

La

**ESCUELA DE LA HABANA**

y la enseñanza de la Historia del Arte en Cuba

**José Ramón Alonso-Lorea**

**EECC2003**  
Edición *EstudiosCulturales2003*  
Miami, 2020

## I

*La Escuela de la Habana.* ¿Exactamente qué es y qué engloba? Serían preguntas razonables entre mis antiguos compañeros de clases de Historia del Arte en la Universidad de la Habana. Seguro que algunos, en los últimos años y gracias al autoestudio, ya han superado esta laguna docente. No obstante, quiero dejar aquí algunas notas que he redactado en los últimos días, motivado por una invitación,<sup>1</sup> y por la necesidad de precisar algunas ideas en torno al tema. Expuestas en este espacio democrático, para amigos y colegas del oficio, estas ideas buscan la retroalimentación.

En 1942, el profesor Luis de Soto (1893-1955), fundador del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana en 1936, concluía que “Cuba artísticamente es barroca”, por su esencia e idiosincrasia. Barroca por lo ornamental, por su destacado cromatismo, por sus altos contrastes de luces y sombras, y por el uso de la curva. Una “tropicalidad” que, libre de la sujeción académica, también se agitaba con excesiva fuerza en el contenido de sus artes plásticas. Y terminaba asegurando que este contenido, a veces, es “mejor captado por el extranjero que por el propio espectador nativo”.<sup>2</sup>

Esta última afirmación del profesor De Soto se refería a la experiencia del historiador del arte, y francés, Henri Focillon, de visita en la Habana de 1941, profesor de la Universidad de Yale, y que junto con Wolfflin fue uno de los principales iniciadores del método de análisis formalista en el arte.<sup>3</sup> Pero puede extenderse también a un proyecto que nacía ese mismo año de 1942: me

---

<sup>1</sup> Conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva York. Gracias a la cordial invitación de Iraida Iturralde y del *Centro Cultural Cubano de Nueva York*. (Lunes 16 de septiembre de 2019, 7 pm - 9 pm).

<sup>2</sup> De Soto, Luis (1942), “Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana”, *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio de 1945, pp. 65-138.

<sup>3</sup> Henri Focillon (1881-1943) participó en la Segunda Conferencia Americana de Comisiones de Cooperación Intelectual (La Habana, del 15 al 22 de noviembre de 1941). Allí tuvo una activa participación y firmó algunos documentos de carácter cívico y político antifascista. Con seguridad, su contacto con el arte moderno que se hacía en Cuba tuvo lugar en la antológica “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo” con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual (Capitolio Nacional, Salón de Pasos Perdidos, noviembre de 1941, 42 artistas con 139 obras). Entre los miembros de la comisión organizadora de esa exposición se encontraba el profesor Luis de Soto.

refiero a la propuesta conjunta del Museo de Arte Moderno de Nueva York y su director Alfred Barr / Galería del Prado de la Habana y su director José Gómez Sicre / y la propietaria de Galería del Prado, la mecenas María Luisa Gómez Mena junto a su esposo, el pintor Mario Carreño. Un proyecto comercial, privado y no gubernamental, que inició el proceso de internacionalización del hasta entonces desconocido movimiento moderno que se desarrollaba en Cuba. Movimiento artístico al que se le denominó indistintamente “escuela” o “escuela de La Habana”.

Ayudaron a internacionalizar este conocimiento los siguientes cuatro aspectos:

- 1º- la autoridad y el referente que ejercía el MoMA y Barr sobre lo que era arte moderno;<sup>4</sup>
- 2º- la itinerancia que de esta exhibición promovió el MoMA por otras 12 instituciones de Estados Unidos (1944-1946);
- 3º- las derivaciones que de esta exposición circularon por otros territorios del Caribe, América Latina y otras zonas de los propios EE.UU;<sup>5</sup> y

---

<sup>4</sup> “Durante las casi cuatro décadas en que desempeñó su cargo en el Museo de Arte Moderno, Alfred Hamilton Barr alcanzó una posición de tal preeminencia en el mundo del arte que hoy, veinte años después de su retiro en 1967, aún continúa siendo objeto de interés. Es más, continúan provocando debate público aquellas controversias de las que fuera protagonista. Entre aquellos temas que aún son motivo de discusión se encuentran las siguientes: definición de arte moderno y de vanguardia; la censura en el arte; los argumentos opuestos de nacionalismo e internacionalismo en arte; el arte al servicio de una causa; modernismo y postmodernismos o antimodernismo en arte y arquitectura; formalismo y antiformalismo en la crítica de arte y la historia” (Inving Sandler, “Introducción”, *Alfred H. Barr, Jr. La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, 1989, p. 9).

<sup>5</sup> La mayoría de los proyectos fracasan precisamente por la falta de continuidad a lo largo del tiempo. Este no fue el caso. Más allá de la itinerancia del MoMA, habrá que agradecer la constancia de José Gómez Sicre por la elaboración de sucesivos proyectos de exposiciones de pintura moderna cubana a lo largo el continente. De manera general podemos mencionar, desde su inicial selección para la sección cubana de la *International Watercolor Exhibition* (12th Biennial, Brooklyn Museum, USA, abril 9-23 mayo de 1943) hasta las sucesivas exposiciones que organizó y que van desde las muestras independientes de arte moderno cubano (*Exposición de Pintura Cubana Moderna*, Academia Nacional de Bellas Artes, Guatemala, 6-13 octubre de 1945 / *Les Peintres Modernes Cubains*, Centre d’Art, Port-au-Prince, Haiti, enero 18-febrero 4 de 1945 / *11 Pintores Cubanos*,

4º- la publicación y divulgación de un libro bilingüe, de enunciados diáfanos y abundante ilustración, de José Gómez Sicre, financiado por María Luisa Gómez Mena (*Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painting of Today*), que formó parte de este proyecto.<sup>6</sup>

