en *Social*, Vol. IX, No. 9, La Habana, p. 13; Marinello, Juan (1925) “Nuestro arte y las circunstancias nacionales,” en *Cuba Contemporánea*, Año XIII, T. XXXVII, No. 145, La Habana, pp. 303–304.

¹⁷ Acerca de la relación artista y espectador consúltense los trabajos de: Aumont, Jacques (1993) *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus. pp. 77–96; 114–131, y Elias, Norbert (2005) *A peregrinacao de Watteau a ilha do amor: seguido de Seleccion de textos sobre Watteau*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. pp. 39–40.

cada obra de arte como totalidad por si misma.¹⁸

La Samba carioca se convirtió en un símbolo de la nación brasileña (o sea, de colonización nacional) en la segunda mitad de los años veinte. Sobre este hecho comentó irónicamente Rafael José de Menezes que justo en Río de Janeiro (1926) –durante un momento decisivo para la historia moderna de Brasil y, en particular, la relativa a su música– hubo un pacto entre intelectuales que representaban a las elites dominantes y músicos delegados de las clases populares quienes en un estado alterado de la conciencia (provocado por los innumerables sorbos de bebidas alcohólicas que saborearon) establecieron una alianza que validó tal idea¹⁹ que hasta hoy perdura en el imaginario de Brasil y del ámbito mundial también. Para entonces, Di Cavalcanti había pintado un cuadro dedicado a esa música adorada por buena parte de la gente sencilla y más pobre de esa ciudad capitalina (*Samba*, 1925). Dicha obra muestra varias actitudes ante la impronta de la samba. Teniendo como telón de fondo un paisaje montañoso, tres mujeres bailan a su manera; pero con alegría y placer. Dos de ellas lo hacen con ese toque de sensualidad que devela la desnudez que descubre al menos uno de los bustos de cada una. Un mozo muy contento las acompaña produciendo sonidos con su guitarra mientras otro hombre intenta no perder el compás desde su asiento. La nota diferente (¿y discordante?) la da el rapaz que está sentado adoptando una postura pensativa y cabizbaja porque tal vez esa canción le recordaba algo triste (o ya estaba borracho lo cual tampoco es descartable). Esta primera propuesta de Di Cavalcanti reproduce estereotipos de la samba: 1) danza recreativo–festiva que solo las mujeres “no blancas” ejecutan bien; 2) ellas por ser altamente sensuales en sus movimientos de sambeo logran provocar a los hombres y hacerlos perder la cabeza (la semidesnudez es un ícono que refleja una construcción sociocultural de sexualidad); y 3) música muy alegre y contagiosa para el alma divertir y olvidar los problemas de la vida. Esto explica por qué razón Di Cavalcanti coloca a las mujeres semidesnudas –una “mulata” y otra “negra”– en el primer plano en su composición. Ellas son las protagonistas por su propio peso de la síntesis de brasileñidad vista desde una perspectiva machista que oprime al género femenino: ser calificadas como objeto del deseo sexual. Pero también Di Cavalcanti indica muy sutilmente las posibilidades de que la samba transmita sentimientos profundos y aflicciones personales y/o colectivas que induzcan a la gente a cuestionarse su vida pasada, presente y futura. Eso, al parecer, acontece en su segunda entrega (*Samba*, 1928) que muestra un ambiente más íntimo de una casa en el cual el

¹⁸ Panofsky, Erwin (2004) *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva. pp. 50–65.

¹⁹ Menezes Bastos, Rafael Jose de (2006) “O índio na música brasileira. Recordando quinhentos anos de esquecimento,” en Rosangela P. de Tugny; Ruben C. de Queiroz. (Org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG. pp. 118; 121–122.

guitarrista interpreta una canción ligera y dos mujeres la escuchan con suma atención; no obstante, una intercambia miradas con el trovador en tanto la otra no pierde de vista su ejecución y sus “segundas intenciones.” ¿Se trataría en este caso de un triángulo amoroso que sucede frecuentemente en la vida bohemia? Ambos cuadros dan fe del espacio donde nació la samba y del rango social de las personas que la consumían como producto cultural. Otra lectura rápida de ambos óleos obliga a reconocer que muchos en Brasil pensaban que la samba era solo una música exclusiva de los “negros” pobres de barrios marginales; mas si decidían aceptarla (convirtiéndola en símbolo nacional) entonces constituía una manera de creer en la democracia racial visibilizando a esa población excluida y marginada de la riqueza social.

