



Autora: Huberta Márquez Villeda

Pintura y diseño: la mujer insular como construcción de la identidad en el cartel de cine cubano

*María Teresa Acosta Carmenate**

Resumen

El entramado histórico-visual entre la pintura y el diseño como protagonistas de las artes visuales cubanas; han trabajado con la identidad como construcción estética. Este trabajo hace énfasis en el cartel de cine cubano, a partir de los años sesenta del siglo pasado, y su construcción de un *image* de “mujer insular”, una especie o “tipo” de “cubana”. Estos procesos, que ya eran obvios en la pintura de la isla desde sus vanguardias artísticas, han sido afectados por: americanidad, insularidad o tropicalidad y solo pueden ser entendidos por los procesos transculturales, en los que, tanto la pintura como el diseño gráfico en Cuba, han estado inmersos. Tales conceptualizaciones fueron planteadas desde la primera mitad del siglo XX cubano por parte de especialistas en antropología, filosofía y artes. Entre los teóricos más destacados se señala a Fernando Ortiz, Luis de Soto y Sagarra y Yolanda Wood, así como muchos otros que abordan las relaciones del arte latinoamericano con conceptos como

el de identidad. Ortiz expone y teoriza por primera vez sobre la pertinencia del concepto de transculturación, afectando a otras nociones boyantes en la época; como son las de aculturación y deculturación. En el caso de Soto y Sagarra, sus posturas filosóficas apoyadas en varios teóricos occidentales y cubanos; aportan al análisis del fenómeno artístico caribeño conceptos estéticos relacionados con el nacionalismo, desde los años cuarenta del pasado siglo. La Dra. Wood visualiza desde la historia del arte la compleja visualidad caribeña, contribuyendo en este trabajo a comprender la preocupación que las artes visuales han tenido sobre la identidad, a partir de una nueva construcción de lo femenino-cubano.

Palabras claves

Pintura y diseño, cartel de cine, Cuba, transculturación, insularidad, tropicalidad, americanidad, mujer cubana, identidad, imagen.

*Doctorante en Arte y Cultura, Universidad de Guanajuato, México. Maestra y Licenciada en Historia del Arte. Mail: acostadelarte@gmail.com

Parte I

Casualmente, entre 1940-1943, al mismo tiempo que Wifredo Lam mostraba *La Jungla*, principio detonante de una nueva temática en las artes visuales; Luis de Soto y Sagarra en su *Filosofía de la historia del arte* y Fernando Ortíz en *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar* aparecían en la escena teórica cubana; hablando, el primero, de conceptos filosóficos que mostrasen otras multiplicidades de análisis de la historia del arte en Cuba, así fue como acercó: “mundividencia”, que corresponde a la visualidad que posee el artista sobre su entorno y “estilos dialectales”. Ortíz, en una disertación de tipo histórica, antropológica, artística y cultural define lo que sucede en los intercambios de fragmentos de la cultura dentro de los procesos trasatlánticos, dejando entrever que las mezclas, no son simples actos sincréticos sino un aglutinamiento de posibilidades: lingüísticas, religiosas, gastronómicas, gestuales, artísticas, visuales, etc., que permiten hablar de un producto nuevo y en ello queda implícito un proceso de transculturación y no simples aislamientos en los que parece definirse el sincretismo.

La mundividencia de un pueblo es el elemento racial que se correlaciona con la psicología de las formas en la visualidad, tales son referencias teóricas de Wilhelm Worringer en su libro *Abstracción y Proyección sentimental*. Las formas dialectales son como rastros, huellas o evidencias de un estilo en otro, de una forma en otra o un desarrollo sintético de la imagen que percibe iconográficamente ciertas relaciones. De ahí que el estilo, a decir de Soto pueda entenderse no solo: “(...) evolución formal, (...) expresión de forma y contenido (...) [sino] como resultado de factores diversos, índice de la evolución histórica de la cultura.” (De Soto y Sagarra, 2013, pág. 85).