Sabemos, por los textos de ambos, que De Soto y Barr se leyeron mutuamente.<sup>7</sup> Pero nuestros profesores de Historia del Arte de la Universidad de la Habana, ya en tiempos de “revolución”, lamentablemente nos hablaron poco de De Soto y nada de Barr. En mi época de estudiante

---

Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina, 2-25 de julio de 1946 / *Cuban Modern Paintings in Washington Collections*, Washington D.C., de diciembre 1 de 1946 a enero 3 de 1947, organizada desde Pan American Union / *Seven Cuban Painters: Bermúdez, Carreño, Diago, Martínez Pedro, Orlando, Peláez, Portocarrero, Edificio de la OEA*, Washington D.C., 15 de agosto-20 de septiembre de 1952) hasta aquellas secciones cubanas que, desde la Pan Americana Union, organiza Sicre para las tres primeras bienales de Sao Paulo, Brasil (I Bienal, octubre-diciembre de 1951 / II Bienal, diciembre de 1953-febrero de 1954 / III Bienal, julio-octubre de 1959). Todavía, a una lejana Suecia y con texto de Alfred Barr (*Moderna Kubanska Malare*), llegan los ecos de este proyecto de arte moderno cubano (*7 Kubanska Malere*, Liljevalchs Konthall, Stockholm, 29 de octubre-27 de noviembre de 1949).

<sup>6</sup> Gómez Sicre, José (1943), *Pintura Cubana de Hoy. Cuban Painting of today*, editado por María Luisa Gómez Mena, La Habana, enero de 1944, 206 pp. (con grabados de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía).

<sup>7</sup> De Soto, en su *Esquema para una indagación...* (pp.119-120), para estudiar la obra abstracta de Amelia Peláez recurre a los análisis de Barr en su *Cubismo y Arte Abstracto* (MoMA, 1936). Barr, en su texto para la muestra de *Modern Cuban Painters* (MoMA, 1944, p. 7), lamenta la todavía inedición de los estudios estilísticos del profesor cubano. Aquí cabe agregar que Barr recibió de Gómez Sicre, vía correo postal, un ejemplar inédito de este texto del profesor de la Universidad de La Habana. Según carta del 6 de febrero de 1943, Sicre le asegura a Barr que fue “a la casa del Dr. Luis de Soto y él me dio un poco de bibliografía de sus archivos (...) recientemente terminó un estudio titulado "Esquema para una investigación sobre pintura moderna cubana". Él, amablemente, me dio una copia personal para usted, pero está inédita (...) Te lo estoy enviando” (Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY). Este estudio mecanuscrito de De Soto (46 pp. Habana, 1943) se depositó, para su consulta pública, en la biblioteca del MoMA, según consta en el asiento 25, página 105, de una “representative selection of publications in the Myseum library”, que se publica en marzo de 1943 en *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, Lincoln Kirstein, NY, 1943.

universitario, finales de los 1980 y principios de los 1990, nos graduamos sin este conocimiento. Entonces no hubiera podido redactar estas notas sobre unos acontecimientos de arte cubano que ya habían cumplido medio siglo.

Estas notas se detendrán en las características de la *Escuela de la Habana*, según denominación que corresponde a una lectura hecha desde el “extranjero”. Es decir, MoMA y Barr en el contexto de la exposición cubana de 1944 y su larga y bien cercana experiencia investigativa y museística con los “ismos” y escuelas “modernas” desarrolladas en Europa, y luego América, desde inicio del siglo XX.<sup>8</sup>

Un experimentado Barr emitió juicios comparativos que resultan de interés para nuestra historia del arte. Otras características que ofrece Barr coinciden con las valoraciones de los autores cubanos contemporáneos al movimiento plástico moderno, en los cuales Barr encontró abundante y muy actualizada información internacional.

Este concepto de *Escuela* se enfoca en los logros artísticos, principalmente los formalistas, pero sin menospreciar sus indagaciones sociales y psicológicas. Y comprende a dos generaciones de pintores modernos, siendo predominante el trabajo de los más jóvenes. En estas notas igualmente nos detendremos en su contraparte habanera, la Galería del Prado, que facilitó la realización de este proyecto.

## II

En octubre de 1942, María Luisa Gómez Mena, estimulada por la reciente visita de Barr a la Habana, funda la Galería del Prado (ubicada en el número 72 del Paseo del Prado, una dirección hoy inexistente). Con carácter comercial, fue una exposición permanente de pintura y escultura modernas cubanas.

Allí editó algunos impresos, siendo la monografía *Carreño*, de 1943, una de las más trascendentales publicaciones.<sup>9</sup> Entre 1942 y 1944 esta Galería fue el centro gravitatorio de la

---

<sup>8</sup> Barr Jr, Alfred Barr, *Defining modern Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986. *La definición del arte moderno*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1989.

<sup>9</sup> *Carreño*, Cuadernos de Plástica Cubana I, Ediciones Galería del Prado, La Habana, diciembre de 1943, s/p [58 pp], con texto de Gómez Sicre, grabados por cuatricromías de la casa Hermanos Gutiérrez e impreso en los Talleres de Úcar García y Cía.

vanguardia plástica cubana. Los directivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York fueron receptivos a este movimiento pictórico, y fue precisamente en esta Galería donde María Luisa y Gómez Sicre organizaron, junto a Alfred Barr, la muestra colectiva “Pintores Modernos Cubanos” para dicho museo neoyorquino.<sup>10</sup>

Esta muestra estuvo acompañada de una monografía de arte sin precedente en Cuba, *Pintura Cubana de hoy*, generosamente financiada por María Luisa Gómez Mena.<sup>11</sup> El proyecto (exposición itinerante y libro, ambas cosas a la vez, insistimos)<sup>12</sup> dio a conocer

