

DEL MALESTAR EN 'NUESTRA AMÉRICA' AL ARTE NUEVO: UNA PROPUESTA CUBANA DE VANGUARDIA EN LAS PÁGINAS DE REVISTA DE AVANCE

María C. Gaztambide
ICAA, Houston



Ilus. 1. Primer número de la revista de avance de La Habana, 15 de marzo de 1927.

Todo anda y se transforma, y los cuadros de vírgenes pasaron.
A nueva sociedad, pintura nueva.

— José Martí, *Revista Universal* (México), 1875

Sorprende la lucidez con la que el novel Martí, a sus veintidós años, desvelaba los avatares de un arte obsoleto. Este era el mismo asunto que afrontarían, décadas después, los jóvenes minoristas agrupados en torno a la revista de avance de La Habana. Desde la *Revista Universal* de México, escribía Martí sobre esta pintura nueva capaz de plasmar los valores de la sociedad nueva:

No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas

escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta. (...) adivinen [en vez] cómo se contraían los miembros de los que espiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las *amargas lágrimas* que ponían en el rostro de la Marina el amor invencible a Cortés (...). Hay grandeza y originalidad en nuestra historia; haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura.¹

Es decir, se trataba de un arte imbricado en la tumultuosa historia de América, en sus alegrías, pero sobretodo en sus penas. Era el Arte Nuevo, rubro que adoptaría posteriormente el Grupo Minorista² para definir las nuevas afirmaciones estéticas que se iban consolidando y que buscaban definir el malestar, el sacrificio y las *amargas lágrimas* sobre las cuales se construían las nuevas patrias americanas.

Medio siglo después de que Martí pronunciara sus proféticas palabras, éstas volvían a retomarse en las páginas vanguardistas de 1927. revista de avance [ilus. 1].³ Inscrita dentro de los marcos de los problemas estéticos y literarios de su tiempo, éste órgano del Grupo Minorista fue también una de las más adelantadas publicaciones vanguardistas en toda la América Latina. Sus cincuenta números —publicados desde el 15 de marzo de 1927 hasta el 15 de septiembre de 1930— son fuente indispensable para adentrarse en la historia literaria y cultural cubana de principios del siglo XX.

El 15 de septiembre de 1928, sus editores —en ese momento: Francisco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y José Z. Tallet, conocidos como Los Cinco⁴— echaban al aire la interrogante “¿Qué debe ser el arte americano?” en una encuesta hoy poco conocida en su totalidad. Dieciséis colaboradores cubanos y del extranjero no tardaron en ofrecer respuestas a cuatro preguntas “rectas y verticales —hacia la misma entraña del asunto”⁵: ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?; ¿Cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo?; ¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América?; y ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo? [ilus. 2]. Se trata, por lo tanto, de una de las primeras indagaciones concertadas sobre América desde América Latina. Discusión que



Ilus. 2. Convocatoria de Los Cinco anunciando una encuesta sobre arte americano, “Directrices”, revista de avance, 15 de septiembre de 1928 (año 2, vol. 3, núm. 26).

hoy, a ochenta años de su publicación, permanece vigente. Más allá de las posibilidades de análisis ofrecidas por las cuatro preguntas planteadas por la encuesta, este estudio propone abordarla desde la perspectiva de ciertos asuntos medulares que se fueron sedimentando en su sustrato: la ambigüedad en ‘Nuestra América’ precaria⁶; la resistencia y ruptura; y los americanismos universales. Éstos, matices todos del asunto fundamental de la encuesta, el Arte Nuevo. Así mismo, para adentrarse en la voluntad renovadora del minorismo habanero habría que entrelazar las respuestas, desde Cuba, con otros textos coetáneos publicados en la revista de avance —“El Arte Nuevo” de Martí Casanovas (1927) y “Vértice del gusto nuevo” de Jorge Mañach de 1929. Conjuntamente a la encuesta, estos documentos son fundamentales para comprender no sólo los asuntos reincidentes sino los juicios estéticos de algunas de las voces más influyentes en una etapa temprana del discurso continental en América.

