

VANGUARDIAS TROPICALES¹

Los acontecimientos formativos del siglo xx latinoamericano fueron las revoluciones en México y Cuba: la primera dio el primer paso para desembarazarse de las oligarquías liberales del continente, mientras que la segunda abrió una fase de resistencia renovada contra el imperialismo estadounidense. Aunque la Revolución Mexicana fue paulatinamente domesticada, a medida que los conflictos sociales que se desencadenaron en 1910 se vieron absorbidos en lo que luego demostraría ser una estructura corporativa extraordinariamente duradera, los debates que alumbró tuvieron un impacto tremendo en el hemisferio occidental y más allá de él; en el curso de las décadas inmediatamente posteriores Ciudad de México se convirtió en un centro cultural que rivalizaba con Buenos Aires o São Paulo. El derrocamiento de Batista en 1959 tuvo un efecto igualmente galvanizador, que hizo que La Habana se convirtiera en el centro de atención de discusiones apremiantes en torno a las cuestiones de la identidad nacional y de la solidaridad internacional. El éxito de la Revolución Cubana proporcionó además a las fuerzas de oposición de El Salvador, Guatemala y Nicaragua un esquema insurreccional que obtuvo un rotundo éxito en 1979, con el derrocamiento de Somoza.

¿Cuál fue el impacto cultural de estos acontecimientos? *Art and Revolution in Latin America*, de David Craven, sigue las diferentes trayectorias del arte en México, Cuba y Nicaragua durante sus periodos revolucionarios, discutiendo tanto las políticas artísticas y educativas adoptadas por los nuevos regímenes como la producción artística de la época. Los tres casos forman un conjunto de contrastes interesante: el arte mexicano estuvo dominado desde 1920-1940 por muralistas patrocinados por un Estado que pretendía hacerse con una ideología legitimadora; la cultura cubana, sin embargo, estuvo marcada por un pluralismo de amplio espectro que bebía de las principales tendencias estadounidenses y europeas, los motivos coloniales españoles y las tradiciones afrocubanas. Estos elementos estuvieron presentes en el movimiento moderno cubano que comenzó a cobrar impulso a finales de la década de 1920, pero la revolución aumen-

¹ David CRAVEN, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Haven y Londres, Yale University Press, 228 pp.

tó extraordinariamente el acceso popular a las artes y a la educación, auspiciando en la mayoría de las ocasiones la diversidad y el bullicioso debate público. La política cultural en Nicaragua se vio enormemente influida por la experiencia cubana, hasta el punto que ya en 1969 el FSLN abogaba en su programa por la democratización tanto del consumo como de la producción del arte; el resultado fue un breve florecimiento del arte público y popular que se vio paulatinamente socavado por el aislamiento económico del régimen durante el final de la década de 1980.

Aunque es poco lo que Craven puede añadir a la cuantiosa literatura acerca de los muralistas mexicanos, sus lecturas de una serie de obras pictóricas contienen muchas intuiciones inteligentes, dignas de mención por su insistencia en el contexto político y social en el que estas obras épicas fueron realizadas. Sus estudios prolíficamente ilustrados de Cuba y Nicaragua rinden a su vez un provechoso servicio a los lectores anglófonos poco familiarizados con los desarrollos artísticos en estos países (aunque en el caso de Nicaragua se vuelva sobre los mismos pasos ya dados en el volumen anterior *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua Since the Revolution in 1979*). No obstante, su discusión del arte cubano se detiene arbitrariamente en 1989, faltando así un análisis de las tendencias que han surgido durante el *periodo especial*, lo cual resta valor a la visión de conjunto. Del mismo modo, habría sido muy instructivo seguir los destinos de la cultura tras la salida del poder del FSLN en 1990. Resulta más significativa, sin embargo, la ausencia de un capítulo de síntesis que hubiera reunido los tres casos estudiados por Craven, explicando sus relaciones recíprocas y con las experiencias divergentes de otros países de la región. El resultado es una obra de amplio espectro pero que carece de centro, que deja sin explorar la cuestión más general de la relación del arte y la revolución con la experiencia latinoamericana de la modernidad.