---

<sup>10</sup> El artículo de la profesora Luz Merino Acosta, “Happy birthday” (*Artecubano*, No.1, 2004, La Habana, pp. 8-17), es la primera publicación, dentro de la Cuba post 1959, que se detiene en el estudio detallado de estos acontecimientos. Fuera de Cuba se destaca el estudio *Modern Cuban Painters at MoMA 1944* – MA Thesis by Todd Florio, <https://mcp1944.wordpress.com/>, 2009. También se puede encontrar amplia información en el homenaje (no oficial ni gubernamental): *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*, Edición EstudiosCulturales2003, Miami, 120 pp. (edición digital 2016 que se puede consultar y descargar libremente en internet / edición impresa 2018 a la venta en los canales de distribución de Amazon). Este homenaje se debe a la coordinación de JRAL. Recientemente, 2019, la profesora Merino ha publicado “José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba”, <http://scielo.sld.cu/pdf/uh/n288/0253-9276-uh-288-322.pdf>, que es una actualización de su texto de 2004, con enfoques críticos que se repiten en otros textos menores de otros autores. Enfoques documentados al detalle que suelen, en muchos de sus análisis sobre este proyecto y sus protagonistas, acrecentar los defectos sobre las virtudes: desavenencias entre los organizadores, entre los organizadores y los artistas, entre unos artistas y otros, entre lo proyectado y lo logrado, y desde una perspectiva actual. Es decir, aplicando sobre el pasado validaciones, categorías, criterios y “memorias” del presente. Es curioso que sobre otros importantes proyectos culturales cubanos, modernos y contemporáneos, no se aplican estos enjuiciamientos ni estos análisis tan detenidos, tan taxidérmicos.

<sup>11</sup> No cabe dudas que importantes catálogos anteriores, ampliamente ilustrados con reproducciones de obras en blanco y negro, y en colores, sobre el arte moderno que se realizaba en Cuba, allanaron el camino para la aparición de este libro. De hecho, al final de esta monografía, en la página de “Bibliografía”, aparecen referidos estos principales antecedentes.

<sup>12</sup> En algunos de los textos que se han publicado, suelen analizarse como proyectos independientes, o coincidentes, o paralelos. Y es un error. Exposición y libro son parte del mismo proyecto, lo cual se demuestra en la documentación epistolar de sus organizadores. Estudiarlos como fenómenos

internacionalmente a los pintores cubanos y legitimó en el terreno del arte frases como “Arte Cubano” y “Escuela de la Habana”. Desde entonces, la pintura cubana ocupa un lugar importante entre las galerías de vanguardia y los museos que atesoran arte latinoamericano.

Este joven movimiento artístico cubano ejerció una fuerte impresión positiva sobre Barr. Ello se hace evidente cuando, luego de asombrarse ante la magnitud geográfica e histórica de la isla, Barr asegura que “en Cuba te sorprende mucho más que su extensión, su altura y su historia, la *Pintura Cubana Moderna*”. Un movimiento de reconocidas individualidades que, según sus palabras, “ha adquirido un carácter consistente y reconocible sólo en los últimos cuatro o cinco años”. Y que tiene “algo de insolencia, pero aún más las virtudes de la juventud: ánimo, frescura, vitalidad y una saludable irreverencia hacia sus mayores”.<sup>13</sup>

Aseguraba Barr que el “color cubano, la luz cubana, las formas cubanas, y los motivos cubanos, son más asimilados plástica e imaginativamente que representados de forma realista”. De manera que “es poco obvio el sentimiento regional y nacionalista”.

En ello se encontraba, a su parecer, una radical diferencia con “la pintura literal o sentimental de la escena norteamericana”. Y concluía que esta “manipulación expresionista de la escena cubana está basada en una disciplina completa en el dibujo y un gran interés en la composición clásica”.<sup>14</sup>

Desde entonces, Barr reconoce la influencia del muralismo mexicano sobre la pintura moderna que se realiza en Cuba, pero no por la vía de Diego Rivera y Clemente Orozco como algunos autores hoy erróneamente postulan<sup>15</sup>, sino por la de Rodríguez Lozano y Guerrero Galván. El primero transmite un mundo de alusiones metafísicas de espíritu neoclásico. El segundo, su realismo mágico con influencia de la pintura italiana y renacentista y “parte del estilo figurativo clásico” de Picasso.<sup>16</sup>

---

independientes genera erróneas conclusiones sobre la “ausencia” de algunos artistas en el proyecto, puesto que algunos de ellos no están en la exhibición pero sí en la publicación.

<sup>13</sup> Barr Jr., Alfred H. “Modern Cuban Painters”, p. 2, *Museum of Modern Art Bulletin*. Vol. XI, No. 5, April 1944, 14 pp. Todas las citas en español del texto de Barr que aparecen en este artículo han sido traducidas por el autor.

<sup>14</sup> Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

<sup>15</sup> El interés por el muralismo mexicano, como propuesta social, tuvo más atractivo en la década del 30, en un contexto político insular “antimachadista” muy radicalizado.

<sup>16</sup> Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

Para Alfred Barr, los pintores modernos cubanos “no son desconocedores de los problemas políticos y sociales” de su país, los cuales se reflejan en algunas de sus obras y acciones personales, pero no hacen suyo los dogmas políticos sobre el arte, según postulados militantes del Muralismo Mexicano. Y es categórico cuando afirma que los pintores cubanos, que son “esencialmente pintores de caballete”, estaban “demasiado preocupados por la pintura como un arte personal de forma y color, como para entregar su individualidad a una empresa colectiva de implicaciones políticas”.<sup>17</sup>

Concluye Barr asegurando que “París, México y todos los maestros del Renacimiento y Barroco italiano, han contribuido a la pintura moderna cubana, pero esas influencias extranjeras han alcanzado un notable grado de fusión con los elementos nativos cubanos”.<sup>18</sup>

Para Barr, esta *escuela* que forman los pintores profesionales de Cuba se distingue por el color. Un “color alegre que los diferencia, más agudamente como una escuela, de los pintores mexicanos que a menudo están preocupados por la muerte, los indios sombríos y la lucha de clases”.<sup>19</sup>

Una *escuela* del color que está distante, según sus propias palabras, del “realismo”, o del “romanticismo sobrio”, de los artistas norteamericanos.<sup>20</sup> Una *escuela* de pintores donde “lo

---

<sup>17</sup> Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

<sup>18</sup> Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 4.