De esta última circunstancia puede recuperarse lo que el propio Worringer mencionaría como el “elemento étnico”, potencial que modifica la forma o lo que también se ha factorizado: geográfico, social y racial. “Las condiciones geográficas,

latitud, vegetación, constitución geológica, clima (...) influyen sobre la obra de arte (...) la teoría genético-mecanicista en la creación artística, los materiales (...) elementos positivos en la génesis de la obra artística.” (De Soto y Sagarra, 2013, pág. 157). La relación dada entre dos caminos de desarrollo de las artes visuales en Cuba: la pintura y el diseño, han convenido los anteriores aspectos resaltando en esta ocasión lo que Salvador Massip señalaría en *Los factores geográficos de la cubanidad* como: insularidad y tropicalidad. La insularidad busca, por su propia condición de aislamiento, el carácter de lo trashumante: cruces y cambios dados por ser lugar de ruta y paso, dejando espacios abiertos a la multiplicidad de las influencias. Es por ello por lo que las artes visuales cubanas desde la aparición de *Gitana Tropical*, en 1929, de Víctor Manuel apuesta por una amplia visualidad continental.

Por otro lado, la tropicalidad, en una explicación muy sesgada de Soto, deja a la deriva lo geográfico y lo étnico entre España y lo criollo, sobre todo a nivel arquitectónico. Soto olvida los factores indígenas y africanos en la constitución de esa insularidad y tropicalidad, que serán medios elocuentes para la construcción de “lo cubano”. En las artes gráficas, sobre todo en el trabajo del cartel de cine, desde la década de los sesenta del siglo pasado, el trabajo sobre la identidad de la mujer cubana, a través de la imagen, constituye un image independiente y es al mismo tiempo uniforme con conceptos como transculturación. El cartel de cine diseña un “tipo”, “una forma de la mujer cubana”, “una distinción universal”.

(...) la insularidad, el clima y la uniformidad del medio físico no son factores que por sí solos determinen la cubanidad. El progreso y la cultura limitan cada vez más las influencias del medio; pero los caracteres psicológicos fundamentales de los grupos humanos son en gran medida ancestrales y se deben, en buena parte, al medio, que ha ejercido su influencia sobre sucesivas generaciones. De ahí la importancia de los factores [mesológicos]¹ en la producción de la cubanidad. (De Soto y Sagarra, 2013, pág. 160)

1) Actualmente es un término aparejado a lo ecológico, al medio ambiente y que se ha distinguido además por los elementos étnicos y raciales de sus modificaciones.

Yolanda Wood ha sido enfática en cuanto a que la conducta de insulares o la propia distinción “imagen insular” es una construcción caribeña que solo puede entenderse hasta el siglo XX: “la mirada del artista viajó desde el interior de la naturaleza y de la sociedad hacia los bordes de la configuración insular, como un zoom out.” (Wood, 2012, pág. 123). Por ese camino Carla Pinochet Cobos ha expresado que el primitivismo en el arte moderno no es una simple casualidad, un encuentro fortuito o un descubrimiento europeo de la estética de la otredad, y dicho sea que esto es una conducta que se desata desde el siglo XIX, pero que en los primeros años del siglo XX se determina por la aparición aun no sistemática de la disciplina antropológica. Para esta autora: “(...) el arte recurrió a la otredad como vía de expiación y purga (...)” (Pinochet Cobos, 2016, pág. 91). En tanto que se entiende que no es la misma visión para la segunda mitad del siglo pasado, donde se cuestiona al “otro” que dejaría de ser dominante. El arte devela todos los posibles fragmentos de esa alteridad, eso incluye a las mujeres, cuestión que se intensifica para la década de los sesenta y los setenta. Cuba no será la excepción.

El concepto de americanidad mencionado por José Martí a finales del siglo XIX en la Revista Universal, a partir del impacto que le produjo un paisaje de José María Velazco en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, ya era una visión estética que vendría a desatar otros discursos críticos en los primeros años del siglo XX. Estela Meza Carpio ha dicho:

(...) necesidad esencial de la cultura latinoamericana (...) esta necesidad parte de una reivindicación constante de la identidad- ya fuera local, nacional o latinoamericana- ante los dictados de los centros hegemónicos. El uso del término arte latinoamericano fue uno de los instrumentos fundamentales para el proyecto de identidad continental en los años sesenta y parte de los setenta (...). (Meza Carpio, 2016, pág. 38)