Carlos Fuentes ha descrito la Revolución Mexicana como tres revoluciones en una: una revuelta agraria, con Emiliano Zapata como su mascarón de proa; una lucha de la clase media por los derechos civiles y la democracia social; y la revolución proletaria incipiente que fue conjurada por la integración en el aparato del Estado. La primera revolución fue derrotada por una alianza entre la segunda y la tercera, sancionada por la elección de Álvaro Obregón como presidente en 1920. Al año siguiente, el filósofo José Vasconcelos fue nombrado superintendente del inmenso incremento del gasto en educación de Obregón, convirtiéndose en patrocinador de un ambicioso programa de arte público, consiguiendo así la vuelta de Europa de Diego Rivera, que recibió varios encargos de murales; otros artistas destacados, tales como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, también fueron reclutados en esta época. Actuando en buena medida como Lunacharski en la Rusia soviética, Vasconcelos habría preferido apoyar los gustos burgueses, pero animó un pluralismo artístico que dio rienda suelta a las inclinaciones más radicales de sus emplea-

dos. Rivera, Orozco y Siqueiros –*los tres grandes*– figuraban entre los firmantes del manifiesto de 1922 del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, que se comprometía a crear «obras de arte ideológicas para el pueblo», tratando de sortear los mecanismos mercantiles de la sociedad capitalista a través de un contacto visual directo con las masas. El resultado fue un modo de expresión pictórica que dominaría la escena artística mexicana durante las décadas posteriores; aunque ésta no llegó a petrificarse en un insípido idioma oficial como sucediera con el realismo socialista soviético, su abierto radicalismo proporcionó una forma de cobertura ideológica para un régimen que, tras el final de la presidencia de Cárdenas en 1940, fue inclinándose progresivamente hacia un proyecto de modernización conservadora.

El movimiento muralista comenzó con una vena decorosa y levemente mística, pero se tornó más ruidosamente socialista a medida que transcurrió la década de 1920 y sus protagonistas encontraron un vocabulario que combinaba la exploración de las tradiciones indígenas con la urgencia de una coyuntura turbulenta. En sus murales en el Ministerio de Educación (1923-1928), Rivera desplegó los procedimientos y lecciones cubistas aprendidos de Cézanne y (sorprendentemente) de Giotto durante su estancia en Europa, fundiendo estos elementos con las estrategias compositivas de los códices aztecas. Craven sostiene que los suntuosos y elementales frescos de Rivera para la capilla de la Universidad Nacional Autónoma de Chapingo (1926) encarnan una estética del desarrollo desigual –reanudando los lazos con los rasgos progresistas del pasado precolombino a la par que abrazaba los modernos medios tecnológicos para el progreso económico nacional–. A partir de aquí Rivera pasó a lo que Craven denomina «modernismo épico», con los numerosísimos murales del Palacio Nacional (1929-1935), en los que «la historia nunca se hace lo bastante lenta como para resultar transparente». Es éste un periodo en el que se asiste a un cambio en la situación de estancamiento social, a raíz de la revuelta de Cristero contra las reformas anticlericales de Plutarco Elías Calles, hasta llegar a la renovación de la revolución bajo Cárdenas; los murales del Palacio Nacional se nutren de las tensiones que se despliegan a su alrededor –los enfrentamientos entre los obreros y la policía representados en la escalera sur estaban teniendo lugar en realidad mientras Rivera trabajaba en la obra–. Con razón Trotski describió aquellos murales como una «parte viva de la lucha de clases».

Si la obra de Rivera fue la expresión afirmativa de la ideología estatal revolucionaria de México, Orozco abrió la ventana a los sentimientos más oscuros que pusieron de manifiesto las convulsiones de 1910-1940. Sus diagonales oblicuas y su paleta melancólica se complementan con las notas apocalípticas de su obra, en la que podemos identificar influencias de El Greco, del expresionismo austro-alemán y de los grabados populares de José Guadalupe Posada. La gravedad de los frescos de 1926 para la Escuela Preparatoria Nacional dio paso al vehemente alboroto de

sus obras de la década de 1930 para el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México (1934) y para el Palacio de Gobierno de Guadalajara (1937). Mientras que las visiones idílicas del México precolombino de Rivera pasaron progresivamente del proceso dinámico de recuperación al ensoñamiento nostálgico, Orozco parecía registrar con mayor acierto el sentido de decepción ante la institucionalización de la revolución.