<sup>19</sup> Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

<sup>20</sup> En mi conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva York me hicieron una pregunta que no esperaba. Después de exponer las ideas de Barr sobre los valores modernos de los pintores cubanos, que los alejaba, según él, del "realismo" y del "romanticismo sobrio" de los artistas norteamericanos, que los alejaba de la "pintura literal o sentimental de la escena norteamericana", después de abundar yo sobre la buena acogida que tuvieron estos pintores en la crítica especializada, y que muchos de ellos estaban y siguieron estando presentes en sucesivas exposiciones, representados por importantes galerías locales, o que algunos de ellos, como Carreño, ejercían como profesores de arte en Nueva York, se impuso la pregunta: ¿tuvo la *Escuela de la Habana* alguna influencia entre los jóvenes pintores norteamericanos? Si bien tenía una respuesta negativa, vacilé en los primeros segundos. Nadie antes me había preguntado eso, ni tan siquiera me había detenido en esta posibilidad, ni tampoco conozco al detalle los primeros pasos de esos jóvenes pintores modernos norteamericanos. Mi lógica para una respuesta negativa se basaba en la deducción y en los escasos recursos de la



específico, lo sutil y lo trágico juegan pequeños papeles”. Pero, asegura, “podemos estar agradecidos por esa imprudente exuberancia, alegría, sinceridad y amor por la vida que los pintores cubanos muestran quizás más que el artista de cualquier otra escuela”.<sup>21</sup>

### III

Quiero enfatizar, porque es algo que aún hoy resulta confuso en algunos autores, que *Escuela de la Habana* es una denominación iniciada y usada por Barr, y no una terminología de la literatura cubana de aquellos tiempos. De 1927 a 1944, eran habituales los conceptos de “arte nuevo”, “vanguardia” y “moderno”. Incluso, el imprescindible Guy Pérez Cisneros en 1944 todavía le resulta polémico lo de “arte moderno”, y prefirió hablar de “arte en Cuba” pues “arte cubano” le resultaba “algo falso”.<sup>22</sup>

---

memoria. ¿Despertó la *Escuela de la Habana* algún influjo entre los jóvenes pintores norteamericanos? No. ¿Por qué? Porque por esas mismas fechas de finales de los treinta y principios de los cuarenta, importantes exponentes de la *Escuela de Paris* estaban sucesivamente llegando a Nueva York, huyendo de la guerra. Intelectuales, artistas y arquitectos. Les había antecedido exposiciones antológicas sobre cubismo, abstracción, dada y surrealismo en el MoMA, que no debieron pasar desapercibidas para lo más inquietos jóvenes artistas norteamericanos. Es obvio que la *Escuela de la Habana* hacia pintura moderna europea con color local, lo cual no le resta mérito. Pero no tiene sentido para un joven artista norteamericano rastrear los logros de los ismos europeos, o de Picasso, a través de Peláez, Carreño, Mariano o Portocarrero, estando la obra de Picasso expuesta en Nueva York. Justo el despegue de la pintura moderna norteamericana se inicia por estos años medios de la década del cuarenta, con la llegada de estos representantes directos de Europa, o con la circulación de sus obras. Le paso la consulta al profesor Juan Martínez y su respuesta es contundente: “Eso es exactamente lo que pasó. La crítica norteamericana enfatizó lo exótico y local en el arte cubano y los pintores americanos no tenían uso para eso. Yo no conozco de ningún pintor americano de los conocidos influenciados por la pintura cubana de ningún tiempo. Picasso y Matisse personalmente nunca vinieron a las Américas, pero Breton y otros surrealistas sí. Roberto Matta sí tuvo gran influencia en la escuela de Nueva York.” (Comunicación personal, 5/28/2020).

<sup>21</sup> Barr, *Modern Cuban Painters*, p. 5.

<sup>22</sup> “Pintura y Escultura en 1943 por Guy Pérez Cisneros del Instituto Nacional de Artes Plásticas”, *Anuario Cultural de Cuba, La Habana*, 1944, p. 89.

Gómez Sicre, en cambio, en 1943, en una suerte de metáfora nacionalista y jurídica, le dio al arte moderno que se hacía en Cuba “carta de naturalización” y “pasaporte” cubanos.<sup>23</sup> Luego Guy, con un irónico “si se me permite utilizar palabras técnicas de este Ministerio de Estado” al cual pertenecía, le negará los dos en su texto de 1944.<sup>24</sup> Esto enriquece esa constante polémica entre los dos más importantes y complementarios críticos de arte de ese momento “moderno”, según sancionan los documentos de la época y nos lo confirma el propio Jorge Mañach cuando asegura que ambos se especializaron en la “crítica de nuestra expresión plástica más reciente”.<sup>25</sup> Finalmente, Sicre se adscribe a la denominación de “escuela” de Alfred Barr.<sup>26</sup>

Particularmente, coincido con lo de arte "hecho en Cuba". Con ello me sumo a la tesis de Guy de 1944. Considero que en materia de artes visuales, desde los tiempos de su prehistoria hasta hoy, la gente en Cuba adaptó al territorio estilos y tradiciones visuales que nacieron en otros contextos geográficos. Yo diría “Arte Moderno en Cuba”. La preposición “en” indica “lugar” y no “pertenencia”. Pero esto no será tema de las presentes notas.