Parte II

Gitana Tropical fue pintada en París durante la estancia de Victor Manuel en esa ciudad y muestra la influencia de todo el carácter de la vanguardia europea. Esta obra, a diferencia de *Abaporu*, de la brasileña Tarsila do Amaral, pintada un año antes y que intentaba la imagen de una estética americana que le muestra a Europa que “aquí” se hacen las cosas “así”, se distancia de *Gitana tropical* en que el autor no intenta imponer “americanidad”, aunque termine siendo “así”. La obra de Victor Manuel inserta: tropicalidad, insularidad y continentalidad y esa intención termina por impactar en una estética localista dándole un carácter universal, es decir, que esa construcción femenina cabe en cualquier espacio geográfico, pero solo el proceso transcultural es capaz de darse cuenta de esto, por ello, parafraseando a Ramón Vázquez Díaz esta “Mona Lisa caribeña”, se acerca, desde lo femenino, a un sentido de identidad.



Imagen 1. *Gitana Tropical*, Victor Manuel, 1929. Esta imagen puede ser consultada en la siguiente página <https://taf-art.tumblr.com/post/113335588218/gitana-tropical-victor-manuel>. Última consulta el día 4 de feb. de 21.

Wood habla de las islas como alegorías, y tales fundamentan una actitud determinada por cierta condición geográfica. Sin embargo, aunque esta autora considera que el caribe no ha revelado una escuela o una tendencia; bien puede pensarse que ha determinado otras maneras de plantear: iconos, arquetipos y motivos, que han sustituido, añadido o complementado algunas temáticas, estilos y directrices. Pueden mencionarse: la temática afrocubana, el Realismo Mágico, el naif haitiano. Cada uno de ellos ha incluido el constructo de “mujer isleña” siempre relacionada con lo geográfico, esto incluye a la naturaleza, a un tipo de paisaje y ha sostenido, como bien menciona la Dra. Wood:

(...) las zonas de su mayor identidad y fragilidad (...) la vida del campo insular afloró en estas pinturas, cuyas funciones representativas fueron esencialmente ideológicas por el modo en el que el espíritu nacionalista, que emergía con fuerza en la sociedad y en la creación artística, miró a la naturaleza como una fuente de referencia esencial. (Wood, 2012, p.73.)

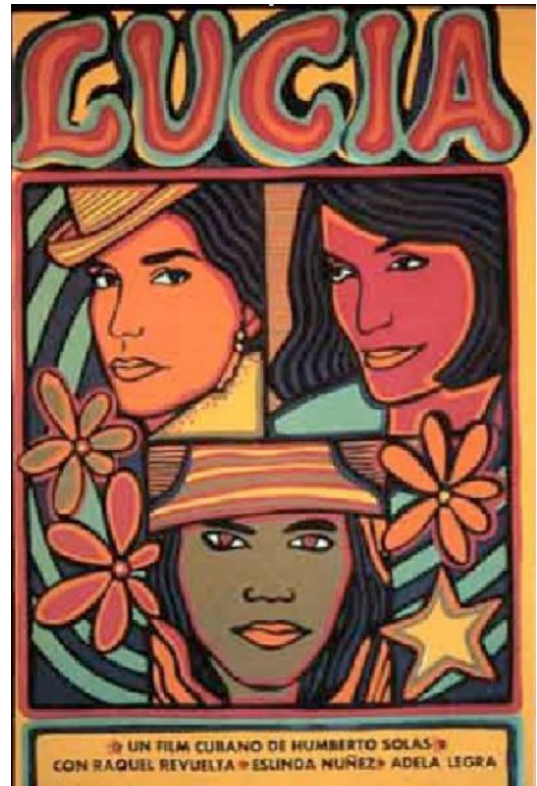


Imagen 2. *Lucía*, cartel de la película. Autor: Raúl Martínez González. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 3 de febrero de 2021.