Siqueiros no pintó su primer mural en México hasta 1939, pero su uso implacable de los colores intensos y de las perspectivas vertiginosas demostró luego su influencia en América Latina en la década de 1980, principalmente en Nicaragua. Menos conocida es la conexión que ofrece Siqueiros entre el muralismo mexicano y el expresionismo abstracto: a su taller experimental de 1936 en Nueva York asistió Jackson Pollock, a la par que introdujo a varios artistas estadounidenses a las pinturas industriales y a las pistolas rociadoras, así como a la vasta gama compositiva con la que habría de operar el *Ab Ex*. En efecto, el arte que era la expresión quintaesencial del advenimiento del *American Century* [siglo estadounidense] presenta en cierto modo una continuidad subterránea entre los tres objetos de estudio de Craven, toda vez que las estrategias formales de abstracción habrían de servir a la causa del antiautoritarismo en Cuba y Nicaragua en la década de 1950 y 1960. Por ejemplo, los pintores cubanos del grupo de Los Once –sobre todo Raúl Martínez– se sumaron a la abstracción en la década de 1950, dentro de lo que Craven denomina una «negación pictórica del orden establecido».

Junto a las corrientes que se oponían a Batista de la década de 1950, muchas de las principales figuras del primer estilo moderno artístico y literario cubano –Víctor Manuel, Amelia Peláez, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén– se quedaron en Cuba después de 1959 o, en el caso de los dos últimos, regresaron a la isla. A diferencia de México, donde los murales revolucionarios proporcionaron una legitimación para un Estado en proceso de consolidación, la política cultural cubana apuntaba nominalmente, en palabras de Che Guevara, a la creación del Hombre Nuevo del siglo XXI. La pedagogía de Paulo Freire fue otro punto de referencia importante, que insistía en los métodos dialógicos, de ahí la preeminencia de la discusión pública en la vida cultural cubana después de la revolución. Sin embargo, lo que Craven denomina la «estética ampliada» de Cuba es también el producto de su experiencia histórica particular, en la que una hibridez intrínseca se combina entonces con los ideales internacionalistas. El resultado es un pluralismo y una apertura a las tendencias que surgían fuera de la isla y que a menudo se declinaron entonces conforme a los acentos locales de la cultura afrocubana, como sucedió en los cuadros de Lam, René Portocarrero o Manuel Mendive.

La trayectoria que Craven traza en su estudio abarca desde una explosión del Pop Art en la década de 1960, que encarnaba el espíritu antiautoritario de la época, hasta el estancamiento en la década de 1970 bajo la

influencia conjunta de la estética soviética y de un laborioso hiperrealismo deudor de las tendencias estadounidenses. Sin embargo, una nueva generación entró en escena en 1981 con la muestra *Volumen Uno*, que demostró la constante vitalidad del arte cubano mediante la pura proliferación de formas, de su irreverencia y su informalidad. No obstante, también se puso de manifiesto una aparente falta de consenso en torno a lo que debía ser el arte radical, hasta el punto que cabe preguntarse en qué medida lo que Craven identifica como un sano pluralismo a finales de la década de 1980 no se tornó, ya en la década de 1990, en un síntoma de desorientación cultural. El crítico cubano Gerardo Mosquera se ha referido a los artistas cubanos de la década de 1990 como la generación de la «mala hierba». Aunque Mosquera explicó que con ello tan sólo hacía referencia a su capacidad de supervivencia bajo las difíciles condiciones del *periodo especial*, otro importante crítico cubano, Osvaldo Sánchez, advertía en la importancia concedida a los temas y motivos antropológicos recogidos de la santería en el arte cubano de la década de 1990 la expresión de «la ruina espiritual del pensamiento revolucionario».

Por desgracia, estas cuestiones no entran en el ámbito de discusión de Craven, que procede a exponer una panorámica más optimista de las artes en Nicaragua. La insurrección de 1979 no tardó en ser conocida como la «revolución de los poetas», dado que buena parte del primer gobierno del FSLN estaba formado por escritores de oficio, de ahí que la democratización de la cultura mereciera un papel importante en su programa revolucionario. La literatura del *boom* latinoamericano fue también una influencia decisiva —la estructura abierta de *Rayuela* de Julio Cortázar, por ejemplo, fue utilizada como ejemplo del espíritu dialógico que el FSLN aspiraba a promover—, mientras que la importancia de escritoras feministas como Gioconda Belli y Daisy Zamora en la cultura revolucionaria nicaragüense distinguía a ésta de sus predecesoras mexicana y cubana. No obstante, la principal figura tal vez fuera Ernesto Cardenal, sacerdote y poeta que llegó al marxismo a través de la teología de la liberación y que fue ministro de Cultura en el gobierno sandinista durante el periodo 1977-1988. Su objetivo no era tan sólo el de crear un arte sencillo para todos, sino el de proporcionar «una educación del pueblo para que sean capaces de comprender la complejidad del arte». La comunidad que creó en Solentiname en la década de 1960 fue en muchos aspectos el prototipo de la política del FSLN: creó talleres de poesía que se multiplicaron a escala nacional durante su estancia en el gobierno, mientras que la escuela primitivista que se desarrolló entonces prefiguró la explosión de este estilo pictórico después de 1979. Estas composiciones no jerárquicas y descentralizadas cobraron, en palabras de Craven, la «textura material de las clases populares», proporcionando un vínculo viviente entre la producción artística y la población artesana.