*Escuela de la Habana* tampoco es denominación que, en época posterior, se haya utilizado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, ni en las Salas Cubanas del Museo Nacional, ni en la literatura cubana especializada en el tema, al menos hasta finales de los años 1990. Es decir, hasta después del inicio de cierta “apertura” relativa a los hechos históricos del “modernismo” cubano. Se silenciaba entonces, de forma gradual y a partir de 1959, en nuestros planes de estudios y escogidas “Selección de Lecturas”, el proyecto MoMA-Galería del Prado, Alfred Barr, José Gómez Sicre<sup>27</sup> y María Luisa Gómez Mena,<sup>28</sup> y estaban

---

<sup>23</sup> Gómez Sicre, José (1943), *ob. cit.*, p. 14.

<sup>24</sup> Pérez Cisneros, Guy (1944), *ob. cit.*, p. 93-94

<sup>25</sup> Jorge Mañach, “Pérez Cisneros: olvidos y recuerdos”, *Diario de la Marina*, La Habana, 5 de septiembre de 1954, pp. 4-12, según *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 359-362.

<sup>26</sup> Gómez Sicre, Jose (1944), “Modern Painting in Cuba”, *Magazine of Art*, The American Federation of Art, Washington, Feb, 1944, 6 pp.

<sup>27</sup> Dada su reconocida postura anticomunista y anticastrista, y su destacada labor institucional en la Organización de Estados Americanos (OEA), José Gómez Sicre (1916-1991) fue encasillado, minimizado y hecho invisible para la cultura cubana. Un desconocido al que todavía hoy en Cuba se le niegan homenajes oficiales.

<sup>28</sup> La mayoría de las referencias publicadas suelen superponer pasajes de María Luisa Gómez Mena (1907-1959) y de su tía, la Condesa de Revilla de Camargo, y siempre con los confusos calificativos

censurados muchos artistas modernos que residían fuera del país, los cuales, por ello, no se exponían en las Salas Cubanas del Museo Nacional. Ni pintores ni escultores. Las obras permanecían hacinadas en los almacenes del Museo, huérfanas del estudio y de la mirada pública.

Igualmente estaba excluido del estudio el necesario crítico de arte, ensayista y hombre de estado Guy Pérez Cisneros (1915-1953), justo en ese periodo que va de 1959 a 1999. Hay un largo vacío desde la publicación de su tesis de grado en 1959<sup>29</sup> hasta la invención en 1999 de un premio nacional (oficialista) de crítica de arte con su nombre. En muy escasas ocasiones dejan asomar su nombre en los textos de estos cuarenta años. Prácticamente sólo se mencionan la polémica que tuvo con Carlos Enríquez, y la organización de su importante exposición “Presencia de seis escultores”. Habrá que recordar, no obstante, que algunos de esos escultores expuestos en el proyecto de Guy abandonan la Cuba “revolucionaria”, y que fue una muestra auspiciada con los fondos de obras de la Galería del Prado de María Luisa Gómez Mena, donde se vendían las obras de estos escultores.<sup>30</sup> La primera compilación y publicación de artículos de Guy, en la Cuba del 2000, presentó a un desconocido entre los estudiantes de arte.<sup>31</sup>

Debemos también recordar que en nuestra literatura docente sobre la historia del arte moderno realizado en Cuba (publicada antes de la década de 1990), las exclusiones se hacían de muy diversas maneras. Cuando se citan textos de la época, generalmente no se menciona a los

---

de "condesa", "multimillonaria" y otros francamente despreciativos e injuriosos. Su descalificación y anonimato ante la historia de la cultura cubana se debe, en particular, a su pertenencia a un entorno familiar que caracteriza un pasado modelo económico y social cubano que con toda intención se ha pretendido borrar.

<sup>29</sup> Pérez Cisneros, Guy (1946). *Características de la Evolución de la Pintura en Cuba (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1959, 96 pp.

<sup>30</sup> En junio de 1944 se exhibe en Lyceum la importante exposición de escultura moderna, con texto de Guy Pérez Cisneros, que confirma la renovación de esta práctica artística: “Presencia de seis escultores”. Esta exposición se presenta con el auspicio de Galería del Prado, apareciendo en la contraportada del catálogo la siguiente nota: “Las obras de los escultores Roberto Estopiñán, Rolando Gutiérrez, Alfredo Lozano, José Núñez Booth, Eugenio Rodríguez, Rodulfo Tardó pueden adquirirse en la Galería del Prado. Prado N°. 72 - La Habana”.

<sup>31</sup> Guy Pérez-Cisneros. *Las estrategias de un crítico*. Antología de la crítica de arte. Editorial Letras Cubanas, La Habana. 2000, 380 pp.

autores de los escritos, sólo se especifica el nombre del catálogo (en todo caso, se citan solamente a aquellos autores ideológicamente provechosos). Guy y Sicre, por ejemplo, no aparecen en las referencias, como sí aparece en reiteradas ocasiones los criterios culturales del ruso Vladimir Lenin. Sí se citan a intelectuales cubanos de reconocida trayectoria marxista o comunista, como J. Marinello o J. A. Portuondo, entre otros. Y cuando se menciona al grupo de artistas que aparecen en catálogos y exposiciones, no se nombran a los que se fueron del país en tiempos de “revolución”.