Ambigüedad en ‘Nuestra América’ precaria

No hay mejor manera de comprender la motivación de la indagación de 1928–29 que remontándose a la Cuba tumultuosa de

aquellos tiempos. Recién inaugurada una supuesta independencia política, aunque no económica —primero de España con el cierre de la Guerra Hispano-Cubana en 1898, y posteriormente de Estados Unidos hacia el 1906, año en que esta potencia finalmente soltaba las riendas—, la isla sufría tanto de rampante corrupción política y administrativa como de la mano dura del régimen vitalicio del presidente Gerardo Machado, cuyo clímax fueron tanto la Revolución de 1933 como la subsiguiente ocupación yanqui de mediados de década.⁷ A la par que se acrecentaban el descontento y la resistencia popular ante semejante inestabilidad, los jóvenes del ámbito de la revista de avance radicalizaban su posición política. En el plano de la estética, el grupo definía el rol que debía jugar el arte en su proceso emancipatorio.

¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana? De todos los que aceptaron la encuesta, el dramaturgo José Antonio Ramos es el que mejor comprendió la cuestión medular de la indagación de Los Cinco. El dilema, según él, podía situarse en la encrucijada entre hacer arte para el público local o para otros artistas, del patio o extranjeros —en cualquier caso minoritarios, “...con el arpón letal de la mixtificación clavado en las entrañas”.⁸ Sabiéndose, parece decirnos, convencido de la nulidad de un vanguardismo resonante, Ramos abogaba, al contrario, por que los pueblos de América adoptasen una actitud crítica capaz de asumir su propia condición periférica.

Ramos proponía, en primer lugar, agarrar por el mango el problema del subdesarrollo, la desigualdad y la precariedad. Para esto había que asumir una postura capaz de reconocer que nuestros pequeños núcleos de población dependían de los grandes, en “...la producción y consumo de sus aptitudes y apetitos espirituales superiores”; roca firme contra la cual ya se estrellaba la retórica magisterial de José Enrique Rodó “[negada] a sí misma en el vanguardismo”. Asumida la inevitabilidad de la absorción de culturas dominantes, el dramaturgo planteaba, en segundo lugar, reconocer la “lírica abortiva” de “nuestro lenguaje...moribundo”. Aquellos —como él— que escribían y pensaban en lengua española, muertos en vida por una suerte de “hartura de literatura”, eran incapaces de librarse

[...] de cierta melancolía, como si escribiéramos desde la cárcel o el destierro. Las excepciones suelen resultar peores, porque es que algunos viven en Bábía [sic], y otros se inyectan la droga heroica del bombo mutuo. O cierran los ojos a la evidencia de su aislamiento, de su inocuidad histórica.

Desde este punto de vista fatalista, no sorprende que el autor de *Tembladera* (1916) situara la realidad de la América española dentro de su propia herida. Y allí, ennegrecida por su propio



Ilus. 3. Eduardo Abela, *Rumba*, c. 1928. Dibujo publicado en revista de avance, 15 de enero de 1929 (año 3, vol. 4, núm 30).

sufrimiento y penuria, anhelaba provocar tanto el martirio como la catarsis. No obstante, “el artista que mejor abarque las antinomias del arte en nuestra América”, a su juicio, “habrá de sacar más partido de ellas que el más genial europeo de sus ventajas tradicionales”.⁹

Tal como aseguraba su compatriota cuando hablaba del malestar en suelo propio, para el pintor Eduardo Abela, el arte americano tenía que expresar pasiones no imaginadas en Europa: “en cada rincón de América late el dolor de una desfloración o el amor canta una injusticia.” En aquel tiempo en que los pintores volvían a ser poetas, Abela pensaba que “[...] el cuadro más americano será el que mejor exprese el canto del amor o del dolor; es decir, una vida americana”.¹⁰ Con este comentario en contra de la racionalidad europea, la cual conocía bien pues redactaba sus líneas desde París, él también colocaba a la producción artística americana dentro del campo del sufrimiento. Vía crucis que refleja en *Rumba* (c. 1928) [ilus. 3], un dibujo publicado en la revista que pudo haber servido de boceto para su obra *El triunfo de la rumba* del mismo año. Un cuadro cuya doble lectura apunta simultáneamente tanto a la fastuosidad del baile y al desenfreno del encuentro entre sus participantes como a la potencial agresión física perpetrada en contra de la

mujer que nos da la espalda. Esta ambigüedad, situada entre la complicidad carnal y el dolor de la agresión, era, a su vez, una cuerda floja sobre la cual se balanceaba la identidad misógina del pueblo cubano.