La música popular cubana tradicional es muy fecunda en géneros que dan fe del sentir nacional pese a que nacieron en espacios de marginalidad social y cultural. Ese es el caso de la rumba. Eduardo Abela en su temporada parisina se inspiró en dicho fenómeno musical y pintó un cuadro memorable cuyo título constituye una afirmación del hecho consumado en los años veinte cubanos: la visibilidad de la rumba como ícono de cubanía (*El triunfo de la rumba*, ca 1928). Las coincidencias históricas son interesantes porque en ese mismo momento el poeta José Zacarías Tallet daba a conocer en *Atuei* (otro de los órganos vanguardistas habaneros) su poema “La Rumba” en el cual transmite la atmósfera de esa música y expresión danzaria sensual entre “hembra” y “macho” donde lo religioso también tiene su espacio.²⁰ Abela hizo algo parecido a Di Cavalcanti pues colocó a una “mulata” con cintura de avispa en primer plano; pero la vistió de blanco como símbolo de pureza; y le otorgó categoría de ángel del movimiento pues no se distinguen sus piés en el suelo (un detalle estético resuelto por Abela con un largo pincelazo). Dos tamboreros y otras personas la acompañan en su cadencioso y elegante “tumbao” rítmico. Complementan la composición como atributos de fondo unas palmeras (que parecen platanales); cocos y algo similar a un tapíz en el suelo; y un trocito de playa que vislumbra un horizonte donde acontece el pacto del mar con el cielo (las dos tonalidades de azul así lo demuestran y dan a entender un criterio de insularidad que marca mucho a los cubanos). Abela experimentó a través del legado post–impresionista, que influyó en los artistas plásticos cubanos de los años 20, y eso explica por qué no tuvo tanto afán en iluminar los rostros y los cuerpos de los protagonistas (como hizo Di Cavalcanti) pues estaba más interesado en el impacto social del acontecimiento cultural que estaba queriendo representar. No obstante, lo cierto es que la rumba aún no salía de las barriadas pobres de La

²⁰ Tallet, José Zacarías (1928) “La Rumba,” en Palabra Virtual: Antología de la poesía hispanoamericana http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=11203

Habana que Abela tal vez frecuentó en algún instante de su vida juvenil o simplemente alguien le comentó sobre ellas. Su otra tela (*Camino de Regla*, ca. 1928) indica este aspecto pues Regla es un pueblo ultramarino que se encuentra ubicado en la franja este de la bahía de La Habana; y, por consiguiente, alejado del centro de la capital. Para llegar más rápido es preciso cruzar la bahía en alguna embarcación. Así lo reflejó Abela. Cinco mujeres y dos hombres se trasladan con un instrumento musical percutivo y farolas de carnaval que portan las comparsas en esas fiestas populares. La alegría y la adrenalina de aquellas personas fueron más fuertes que el peligro que estaban corriendo al atravesar la bahía por la noche utilizando un simple bote con una vela para que el viento ayudase al hombre que está remando. ¿Acaso representaban un grupo que iba a trabajar en una jornada festiva reglana? Claro, Abela intentó presentar un suceso dramático pues a nadie se le ocurre hacer lo que él ha pintado por mucho que encomiende su protección a Yemayá o la Virgen de Regla (que tiene dedicada una iglesia allí). Esta imagen es un ícono de una realidad social donde el poder cultural marginaba las prácticas de la cultura popular bien sea la rumba o el carnaval. Ambos siempre estuvieron en el epicentro de la crítica que validaba los criterios culturales eurocéntricos puesto que eran vistas como “cosa de negros;” y aunque comenzaron a ser aceptadas como partes de los discursos de mestizaje y de cubanía hubo personas que no cambiaron su forma de ver esa cuestión.