Cuando se hace obligatorio, por el tema que se investiga, nombrar a algunos de estos artistas modernos que no se exponían en la Salas Cubanas del Museo Nacional, entonces eran definidos en el texto como “traidores a la patria”. Y de ellos sólo se exponía en el escrito lo estrictamente necesario. Hay una excesiva crítica sobre una supuesta inexistencia -o muy limitado desarrollo- de exposiciones, galerías, salones y críticas de arte. Sólo se dicen verdades a medias de los muchos proyectos culturales privados, de sus integrantes y del contexto político y familiar donde nacen. Igual tratamiento se hace con las instituciones culturales públicas, emanadas de los gobiernos republicanos, que apoyan el nuevo arte.<sup>32</sup> La descripción de los hechos culturales se subordina a la habitual crítica generalizada del sistema político “prerrevolucionario”. Los textos están excesivamente ideologizados, desde una construcción maniquea de malos (capitalistas-imperialistas) y buenos (socialistas-comunistas). Las referencias a las exposiciones internacionales, sobre el arte moderno realizado en Cuba, suelen ser vagas y confusas.

El tema social, en la obra de algunos artistas modernos no excluidos, es ahora “marxistamente” interpretado. De modo que algunas obras o creadores adquieren una dimensión protagónica en el nuevo derrotero soviético que se le impuso a la cultura cubana. Marcelo Pogolotti es el ejemplo más destacado de ello, al posicionarse ampliamente su obra en el Museo Nacional y en la literatura especializada, por encima de otros pintores. Las propuestas plásticas de estos “otros” eran consideradas, en el nuevo contexto ideológico, “fuegos de artificio”, propuestas “exóticas” alejadas de conciencia política.

El plan docente que recibimos en los años 1980 incluía una “Selección de Lecturas” sobre el arte moderno realizado en la Cuba republicana. Este libro, para uso de estudiantes, termina con un epílogo titulado “Nuestro Arte Republicano”. Por omisión de los dos más importantes críticos del modernismo plástico en Cuba (Guy y Sicre), este texto se debe a la autoría de

---

<sup>32</sup> Dentro de la extensa bibliografía republicana cubana, el compendio *Anuario Cultural de Cuba* (La Habana, Ministerio de Estado, 1944, 395 pp.) es un testimonio del amplio espectro de esta actividad intelectual y artística.

Marcelo Pogolotti, y sorprende por sus varias contradicciones. Con una visión muy personal, y con evidentes exclusiones a proyectos culturales en los que no participó, narra una historia del modernismo en el arte cubano que incluye, sorprendentemente, a artistas oficialmente censurados, sin necesidad Pogolotti de plegarse a justificaciones. El texto está firmado, sin embargo, en 1955. Pero Pogolotti fue un importante pintor cubano, hijo de un emigrante italiano, que maduró su obra, entre experimentaciones abstractas y temas sociales de inspiración futurista a lo Léger, en la Europa de finales de los años 20 y 30, no en Cuba ni dentro del proceso plástico moderno cubano. Regresa ciego a la isla en 1939 para no poder pintar más. ¿Cómo entonces Pogolotti pudo escribir sobre líneas, composición, colores y texturas, sobre el rigor pictórico en Mijares, la gracia juvenil de Cundo, la fuerza plástica y elaborado decorativismo en Carmelo, la desenvuelta frescura en Osvaldo, la gracia particular de Diago, el tratamiento lineal de Uver Solís, lo metafísico y espiritual en Servando y Rafael Soriano, la luminosa constelación de los nuevos escultores, las especulaciones formales de Sandú Darié o las fiestas cromáticas en la nuevas generaciones de 1940 y 1950?<sup>33</sup> Sobre estas contradicciones se “edifica” una historia del arte moderno desarrollado en Cuba. Parecerá irónico, pero ello me recuerda que importantes obras del arte nacional e internacional las estudiamos a través de antiguas reproducciones en blanco y negro. Frente a estas contradicciones siempre defendimos el estudio directo en documentos de época y obras originales, y no basarnos en citar estos manuales docentes.

#### IV

Pero ha de saberse que el estudio del arte moderno realizado en Cuba no es tarea fácil, sobre todo cuando obras, protagonistas y documentos se han disgregado por diversos países, y mucho de lo escrito se basa en conjeturas, suposiciones. Ya en otros momentos nos hemos referido a estos vacíos informativos, y de cómo han generado la construcción de una historia del arte bastante sesgada, con archivos privados atomizados y de difícil consulta. La construcción cultural cubana ha sufrido la historia de desafectos, incomprensiones, manipulaciones y exclusiones, que se generó dentro de la llamada “guerra fría” en versión latinoamericana, que devino en cisma doloroso para el mundo intelectual cubano terminada la quinta década del siglo XX. Convertida Cuba en uno de los epicentros de ese conflicto global, todavía hoy arrastramos las consecuencias del masivo éxodo de objetos y sujetos.

---

<sup>33</sup> Marcelo Pogolotti, “Nuestro Arte Republicano”, *Arte Cuba República: Selección de lecturas*, 2 vol., Universidad de La Habana, 1987, pp. 425-434.

En este desconocimiento de las obras cubanas del movimiento moderno hay que tener presente dos aspectos: uno, muchas de estas obras siempre han estado en colecciones privadas generalmente de difícil acceso; y dos, y esto es fundamental entenderlo, ha habido ausencia casi total de intercambio de especialistas e información, derivado de la propia situación política de la isla en las últimas décadas. Los archivos e información generados dentro y fuera de Cuba no han tenido espacios de intercambio fluidos, desarrollándose cada uno de manera independiente, con muy poca o ninguna conexión. Esto ha sido fatal para la construcción de una Historia del Arte cubana basada en una común tradición historiográfica y crítica bien informada. Ha habido igualmente demasiado intrusismo en el sector profesional y académico, con poco acento en el dato objetivo y la documentación fidedigna, y un dañino secretismo con la información que suele utilizarse para fines comerciales. Agréguese a lo anterior la masiva incorporación de obras falsas en un mercado del arte cada vez más interesado en adquirir obras del modernismo cubano. Muy pocos profesores-investigadores han logrado sortear estos graves obstáculos, por eso merecen el mayor de los respetos. Es el caso del profesor Juan Martínez.<sup>34</sup>