Ruptura y resistencia

¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?

Desde Cuba se ofrecieron varias respuestas, mientras se debatía la viabilidad del concepto unificador del “arte americano”. Un arte que, desde el primer momento, implicó una gesta de resistencia y ruptura. En su ensayo “Vértice del gusto nuevo”, publicado el mismo año del cierre de la encuesta (1929), el escritor y filósofo Jorge Mañach alertaba sobre un arte “socavado de trincheras, crizado de barricadas”, asimismo destacando al momento actual,

[...] de inusitada pugnacidad en toda la zona cultural y, particularmente, en su sector estético. No es ya solamente el instintivo antagonismo entre la gente ágil y la reumática, sino un conflicto intestino muy terco y virulento en las mismas filas de juventud, divididas en facciones notorias y entregadas a una sorda —cuando no estruendosa— polémica de guerrillas.¹¹

Al final de la década de los veinte, Mañach apreciaba, al menos en lo que respecta a Cuba, la necesidad de un camino irrevocable hacia la militancia cultural en América Latina. Postura que resurgiría años más tarde en la obra de críticos y artistas tales como Marta Traba, León Ferrari o Luis Felipe Noé, cuyo discurso militante se volcó —no ya en la posibilidad sino, una vez asumida ésta— en el significado del arte regional. Cabe recalcar cómo la llamada a las armas de Mañach, su “conflicto intestino”, cobraba vigencia mediante alusiones al malestar de una juventud gangrenada que dejaba de ser corpórea. Mismo discurso entrópico que repetirían José Antonio Ramos y Carlos Enríquez en la encuesta.

En el plano de la plástica, Eduardo Abela instaba por la misma tendencia transformativa que los literatos Mañach, Varona o Ichaso. Ante el arte europeo, el pintor pensaba que la actitud de la América artística estaba ya dirigida:

No puede ser otra que la misma que individualmente adopta un artista que se aprecie como tal frente a lo hecho antes por otro: esto es, aprovechará la ciencia acumulada por los predecesores y, con la vista fija en un más allá, penetrará en su propio espíritu para captar allí la esencia desconocida.¹²

Dentro de este marco de orgullo propio, Abela consideraba al arte del Viejo Mundo “envejecido y hastiado de sí mismo”,

incapaz, a pesar de su asidua búsqueda, de encontrar “transfusiones que le mantengan vigoroso” ya que el vigor no le pertenece. Una vitalidad que sí sentía, en cambio, en el arte de América.

En su respuesta el pintor mostraba la misma entereza que resonaba en el discurso colectivo de la vanguardia antillana:

Creo sinceramente que en la América está el caudal que ha de fertilizar el arte del siglo XX. Las fuerzas espirituales de Europa están poco menos que agotadas y su civilización ha de salvarse por la savia que le inyecte el cruce con razas vírgenes, pletóricas de esencias humanas. Si la presente renovación del arte ha demostrado que el interés de toda obra reside sólo en su potencia anímica, demás está decir que el verdadero artista americano tiene que sentir la preocupación, diré mejor la necesidad, de expresar visiones de su ambiente y de su espíritu.¹³

Como tantos otros de los cubanos participantes de la encuesta, éste proponía al arte americano como agente renovador del arte occidental al reflejar no sólo lo individual sino lo social. Asunto principal en la búsqueda de lo que realmente podía aportar el arte de América. Un arte que iba adquiriendo matices propios para la vanguardia cubana de cuya consolidación Abela fue protagonista.