Por último, considero que el balance, expresado por Paiva, acerca de lo acontecido en aquella Semana de Arte Moderno brasileño en São Paulo (1922) también es posible aplicarlo a la experiencia cubana de la Exposición de Arte Nuevo de La Habana (1927):

O que se via nos escritos, na música e nos quadros modernistas estava longe do academicismo e do romantismo da arte européia, sobretudo francesa, do fim do século XIX e do início do século XX, malgrado os movimentos modernistas europeus já existirem e já apresentarem uma estética também muito distinta. Formas, cores e dimensões muito distanciadas do gosto cultivado pela elite brasileira do início do século XX: isso é o que se apresentou na Semana de Arte Moderna de 1922. Por esse motivo esse movimento foi tão impactante, mas, também, porque o que se estava sendo apresentado era muito diferente daquilo que o público da época geralmente buscava nas artes.²¹

La creatividad y la osadía de aquellos hombres y mujeres para decir algo diferente a través del arte moderno/nuevo no convenció a sus antagonistas mas acérrimos y, lógicamente, como consecuencia de eso provocaron sendos escándalos en ambas sociedades.

²¹ Paiva, Eduardo Franca. **Ob. Cit.**, pp. 81–82.

Breves meditaciones para seguir pesquisando con una perspectiva comparativa.

El arte vanguardista fue interpretado en países como Cuba y Brasil como una actitud ante la vida; un espíritu de continuidad y de experimentación; una reinterpretación estética sustentada en una búsqueda consciente de la identidad junto a una libertad de expresión temática y formal universal; una revalorización de las categorías estéticas tradicionales al estar tratando temas novedosos como la posición de los negros y mulatos en la sociedad. Esta cuestión puede apreciarse visualmente en las artes plásticas brasileña y cubana de los años 20 y 30 donde las personas “no blancas” son protagonistas debido a sus aportes a la cotidianidad social y no por causa del sufrimiento y de las vejaciones que emanaban de la esclavitud deshumanizante. De esta manera, la cultura latinoamericana respondía a quienes fueron los responsables de su invención. Lo cierto es que Europa nunca quiere hablar de que al inventar a América (y a África también) se (re) inventaba a sí misma. Es decir, se auto–producía y reproducía en “lo americano” y en “lo africano.”

Hablar de arte moderno, nuevo o vanguardista (según sea el caso) es aludir a un proceso de descomposición y de recomposición que no implica destrucción–construcción. Realmente, el creador propone y elige (debido a la importancia de una cuota de selectividad) sintiéndose inmerso en un proceso de subversión cultural constante donde adopta como técnica base el desacato estético y social.

Por otra parte, los lienzos de los pintores mencionados no intentaron reflejar crudamente las tensiones sociales relativas al preconcepto racial contra la población “no blanca” de ambos países pues la perspectiva desde la cual se pintaba siguió siendo cultural y universalista para darle un toque estético a los discursos sobre el mestizaje,²² brasileñidad y cubanía. No obstante, la pintura latinoamericana de los años veinte y treinta asumió el reto de reflejar de una forma tan sutil como comprometida con su época la cotidianidad de las personas excluidas por los sectores oligárquicos. Por tal razón, su mejor arma implícita fue la crítica o denuncia social que implicaba un serio cuestionamiento a la sociedad en sentido ético.

Bibliografía:

- Argudín Lombillo, Domingo. “IDEALES DE UNA RAZA/PRO–ARTE: El Arte Nacional,” en: *Diario de la Marina*, La Habana, 9 de diciembre de 1928, p. VI (3ra sección).

²² Comparto el criterio de Serge Gruzinski acerca de la necesidad de promover reflexiones em torno a mestizajes de todo tipo. Consúltese: Gruzinski, Serge (2006) *A guerra das imagens de Cristovao Colombo a Blade Runner (1492–2019)*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 19.