Parte III

La serigrafía es la técnica protagonista del cartel cubano. Esta técnica milenaria puede ser realizada casi sobre cualquier material que permita el paso de una tinta, es por ello por lo que sus fundamentos artesanales resultaron convenientes para los procesos gráficos cubanos y mucho más en el período posrevolución. En 1968, Humberto Solás filma *Lucía* y Raúl Martínez González en coincidencia estilística con el llamado Pop cubano diseña el cartel de la película.

El trabajo que hasta entonces había realizado González en la plástica cubana se distinguía por la cuadrícula de imágenes repetidas sobre personajes históricos, urbanos, rurales, cotidianos de la geografía insular. Con ello respetaba los contornos del Pop en cuanto a la reproducción de la imagen publicitaria y popular. Sus trabajos emblemáticos no abarcaban a las mujeres, siendo en todo caso este cartel de sus construcciones sobre féminas el más significativo; puesto que acerca a ese imaginario “mujer cubana” y proyecta la narrativa visual de un cartel de cine.



Imagen 3. *Soy Cuba*, Cartel de la película. Autor: René Portocarrero. Director: Mikhail. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 3 de febrero de 2021.

Desde los años sesenta, abordando el Barroquismo insular, René Portocarrero destaca en el trabajo sobre lo femenino por sus “Floras” construidas a partir de pájaros, flores y otros elementos vegetales desde donde emerge un rostro. La representación de *Flora* ha sido recurrente en la historia del arte. Su trayecto iconográfico como diosa romana de las flores y la primavera ha sido atractivo para la puesta en escena visual, desde los propios romanos. Habría que destacar la *Flora* de Tiziano, de 1515-1517, que lleva flores en su mano derecha mientras su bata blanca se desliza sobre su hombro izquierdo mostrando sensualidad, una de las conceptualizaciones que describen iconológicamente a la diosa. La *Flora* de Giuseppe Arcimboldo de 1589 y la de Rembrandt, de 1634 tipifican a una mujer con los cabellos llenos de vegetación. Estos son sinónimos iconográficos con las “Floras” de Portocarrero, donde recrea en un desarrollo sintético de la imagen una “flora insular”, un tipo de “cubanía” a través del concepto de sensibilidad que puede describirse como caribeña. Sobre estas equivalencias icónicas plantea su trabajo de la imagen para *Soy Cuba*, donde los elementos vegetales son combinados con otros conformes a lo insular y lo cinematográfico.

El trabajo de la imagen de Servando Cabrera en *Retrato de Teresa*, película que sostiene en los finales de los setenta la figuración ideológica de la mujer cubana como también el énfasis sobre su capacidad de independencia: económica, emocional e intelectual. La Teresa de Servando es afín a ciertos perfiles constructivistas y a su propio estilo basado en la delicadeza del dibujo y el énfasis sobre la línea curva que bien denota lo orgánico como estructura de fuerza y sensualidad. Las mujeres de Cabrera son un traslado iconográfico de las mujeres góticas, cuatrocentistas, modiglianescas y criollas decimonónicas; que en sus rostros también se multiplican los fragmentos de lo mesológico, que es no solo lo étnico o lo histórico, es el resultado de “la cubana”.

Los apegos de Antonio Fernández Reboiro al modo en el que Cuba asimiló estilos como el *Art Nouveau* aparecen con fidelidad en su trabajo del cartel y denota cierta temporalidad entre la novela



Imagen 4. Retrato de Teresa, Cartel de la película. Autor: Servando Cabrera Moreno. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 3 de febrero de 2021.

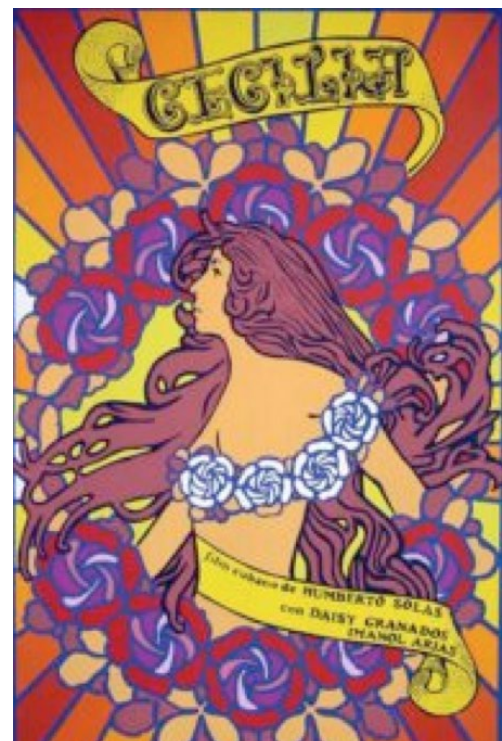


Imagen 5. Cecilia, cartel de la película. Autor: Antonio Fernández Reboiro. Director: Humberto Solás. 1982. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 4 de febrero de 2021.