Americanismos universales

¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América? Según muchos de los participantes de la encuesta, y sin duda en la opinión del ensayista Francisco Ichaso —quien, concluido el sondeo de opinión el 15 de septiembre de 1929, resumía sus puntos clave en su “Balance de una indagación”—,¹⁴ la veta común americana resultaba “en un mosaico de diferencias” entre las cuales se transparentaba siempre lo indefinible pero esencialmente americano. Este *mosaico*, presente siempre, estaba compuesto no sólo por los factores obvios —como el idioma, el mestizaje o la historia compartida— sino por los matices más imperceptibles: incluyendo a la imposibilidad del destino, el más poderoso para él. Unificadores eran también algunos de los problemas que acechaban ya a todas las repúblicas: el imperialismo norteamericano, la deficiente representación extranjera y sus propias ansias de cosmopolitismo. Este último asunto era, para Ichaso, el principal impedimento al desarrollo de un arte de América Latina y, a modo de advertencia escribía: “Somos un poco narcómanos de cosmopolitismo y tenemos casi siempre a mano la jeringuilla de París o New York”,¹⁵ actitud que a su juicio entorpecía la obtención del ideal universal.

Reflexionando en torno a esta tercera pregunta de la indagación, el pensador Enrique José Varona proponía ir más allá de una



Ilus. 4. Carlos Enríquez, *La Virgen del Cobre*, c. 1933. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

realidad americana, aspirando en vez a concretizar la universalidad del hombre en las telas y tallas del continente. Varona sostenía que, entre lo que enlazaba a las sociedades americanas, había algo más allá de lo “sustancialmente humano.” Según Varona, en este proceso no podían descartarse las influencias del Oriente ni de África, porque lo universal se podía ubicar, también, en la especificidad de la creación vernácula de aquellas culturas *Otras*.¹⁶ Proponía que (mientras el artista americano enfrente una sociedad divergente a la europea o asiática) este “espíritu original encontrará nuevos temas artísticos en torno suyo y tanto más cuanto la forma es lo variable por esencia en su producción”.¹⁷ Entonces, tanto para Ichaso como para Varona lo importante era recordar que sólo en una “oposición de contrastes resaltaré [el] americanismo”. Una vez perdido el miedo cósmico “a diluirnos en la vastedad del universo”, ambos confiaban en la posibilidad transformadora de la juventud americana, capaz de renovar al putrefacto Viejo Mundo con una garantizada “[...] superproducción constante de glóbulos rojos”.¹⁸

Junto con la de Eduardo Abela, otra de las perspectivas plásticas más frescas que se ofrecían desde la referida encuesta es la de la neutralidad propuesta por Carlos Enríquez. Para el año en que se publicó su respuesta (1929), este artista había vivido en Filadelfia y vuelto a Cuba casado con la artista norteamericana

Alice Neel. De hecho, Enríquez se planteaba el problema desde una suerte de “[...] metabolismo [provocado por] las viandas cosechadas en el huerto regional”, el cual, por otra parte, provocaba “un psico-metabolismo del dinamismo ambiente” desde donde se podía manifestar plásticamente la preocupación americana, o no. Y ahí, precisamente, en esta ambivalencia yace su aporte. Enríquez fue el único en proponer en la encuesta la posibilidad de un punto neutro en esta ecuación. El pintor ya anticipaba, ese año, unas interrogantes que serían clave para las avanzadas occidentales de mediados del siglo veinte: “¿Caben en el arte puro —extracción en lo abstracto— limitaciones regionales y raciales? Y ¿Cabe en la creación de *adentro a fuera* [la] impresión popular?”¹⁹ Adelantado a su tiempo, Enríquez ofreció la siguiente respuesta: “la realidad es que el arte puro existe como hipótesis y someterlo a fórmulas es castrarlo o fusilarlo en cuadro, objetivarlo como recreo-abdominal-turista”.²⁰ Al remitirnos a la cavidad digestiva de la zona abdominal, desde la que emana la figura vestida de blanco en *La Virgen del Cobre* (c. 1933) [ilus. 4], Enríquez nos recuerda, una vez más, la retórica omnívora que también empleó en la misma encuesta José Antonio Ramos con respecto al consumo de la cultura de países dominantes por sociedades periféricas o la indicada por Jorge Mañach en su llamamiento a la militancia cultural. En el caso de Enríquez, sin embargo, esta alegoría adquiría un sello de exclusividad centrado en el plano formal de la estética. Para él, las fórmulas no llevaban más que a la aniquilación del arte puro, rebajándose precisamente a comestible objetivado.