- Argudín Lombillo, Domingo. “IDEALES DE UNA RAZA/PRO-ARTE: La pintura vanguardista,” en: *Diario de la Marina*, La Habana, 3 de marzo de 1929, p. VI (3ra sección).
- Aumont, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- Caulfield, Sueann. *Em defesa da honra. Moralidade, modernidade e nação em Rio de Janeiro (1918–1940)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.
- Elias, Norbert. *A peregrinacao de Watteau a ilha do amor: seguido de Seleccion de textos sobre Watteau*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- *Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada* (en 14 volúmenes). México: Salvat, 1989. Vol. 8 El Arte.
- Gruzinski, Serge. *A guerra das imagens de Cristovao Colombo a Blade Runner (1492–2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Guillén, Nicolas (1931) *Songoro cosongo*, en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35771175103137940700080/p0000001.htm#2>
- Helg, Aline. *Lo que nos corresponde: La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba. 1886–1912*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2000.
- _____. “Políticas raciales en Cuba después de la independencia: Represión de la cultura negra y mito de la igualdad racial,” en: *América Negra*, Bogotá, Junio 1996, No. 11, pp. 63–79.
- Larkin Nascimento, Elisa. *O Sortilegio da Cor. Identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2003.
- Manzoni, Cecilia. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2001.
- Mañach, Jorge. “El porvenir de la pintura en Cuba,” en: *Social*, La Habana, septiembre 1924, Vol. IX, No. 9, p. 13.
- Marcos Chor Maio e Ricardo Ventura Santos (Organizadores) *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz. Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.
- Marinello, Juan. “Nuestro arte y las circunstancias nacionales,” en: *Cuba Contemporánea*, La Habana, Enero 1925, Año XIII, T. XXXVII, No. 145, pp. 303–304.
- Menezes Bastos, Rafael Jose de. “O Índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento,” en: Rosangela P. de Tugny; Ruben C. de Queiroz. (Org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, v., pp. 115–127.
- Paiva, Eduardo Franca. *Historia & Imagens*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Pini, Ivonne. “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20,” en: *Ensayos*, Bogotá, 1997, Año IV, No. 4, pp. 107–109.
- Tallet, José Zacarías (1928) “La Rumba,” en Palabra Virtual: Antología de la poesía hispanoamericana http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=11203

Pinturas:

- Abela, Eduardo. “Camino de Regla” (París, ca. 1928). Óleo/Tela [55,5x46,5 cm] <http://www.gallerymiami.com/abela09.html>
- _____. “El triunfo de la rumba” (París, ca. 1928). Óleo/Tela [65x54 cm] <http://www.gallerymiami.com/abela10.html>
- Di Cavalcanti, Emiliano. “Samba” (1925). Óleo/Tela [177 x 154 cm] <http://www.dicavalcanti.com.br/dec20.htm>
- _____. “Samba” (1928). Óleo/Tela [63 x 48 cm] http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/samba43.htm [Com dedicatória: "Ao meu amigo Graça Aranha Di Cavalcanti 1929"]

ANEXOS



EDUARDO ABELA. "CAMINO DE REGLA" (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [55,5x46,5 cm]

EDUARDO ABELA. "EL TRIUNFO DE LA RUMBA" (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [65x54 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. "SAMBA" (1925) Óleo/Tela [177 x 154 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. "SAMBA" (1928) Óleo/Tela [63 x 48 cm] Dedicatória: "Ao meu amigo Graça Aranha Di Cavalcanti 1929"

ANEXOS



EDUARDO ABELA. "CAMINO DE REGLA" (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [55,5x46,5 cm]

EDUARDO ABELA. "EL TRIUNFO DE LA RUMBA" (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [65x54 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. "SAMBA" (1925) Óleo/Tela [177 x 154 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. "SAMBA" (1928) Óleo/Tela [63 x 48 cm] Dedicatória: "Ao meu amigo Graça Aranha Di Cavalcanti 1929"