Craven subraya los importantes éxitos de los sandinistas a la hora de abrir el proceso de producción cultural al conjunto de la población. Ahora

bien, no queda tan claro cuál fue el efecto de la revolución en los productores culturales profesionales en activo antes de 1979. Como en Cuba, la vanguardia artística se opuso al orden establecido, tan es así que los pintores del grupo de Managua Praxis abrazaron en buena medida el expresionismo abstracto en la década de 1960 por las mismas razones que sus colegas cubanos. Sin embargo, el patrimonio arqueológico de la cultura precolombina nicaragüense era demasiado fragmentario para que pudiera producirse una fusión de la cultura indígena con las principales tendencias del movimiento moderno comparable a la que se produjo con los muralistas mexicanos. La abstracción siguió siendo el lenguaje visual dominante, aunque la obra de Armando Morales pinta paisajes psicológicos que recuerdan a De Chirico, con una textura madura y recurrente que sugiere las dislocaciones temporales del realismo mágico.

Debido a las crecientes dificultades presupuestarias del FSLN en la segunda mitad de la década de 1980 —cuando el país estaba sumido en una guerra sucia y asesina emprendida por Estados Unidos—, se redujo la subvención a las artes, de tal suerte que la participación no profesional en las artes disminuyó; los artistas profesionales se vieron obligados de nuevo a vender sus obras en las galerías comerciales, reforzando la separación entre productores y consumidores, mientras los sandinistas intentaban reconfigurarse como partido socialdemócrata. La derrota del FSLN frente a Violeta Chamorro en las elecciones de 1990 tuvo su equivalencia simbólica cuando Arnoldo Alemán, entonces alcalde de Managua —y que en la actualidad está a la espera de juicio acusado de cargos de corrupción cometidos mientras ostentó la presidencia del país en el periodo 1997-2002—, destruyó muchos de los murales revolucionarios de la ciudad, pintados tanto por nicaragüenses como Alejandro Canales como por artistas de Italia y México, así como por brigadistas internacionales procedentes de Chile.

Craven adopta el año 1990 como el punto final del «corto siglo xx» latinoamericano, que señala la clausura provisional de su fase revolucionaria. Sin embargo la ausencia de un concepto global de las relaciones entre las dos abstracciones de su título —arte y revolución— hace que la cronología del libro se presente extrañamente carente de motivos que la justifiquen. Sin duda, el término ausente en el análisis de Craven es el de «modernidad», el de la experiencia social a cuyo través pudieron articularse la política revolucionaria y el arte. Cada uno de los tres programas que describe estaba estrechamente ligado con las aspiraciones que vivían en el seno de aquellas sociedades en favor de un compromiso con la modernidad que habría de efectuarse con arreglo a los términos dictados por las prioridades populares. El arte formaba parte de la disputa que los revolucionarios intentaban ganar.

En este mismo sentido, el paralelo implícito entre el fracaso de los proyectos revolucionarios y el agotamiento del modernismo que asoma a lo largo de todo el libro debe vincularse a la transición de la modernidad a

la condición posmoderna y al abandono de las grandes narraciones y de los proyectos sociales colectivos. Conforme a esta óptica, los escasos logros de los sandinistas se presentan más como la última bocanada de una aspiración moderna que como un nuevo crecimiento. Por otra parte, la omisión del arte cubano de la década de 1990 en el libro de Craven aparece bajo esta luz como un intento de sortear las consecuencias de la transformación ontológica global. Una discusión de los efectos de este cambio en lo que atañe a la producción artística cubana habría suscitado más cuestiones molestas para la práctica artística actual que las que surgen de la panorámica histórica de Craven. El crítico Coco Fusco ha señalado que las últimas obras cubanas –la flota de balseros de Kcho's, *Regata*, por ejemplo– se limitan a suministrar al mercado capitalista del arte un bocado de «alteridad» fácilmente digerible. Allí donde la hibridez sirvió en su momento como la expresión de un flujo social vigorizante, los desarrollos de la década de 1990 indican que hoy podría verse condenada a los caprichos del mercado del otro lado del estrecho de Florida.