Confrontado con la actitud que debía asumir el artista americano frente a Europa, Enríquez no sólo comparte el punto de vista de Varona sino, además, el de los grandes ausentes en la encuesta. Me refiero a Joaquín Torres García y los integrantes de su Escuela del Sur, quienes luego del retorno de éste a Montevideo en 1934, desarrollarían desde allí algunas de las mismas ideas que anticipó la vanguardia cubana, filtradas a través de Enríquez en la *revista de avance*:

el artista *no hecho*, nacido sin prejuicios, es un ente universal (...) Y el arte —del Primitivismo al Surrealismo Europeo— es un esperanto familiar al verdadero artista. La única actitud inteligente sin patrioterías de solar es la comprensión y el cambio de ideas.²¹

Imbricados en el inconsciente creativo del artista, los cimientos europeos de su *esperanto* podían encauzar una “tercera estética”, producto de la integración de aquella “estética simple de la naturaleza” con la personal del individuo inclusive para “universaliza[r] su labor haciéndole [al artista] sensible a lo Oriental y a lo Africano”,²² recordando las palabras de Mañach. Y era precisamente, bajo esta fórmula primordial —al mismo tiempo



Ilus. 5. Eduardo Abela, cartel anunciando la Primera Exposición de Arte Nuevo—1927. Publicado en *revista de avance*, 15 de abril de 1927 (año 1, núm 2).

que embestida de valores extranjerizantes— donde Enríquez colocaba su cargada neutralidad.

El Arte Nuevo

¿Qué debe ser el arte americano? ¿En qué sentido puede ser propio el arte? ¿Hasta qué punto es única la posibilidad de una arte característico de América? Estas fueron las cuestiones cardinales planteadas por la vanguardia cubana mientras (des)armaban la gresca misma. Apoyados en el trabajo teórico de críticos tales como Mañach o Martí Casanovas, los artistas de la avanzada cubana desmitificaban las posibles antípodas. La disyuntiva era si se continuaba con el hedonismo *sui generis* en el arte, cuyo resultado sería un arte abstracto “concebido en el lenguaje universal de las formas” en palabras de Mañach, que no era sino aquel arte puro de Enríquez. O bien, por otro lado, se procedía a construir un programa basado en el nacionalismo y por tanto, esencialmente figurativo y de “pre-ocupaciones humanas, expresado en el idioma de un estilo

regional”.²³ En suma apreciación de su encrucijada americana, los llamados minoristas se inclinaban por un punto intermedio: un arte de aspiraciones universales, pero imbuido de innegable sazón cubano; el cual acogía propuestas estéticas tan amplias como la transformativa de Eduardo Abela o la neutralizadora de Carlos Enríquez.

En su ensayo el “Arte nuevo” de 1927, Casanovas resume su conferencia pronunciada ante la clausura de 1927. *Exposición de Arte Nuevo* en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana (7 al 31 de mayo)²⁴ [ilus. 5], muestra que inauguró las actividades de la vanguardia cubana e introdujo muchas de sus nociones subyacentes, posteriormente plasmadas en la encuesta. Ante un panorama repleto de movimientos especulativos alzados frente al impresionismo —tales como el cubismo, futurismo, el ultraísmo e incluso el “aberrante estridentísimo”— el arte nuevo propuesto por el Grupo Minorista reflejaba una ruptura —una especie de liquidación del pasado— con una búsqueda estética de orden formal, puramente plástica, desgastada ya desde el siglo XVIII. Este arte individualista, y por consiguiente egoísta, representaba para Casanovas un camino sin salidas contrario al programa renovador de los minoristas cubanos,²⁵ quienes apostaban por solidarizarse en el esfuerzo de las masas. Según estos, al artista americano le correspondía comprometerse, adoptar una postura de militancia activa, captada, por ejemplo, en la obra *Campesinos felices* (1938) [ilus. 6] en la cual Carlos Enríquez exterioriza el desconsuelo arrasador de sus “felices” protagonistas. En este sentido, Casanovas menciona que, siendo el artista parte integral de la sociedad, tenía que “interesarse y apasionarse en los mismos problemas que agitan a todos los hombres y a la sociedad entera”. Este “debe ser un elemento activo y militante en sus batallas”,²⁶ consciente de la inminencia de su gesto y compromiso sobretudo en cuanto lograrse plasmar, a través de su obra, el dolor y la emoción de su pueblo.