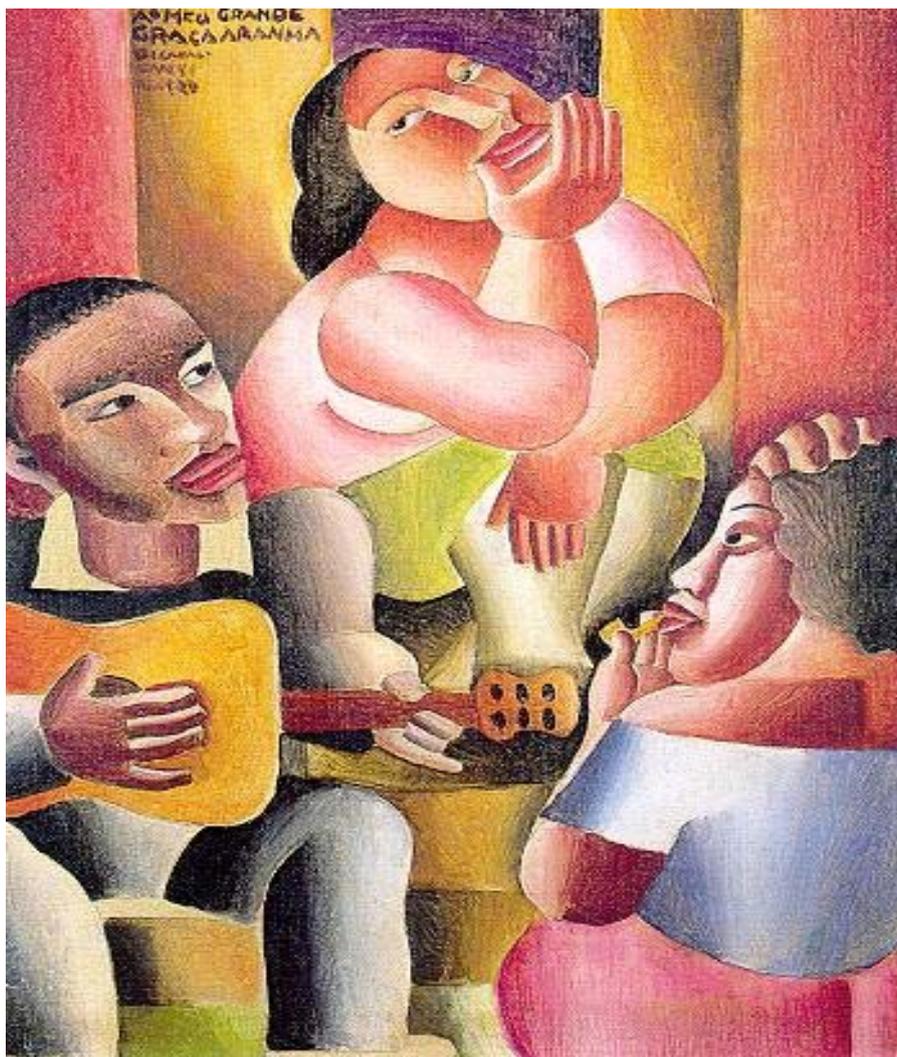
EDUARDO ABELA. "CAMINO DE REGLA" (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [55,5x46,5 cm]

EDUARDO ABELA. "EL TRIUNFO DE LA RUMBA" (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [65x54 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. "SAMBA" (1925) Óleo/Tela [177 x 154 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. "SAMBA" (1928) Óleo/Tela [63 x 48 cm] Dedicatória: "Ao meu amigo Graça Aranha Di Cavalcanti 1929"

ANEXOS



EDUARDO ABELA. “CAMINO DE REGLA” (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [55,5x46,5 cm]

EDUARDO ABELA. “EL TRIUNFO DE LA RUMBA” (PARIS, Ca. 1928) Óleo/Tela [65x54 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. “SAMBA” (1925) Óleo/Tela [177 x 154 cm]

EMILIANO DI CAVALCANTI. “SAMBA” (1928) Óleo/Tela [63 x 48 cm] Dedicatória: "Ao meu amigo Graça Aranha Di Cavalcanti 1929"