Todos (artistas, críticos, mecenas y coleccionistas) pertenecían (por su ausencia, acción o inacción) a un contexto que se denominó “seudorrepública”, república “mediatizada” o república “neocolonial”, sobre la cual sólo era menester aplicar graves injurias, según doctrinas de comisarios culturales, ideólogos, críticos oportunistas y domesticados antiguos pintores modernos, que hasta borrarón de sus currículums pasajes de su etapa artística republicana. Narrar la historia del arte moderno realizado en Cuba era (es) como jugar al ajedrez en un tablero con casillas borradas y fichas escondidas. El juego terminaba siendo otro, y la historia también. Ello justifica porqué todavía algunos recientes textos de autores cubanos, en importantes libros de homenajes centenarios a pintores y críticos de aquellos tiempos “modernos”, arrastran -por inercia, por desconocimiento o por (des)interés-, esas visiones selectivas y excluyentes.

Incluso, en uno de ellos, en lo que parece una franca animadversión hacia el proyecto comercial de María Luisa-Barr-Sicre, se aplica erróneamente el concepto de “Escuela de la Habana” a las tesis de Guy, para a continuación asegurar despectivamente que “no habían interrumpido

---

<sup>34</sup> Juan A. Martínez: *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*, University Press of Florida, 1994, 189 pp.; *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*, Cernuda Arte, 2010, 320 pp.; *Anotaciones sobre el coleccionismo de Arte Moderno Cubano en Miami 1980-2010* (texto original inédito), Miami, 2019, 47 pp.

todavía el mercado y los mercaderes del arte”, y que lo de Barr fue “excepción, nunca regla”.<sup>35</sup> Y es verdad, lamentablemente. Si lo de Barr hubiese sido “regla”, hubiéramos hecho bandera de sus postulados sobre la libertad del artista, la libertad de creación y la negación de todo tipo de censura sobre el arte.<sup>36</sup> El futuro no hubiera sido entonces el presente que tenemos, ni hubiera necesidad de “refundar” la crítica.

Habría que entender, sobre el aspecto comercial, que el estado no puede asumir toda la carga financiera del arte, eso es un disparate económico y social. En todo caso, el estado ha de estimular la importante labor del mecenazgo y del patrocinio privado, para que se subvencionen iniciativas culturales al margen de la oficialidad, y los mejores artistas se esforzarán por encontrar su lugar en su oficio y mercado, como lo hace igualmente el albañil o el ingeniero de vías.

Propongo al estudiante de arte que se detenga, al menos, en la observación arqueológica de las fotos de nuestros artistas y mundillo en torno al *arte moderno*. Registrará un amplio abanico ideológico que viste y calza bien (valga la nimiedad ante la tanta escasez material de la Cuba de las últimas décadas), que comparte un mismo proyecto nacional, que hace inauguraciones de eventos, viajan y se hacen impresos. Muchos hicieron estudios en San Alejandro o en la Universidad de la Habana. Hay grupos considerables de personas en fotos de época, y sabemos de los miles de espectadores que visitaron las exposiciones antológicas de entonces. ¿Es ese pasado cultural "miserable" que la "nueva crítica" oficialista insiste en seguir desvirtuando a su antojo, alimentando ese victimismo que les hizo creer a muchos de nuestros artistas, ya no tan "modernos", que ellos eran una especie que tenía que vivir del erario público? Así se volvieron creativamente “orgánicos”, viviendo una sumisa complacencia a la sombra del *stabliment* político que les subvencionaba. Hicieron desmemoria del pasado acusando a algunos de sus antiguos colegas y mentores de traidores y de intelectuales de la “guerra fría”, como si esa temperatura bélica no les hubiera afectado a todos, incluyéndoles a ellos, y hasta obstaculizaron el ascenso de nuevas figuras con criterios estéticos e ideológicos diferentes.

Honestidad y valentía hacen falta en las escrituras de nuestra Historia del Arte. Bienvenidas sean las recuperaciones iniciadas a partir de finales de los años noventa -en los textos de arte y en las Salas Cubanas del Museo Nacional-, pero narremos la Historia completa y no hagamos mutis o cambiemos lo sucedido en tiempos pretéritos. No valen los neologismos, los

---

<sup>35</sup> G. Pogolotti, *La ola del tiempo. Exposición homenaje por el centenario de Guy Pérez Cisneros*, Museo Nacional, febrero –abril de 2015, pp. 4-5.

<sup>36</sup> Barr Jr, Alfred Barr, *ob. cit.*, 1986 y 1989.

metalenguajes, ni esos equilibrios zigzagueantes y temerosos en el ejercicio de la escritura, para emitir los debidos enjuiciamientos críticos sobre las políticas culturales emanadas desde la unilateralidad. La exclusión y la censura se aplicaron, y se aplican, en nuestra Historia del Arte. No hay modo de “refundar la crítica” con las medias verdades, ni con “memorias” que buscan la distorsión.

A favor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de la Habana -al que le agradezco parte de mi preparación profesional, donde me gradué y fui profesor adjunto- debo decir que su amplitud en el estudio de las manifestaciones culturales es mucho más abarcadora que la que me he encontrado en otros cursos de Historia del Arte de otras Universidades en otros países. Y que entre algunos profesores y estudiantes de este Departamento siempre se ha movido (de forma individual, discreta e intermitentemente) una corriente de pensamiento independiente, bajo el océano inamovible del dogma.