Jorge Mañach se sumó al proyecto en pos de una expresión propia, comprometida. En “Vértice del gusto nuevo”, pone en tela de juicio la decadencia del arte europeo, postrado en la misma torre de marfil de Casanovas y cuya única protesta, en las postrimerías del siglo XX, era de índole intelectual, de culto exacerbado de sí mismo. Concordando con el resto de su ámbito, Mañach propone como agente renovador a un arte de marcada emotividad capaz de reflejar las cuestiones y asedios de los pueblos vernáculos de América:

Creemos firmemente que en América el camino y el esfuerzo se han emprendido mucho más certeramente que en Europa [...] En nuestras repúblicas, en cambio, en la América indolatina, hay un fondo virgen todavía,



Ilus. 6. Carlos Enríquez, *Campesinos felices*, 1938. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

de inagotable fecundia, que es la realidad esencial de la ascendencia aborigen, común a todas, unánime, que afirma en toda la amplitud del Continente el mismo espíritu, la misma realidad, el mismo sentimiento de humanidad y de cultura, el mismo anhelo de universalidad.²⁷

Lideradas por México y el Perú —seguidas muy de cerca por la asediada Centroamérica y las desprovistas islas hispánicas del Caribe— las repúblicas americanas habían de buscar un forma de expresión enfocada precisamente en lo autóctono pero capaz de transmitir valores y sentimientos plenamente universales.

El adentrarnos en las páginas de la *revista de avance* nos ha permitido desarmar el binomio monolítico del criollismo/ afro-cubanismo al cual se ha circunscrito el proyecto minorista en los últimos tiempos.²⁸ El objetivo de esta lectura ha sido el traer a la luz los inusitados matices de un movimiento entrópico revelador cuyas ligaduras desordenadas —tales como la fecundidad de la precariedad, la resistencia y ruptura con

la hegemonía cultural extranjera o las diferentes vertientes del americanismo universal— impulsaron una nueva propuesta estética mucho más enriquecedora.

Construido sobre las bases proféticas del pensamiento martiano, el proyecto vanguardista del Grupo Minorista aspiró a ser no sólo diagnóstico del malestar americano sino ingrediente clave en el ajíaco cubano, un guiso tan sabroso y regenerador como la cultura polifacética que lo guisaba.²⁹ En palabras de Francisco Ichaso:

Yo no conozco mejor manera de ir a lo universal humano que por los pasos contados de mi prójimo. Y mi prójimo es ante todo mi vecino, mi conterráneo [sic]. Después, en procesos encadenados, mi antípoda. Pero siempre de lo próximo a lo lejano, de lo particular a lo universal.³⁰

Desde las páginas de la revista, el péndulo minorista osciló entre la inmediatez de lo nacional y la lejanía del arte abstracto: desde lo particular a lo universal. Su zona intermediara — es decir, aquella en donde no se detuvieron— incluyó tanto los lugares comunes del arte europeo como las “patrioterías del solar” cubano. Este péndulo tuvo como límite un proyecto utópico y como extremo los atisbos, por momentos invisibles, de un Arte Nuevo.

NOTAS

¹ Énfasis mío. José Martí, “Una visita a la exposición de Bellas Artes”, *Revista Universal* (México, D.F.) tomo X, núm. 297 (29 de dic. de 1875), p. 1. Reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: estudios y Documentos II (1810–1858)*, tomo II, (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 338–39.