de Cirilo Villaverde, la versión cinematográfica de Solás y la historia de una mulata. Cada una de ellas aparece en su trabajo de la imagen, definiendo los rasgos de cierto tipo de mujer cubana, más apegada a lo occidental. Describe a la imagen verbal frente a la gráfica como la forma en la que la publicidad isleña basaba sus tipografías. El cartel de Reboiro es una síntesis entre la gráfica mexicana publicitaria y el modernismo o barroquismo isleño que bien cabría en la tapa de una caja de tabacos.

Parte IV

No diremos que el arte y la naturaleza son un todo indisoluble porque no se pretende reafirmar filosofías atenienses, ni puntos de vista estéticos sobre las obviedades de la mirada sensible al mundo. Es un hecho y se entiende que siendo el arte una posible representación de las cosas y la negación de esas mismas cosas, siendo el arte desafinado a los objetos útiles y afinado a la utilidad de los objetos como principio estético e intelectual de la propia naturaleza humana; se pueda reinventar sus estructuras artísticas, no solo por tiempo sino porque no miramos igual, nuestras miradas son también geográficas. También es cierto que la identidad es una estrategia movida por juegos ideológicos, diría Kevin Power “un modo de preservar la cultura” (Power, 1996). Y esta salvedad impone sus improntas sobre el imaginario colectivo cuando “la mujer cubana” es una imagen constituida de ciertas iconografías: pañuelo o sombrero sobre la cabeza, ausencia de maquillaje, perfiles delgados, mixtura de colores, cabelleras libres o construidas a partir de un mundo vegetal, ojos oscuros. Algunas perspectivas psicológicas: temeridad, carácter, seguridad en sí misma, sensualidad.

La identidad continental es equivalente a Americanidad y al momento en que Arte Latinoamericano se impone; aunque como estrategia del otro dominante; terminó por ser una necesidad o instinto de preservación. Al final de cuentas la identidad, aunque instrumento ideológico de poder; legitima al arte. Cuando nos encontramos frente a

las zonas geográficas no hegemónicas, la idea de integración se agudiza, como pudo haber sido el caso del Panafricanismo (este intento de unidad cultural africana) que es semejante al caso de lo latinoamericano. Y cada una de estas posibles facultades han construido al cartel cubano de cine con imágenes femeninas, referidas a respuestas frente a una de las tantas preguntas que cada proceso transcultural proclama: ¿existe una mujer cubana?

Referencias

- De Soto y Sagarra, L. (2013). *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*. La Habana, La Habana, Cuba: Facultad de Artes y Letras. Universidad de la Habana.
- Meza Carpio, E. (2016). Transformación del concepto de la identidad en el discurso crítico. En O. M. Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* (Vol. I, págs. 37-48). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Pinochet Cobos, C. (2016). En torno a la relación del arte y la antropología en América Latina. En O. M. Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* (Vol. I, págs. 89-101). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Power, K. (1996). Todos tenemos nuestros problemas. (F. Jaraúta, Ed.) *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo* (12).
- Vázquez Díaz, R. (s.f.). Víctor Manuel García. En S. Maldonado (Ed.), *Guía Arte Cubano*. Habana, Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Rojas Hernández, Belkis; Rodríguez Ramírez, Luis Amaury. (2013). *Lo sociocultural un trabajo pendiente*. (P. Sa Leal, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Tuma Matamoros, C. (S/F). *Arte Contemporáneo (1960-1970)*. En R. Cobas Amate, & S. Maldonado (Ed.), *Guía de arte contemporáneo*. La Habana, La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana, Cuba: UH.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