Esta corriente de pensamiento independiente, libre de jefes y comisarios culturales, me ha permitido continuar el autoestudio desde la óptica del francotirador cultural: apartado en un lugar retirado, selecciono el blanco y disparo, sólo y a distancia. Y esa distancia me permite ver el sistema. Estas notas sobre la *Escuela de la Habana* y su implementación docente es resultado de lo anterior. Yo les invito a disfrutar de este conjunto de 108 ilustraciones que les expongo seguidamente: una combinación de imágenes y textos (documentos, gráficos, fotos y reproducciones de obras) que son, en realidad, mis fichas de investigación.

### **Obras citadas**<sup>37</sup>

- Alonso-Lorea, José Ramón, editor. *A la memoria de José Gómez Sicre en su centenario*. EstudiosCulturales2003.es, Miami, 2016.
- . “Historical Close-Up Part 2: Spotlight on María Luisa Gómez Mena.” *Cuban Art News*, 15 April 2014, <https://cubanartnews.org/2014/04/15/historical-close-up-part-2-spotlight-on-maria-luisa-gomez-mena/>.
- . “La *Escuela de La Habana*: María Luisa Gómez Mena y la vanguardia.” 16 septiembre de 2019, Instituto Cervantes, New York. Conferencia.

---

<sup>37</sup> Este listado de obras, ahora ampliado, se debe a Dashel Hernández Guirado, quien realizó la edición de este texto para *Deinós Critical Journal*: <https://deinospoesia.com/2020/02/09/la-escuela-de-la-habana-y-la-ensenanza-de-la-historia-del-arte-en-cuba/?fbclid=IwAR2RJGk9Lgdc9yAmtA8dgO8h9WqQKRIJDe-XxmUcrg4gyZawLbewupFtNE>



- Alonso-Lorea, José Ramón, Meira Marrero y José Toirac. *Prado 72: Proyecto de intervención artística*. Diseños de Juan Carlos Sosa, XII Bienal de La Habana, mayo-junio 2015.
- *Anuario Cultural de Cuba*. Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Estado, La Habana, 1944.
- Barr, Alfred. *Papers in The Museum of Modern Art Archives*, NY.
- . *Cubism and Abstract Art*. The Museum of Modern Art, New York, 1936.
- . *Defining Modern Art*. Harry N. Abrams, Inc., 1986.
- . *La definición del arte moderno*. Traducido por Gian Castelli, Alianza Editorial, 1989.
- . “Modern Cuban Painters.” *Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XI, no. 5, April 1944, pp. 2-7.
- Carreño. *Cuadernos de Plástica Cubana I*. Ediciones Galería del Prado, Úcar, García y Cía., La Habana, 1943.
- De Soto, Luis. “Esquema para una indagación estilística de la pintura moderna cubana.” *Universidad de La Habana*, 58-59-60, enero-junio 1945, pp. 65-138.
- “Exposición de Arte Cubano Contemporáneo”. Con motivo de la Segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual. Capitolio Nacional, Salón de Pasos Perdidos, noviembre de 1941.
- Florio, Todd. *Modern Cuban Painters at MoMA 1944* – MA Thesis by, <https://mcp1944.wordpress.com/>, 2009
- Gómez Sicre, José. “Modern Painting in Cuba.” *Magazine of Art*, The American Federation of Art, Washington, Feb. 1944, pag. 5, 52-55.
- . *Pintura Cubana de Hoy / Cuban Painting of Today*. Editado por María Luisa Gómez Mena, versión inglesa por H. T. Riddle, Úcar, García y Cía., 1944.
- . *Berestein*. Catálogo de la exposición, Lyceum, febrero 12 de 1943, La Habana.
- Grace L. McCann Morley. “José Gómez Sicre. *Cuban Painting of Today*. Havana, Cuba, 1944, María Luisa Gómez Mena, pp. 208. Text in Spanish and English. Profusely illustrated in black and white, with 19 color plates. \$1.75.”, en “Book Reviews”, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 4, Nº. 2, Dec., 1945: 122. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/426090>.
- Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, NY, 1943.
- Mañach, Jorge. “Pérez Cisneros: olvidos y recuerdos.” *Diario de la Marina*, 5 de septiembre de 1954, pp. 4-12. También en *Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 359-362.

- Martínez, Juan A. *Anotaciones sobre el coleccionismo de Arte Moderno Cubano en Miami 1980-2010*. Miami, 2019. Texto original inédito.
- . *Carlos Enríquez. The Painter of Cuban Ballads*. Cernuda Arte, 2010.
- . *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*. University Press of Florida, 1994.
- Merino, Luz, editora. *Guy Pérez-Cisneros. Las estrategias de un crítico. Antología de la crítica de arte*. Letras Cubanas, La Habana. 2000.
- . “Happy birthday.” *Artecubano*, no.1, 2004, pp. 8-17.
- . “José Gómez Sicre y el arte moderno en Cuba”, <http://scielo.sld.cu/pdf/uh/n288/0253-9276-uh-288-322.pdf>,
- Pérez Cisneros, Guy. *Características de la Evolución de la Pintura en Cuba (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del XIX)*. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana, 1959. Tesis de grado defendida en 1946.
- . “Pintura y Escultura en 1943.” *Anuario Cultural de Cuba*, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Estado, La Habana, 1944, pp. 89, 93-94.
- . *Presencia de seis escultores*. Lyceum, La Habana, junio 1944.
- Pogolotti, Graziella. “Para refundar la crítica.” *La ola del tiempo. Exposición homenaje por el centenario de Guy Pérez Cisneros*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, febrero-abril 2015, pp. 4-5.
- Pogolotti, Marcelo. “Nuestro Arte Republicano.” *Arte Cuba República: Selección de lecturas*, 2 vol., editado por Luz Merino y Pilar Fernández, Universidad de La Habana, 1987, pp. 425-434.
- Sandler, Irving. “Introducción”. *La definición del arte moderno*, Alfred H. Barr, traducido por Gian Castelli, Alianza Editorial, 1989, pp. 9-49.

*Miami, 2020*