² El Grupo Minorista —nombre que reflejaba el carácter minoritario del pensamiento reformista de sus integrantes— surgió a partir de la Protesta de los Trece del 18 de marzo de 1923, ocasión en la que denunciaron las prácticas autoritarias y los negocios turbios del gobierno del presidente Alfredo Zayas. Tal vez inspirados en la revolución burguesa propuesta por los *Mensheviks* en la Rusia pre-leninista, el minorismo cubano contó con una amplia representación de la intelectualidad local, la cual asumía una posición comprometida ante la vida pública nacional. En su manifiesto del 1927, sus integrantes —entre otros: Emilio Roig de Leuchsenring, María Villar Buceta, Alejo Carpentier, Conrado Massaguer, Eduardo Abela, Luis Gómez Vanguemert, Francisco Ichazo, Enrique Serpa, José Z.Tallet, Jorge Mañach y Juan Marinello— se profesaban en contra de la “dictadura política unipersonal” del dictador de turno (Gerardo Machado), de la “farsa del sufragio” y “la vulgarización” de las prácticas y teorías extranjeras introducidas en Cuba. Al mismo tiempo, instaban al desarrollo de un arte vernáculo en todos sus géneros, a la revisión de los “valores falsos y gastados”, a la independencia económica y cultural de la isla, a la autonomía universitaria, a la “participación efectiva del pueblo en el gobierno” y, por último, a la unión latinoamericana. El grupo fue desintegrándose paulatinamente a partir de 1928 enfrentados, entre otros asuntos, a la persecución del gobierno de Machado. Véase: Rubén Martínez Villena, “Manifiesto de la Protesta de los

Trece”, *Heraldo de Cuba* (La Habana), 19 de marzo de 1923, 1; y “Manifiesto del Grupo Minorista”, *Carteles* (La Habana), vol. 10, núm. 21 (22 de mayo de 1927), 16, 25.

³ Inicialmente, la revista se conoció por el año en que se publicó —1927, 1928, 1929 y 1930— hasta adoptarse su subtítulo, *revista de avance*, como nombre definitivo.

⁴ En sus primeros números, Los Cinco fueron Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas. Sin embargo, muy pronto Carpentier y Casanovas fueron sustituidos por José Z. Tallet y Félix Lizaso.

⁵ Los participantes fueron Enrique José Varona (Camagüey, 1849–La Habana, 1933), Jaime Torres Bodet (México, 1902–1974), Rufino Blanco Fombona (Caracas, 1874–Buenos Aires, 1944), Eduardo Abela (San Antonio de los Baños, 1889–La Habana, 1965), Alfonso Hernández Catá (cubano, Aldeadávila de la Ribera, Castilla, 1885–Rio de Janeiro, 1940), Regino E. Boti (Guantánamo, 1878–1958), Eduardo Avilés Ramírez (Nicaragua, 1896–?), Carlos Montenegro (Cuba, 1900–1981), Carlos Préndez Saldías (Chile, 1892–1963), Luis Felipe Rodríguez (¿Holguín, Cuba?), Carlos Enríquez (Las Villas, Cuba, 1900–1957), José Antonio Ramos (Cuba, 1885–1946), Raúl Maestri Arredondo (La Habana, 1908– Manassas, Virginia 1973), Víctor Andrés Belaunde (Arequipa, Perú, 1883–Nueva York, 1966), Ildefonso Pereda Valdés (Uruguay, 1899–?) y Raúl Roa (La Habana, 1907–1982). Véase: Los Cinco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach y Juan Marinello, “Directrices: Una encuesta”, 1928. *revista de avance*, año 2, vol. 3, núm. 26 (15 de septiembre de 1928), 235.

⁶ Me refiero desde luego al conocidísimo ensayo del mismo nombre publicado por José Martí en 1891. Véase: José Martí, “Nuestra América”, *La Revista Ilustrada de Nueva York*, 10 de enero de 1891, o *El Partido Liberal* (México, D.F.), 30 de enero de 1891.

⁷ José Cantón Navarro, *Cuba: el desafío del yugo y la estrella*, (La Habana: Editorial SI-MAR, 1996), 76–84.

⁸ José Antonio Ramos, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 34 (15 de mayo de 1929), 150.

⁹ *Ibid.*, 151.

¹⁰ Eduardo Abela, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1928. *revista de avance*, año 2, vol. 3, núm. 29 (15 de dic. de 1928), 361.

¹¹ Jorge Mañach, “Vértice del gusto nuevo”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 34 (15 de sept. de 1929), 130.

¹² Abela, “Indagación”, 361.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Entre aquellos colaboradores de la encuesta que apostaban por la posibilidad de vínculos entre los países de América Latina se encontraban: Rufino Blanco Fombona, Abela, Alfonso Hernández Catá, Regino E. Boti, Eduardo Avilés Ramírez, Víctor Andrés Belaunde, e Ildefonso Pereda Valdés. Véase: Francisco Ichaso, “Balance de una indagación”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 38 (15 de sept. de 1929), 258–65, 258.

¹⁵ *Ibid.*, 264.

¹⁶ Utilizo *Otras* en el sentido constitutivo de la filosofía anglosajona del yo [nosotros, “el uno”]. Con este apelativo se establece una dominancia discursiva vis-à-vis la alteridad de aquellos a los que no se le otorga palabra [ellos, el prójimo, los Otros].

¹⁷ Enrique José Varona, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1928. *revista de avance*, año 2, vol. 3, núm. 27 (15 de oct. de 1928), 285.

¹⁸ Ichaso, “Balance de una indagación”, 263–64.

¹⁹ Carlos Enríquez, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 33 (15 de abril de 1929), 118.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Mañach, “Vértice”, 131.

²³ *Ibid.*, 138.

²⁴ Los participantes incluyeron: Eduardo Abela, Rafael Blanco, Gabriel Castaño, Carlos Enríquez, Víctor Manuel García, Antonio Gattorno, José Hurtado de Mendoza, Luis López Méndez, Ramón Loy, Alice Neel, Rebeca Peink de Rosado Ávila, Marcelo Pogolotti, Lorenzo Romero Arteaga, Alberto Sabas, José Segura, y Aida M. Yunkers. Véase: Martí Casanovas, “Nuevos rumbos: la exposición de ‘1927’”, 1927. *revista de avance*, año 1, vol. 1, núm. 5 (15 de mayo de 1927), 99–100, 99.

²⁵ Casanovas, “Arte Nuevo”, 1927. *revista de avance*, año 1, vol. 1, núm. 7 (15 de junio de 1927), 156–58 y 175, 157.

²⁶ *Ibid.*, 156–57.

²⁷ *Ibid.*, 158.

²⁸ Las tendencias criollistas o afro-cubanas de la plástica vanguardista han sido abordadas extensamente. Para una perspectiva desde Cuba, véase: Yolanda Wood, *De la plástica cubana y caribeña*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990) o Adelaida de Juan, *Pintura Cubana: temas y variaciones*, (México DF: UNAM, 1985). El tema ha sido trabajado desde el exilio en igual abundancia. Véanse, por ejemplo las siguientes fuentes: Narciso Menocal, “An Overriding Passion – The Quest for a National Identity in Painting”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 22 (1996), pp. 186–219; Giulio Blanc, *Amelia Peláez: 1896–1968, A Retrospective*, (Miami: Cuban Museum of Arts and Culture, 1988); o bien el extensísimo trabajo de Juan A. Martínez, incluyendo *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927–1950*, (Gainesville: University Press of Florida, 1994).

²⁹ Fernando Ortiz se opuso a la idea esencialista de un sujeto nacional hegemónico a través del fenómeno de la transculturación y la metáfora del ajíaco. Según el etnomusicólogo cubano, el aporte del ajíaco al estudio antropológico recae tanto en su apertura a infinidad de combinaciones de aquellos ingredien-tes que se tengan a mano como su carácter transformativo (ya que puede irse regenerado al añadirle más ingredientes). Véase: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, (La Habana: J. Montero, 1940).

³⁰ Ichaso, “Balance de una indagación”, 262.