UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Pequeñas maniobras contra la censura: Religión y Revolución en la plástica cubana de los años 80 y 90.

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/09n73342

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 13(2)

ISSN

2154-1353

Author

Camacho, Jorge L

Publication Date

2026-01-08

DOI

10.5070/T4.20136

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Pequeñas maniobras contra la censura: Religión y Revolución en la plástica cubana de los años 80 y 90

JORGE CAMACHO
UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA-COLUMBIA

"Dentro la revolución todo, contra la revolución nada".

Fidel Castro

Resumen

En 1961, dos años después del triunfo de la Revolución, Fidel Castro pronunció sus célebres palabras a los intelectuales en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. En ese discurso, estableció la línea rectora que regiría la esfera pública cubana, en la que el Estado controlaría todos los medios de difusión y permitiría únicamente expresiones y puntos de vista alineados con los revolucionarios. La frase de Castro, "Dentro la revolución todo, contra la revolución nada", sin embargo, no fue suficiente y, a lo largo del proceso de institucionalización de la Revolución, otros dirigentes e intelectuales cubanos, partidarios del régimen, propusieron conceptos que respaldaban esta política y llevaron a cabo purgas contra quienes no las respetaban. Dos ejemplos son la declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en 1971 y el concepto de "diversionismo ideológico", expresado primero por Raúl Castro en el juicio contra Aníbal Escalante (1909-1977) en 1968[1] y desarrollado después por el intelectual marxista José Antonio Portuondo (1911-1996).

Palabras clave: Cuba, pintura, escultura, diversionismo ideológico, Revolución, Religión, Martí

En este ensayo exploraré el desarrollo de este concepto en una ponencia de Raúl Castro y en otra de José Antonio Portuondo, así como en las obras artísticas realizadas en Cuba entre mediados de 1980 y 1990 que hablan de la política y la religión. Me interesa subrayar no solo las directrices fundamentales de esta etiqueta ideológica[2], sino también las formas en que los escritores y artistas la subvirtieron. Para ello, recurriré a las ideas de Bronislaw Baczko sobre el imaginario social y la imposición (y distorsión) de los discursos del poder en cualquier sociedad, y a las ideas de Michel Foucault sobre la biopolítica o el control que ejerce el Estado sobre los cuerpos con el objetivo de defender la sociedad. ¿Qué es el imaginario social? Y ¿Cómo se desarrollan las prácticas simbólicas en esta generación?

De acuerdo con Baczko en *Imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, el poder ha dependido históricamente de su capacidad de revestirse de símbolos para darse visibilidad y facilitar

su relación con sus súbditos. Este proceso implicó un esfuerzo multisecular de invención e imaginación destinado a materializar y consolidar su imagen, de lo que es un claro ejemplo la época medieval, donde la soberanía se manifestaba a través de emblemas que les permitían a los reyes ser reconocidos y representar lo que supuestamente eran. Estos emblemas eran capas, espadas, títulos y leyendas, y en algunos casos, hasta un aura mística, que les daba la capacidad de curar ciertas enfermedades con sus manos (14). Según Baczko, aun después del advenimiento del Estado-Nación y la desmiraculización del mundo, el Estado no pudo prescindir de estos símbolos para legitimarse y visualizar su identidad, de modo que siguió controlándolos y los utilizó para dominar a la población. Así, los estados-naciones crearon una imagen de sí mismos a través de un vasto sistema simbólico con los que impusieron ciertas creencias comunes y establecieron modelos de orden que expresaban su razón de ser y su función. De esta forma, como dice, el imaginario social se convirtió en "una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva", una pieza eficaz, clave, de control de la sociedad, y especialmente del ejercicio del poder, y, por consiguiente, "es el *lugar* de los conflictos sociales y *una de las cuestiones que están en juego* de esos conflictos" especialmente en los tiempos de crisis (Baczko 28, énfasis en el original).

Si partimos de este punto de vista, podríamos ver cómo este fenómeno se hizo particularmente evidente en Cuba tras la Revolución de 1959, en la que se instauró un sistema socialista que rechazaba categóricamente los regímenes anteriores y se creó un nuevo sistema simbólico para justificar la dominación. Así, el Estado revolucionario construyó un nuevo orden que redefinía la historia y la estructura social asignando roles específicos como el de "héroe", "mártir", "enemigo", "militante" y "jefe" tanto a los aliados como a los opositores, en un esfuerzo por delimitar el territorio político e ideológico que ocupaba, y trazar los planes para el presente y el futuro de la nación. Así fue como, a partir de este momento, la Revolución se erigió como un proyecto político destinado a refundar la identidad nacional.

Nada expresa mejor esta refundación que el concepto de "Cien años de lucha", que establecía una continuidad histórica entre la gesta emancipadora iniciada por los patriotas cubanos en 1868 y la Revolución Socialista liderada por Fidel Castro (1926-2016). Con esta consigna, que se popularizó en 1868, la Revolución buscaba no solo recabar un vínculo simbólico con la historia anticolonial, sino también erigirse como el legítimo heredero de las luchas independentistas. Bajo este marco ideológico, los héroes del pasado, como José Martí (1853-1895) y Antonio Maceo (1845-1896), fueron reinterpretados como revolucionarios o "premarxistas" (Portuondo 24), convirtiéndose en precursores del socialismo, y de su proyecto de Hombre Nuevo.[3]

En su libro *Caribe: contra y desde*, Edmundo Desnoes (1930-2023) explica el contexto en el que surgió esta narrativa emancipadora y, lo que es más importante, cómo reaccionó el pueblo que hacía ocho años que estaba inmerso en intensas tareas asignadas por sus dirigentes. Hasta 1968, dice Desnoes, la "mayoría de las consignas revolucionarias se aceptaban, repetían e interiorizaban; pero en 1968 sucedió algo inesperado" (38). Después de la llamada Ofensiva revolucionaria, que nacionalizó ese año todos los pequeños y medianos negocios, la situación económica empeoró a tal extremo que se cerraron los bares y centros nocturnos, y todo comenzó a escasear. Ese año el gobierno lanzó una consigna para celebrar el centenario de las luchas independentistas y el "pueblo, exhausto, temiendo otro siglo de lucha, invirtió los términos de la consigna: 'no cojas lucha' se convirtió en la respuesta de rigor a toda presión en el trabajo, la calle o la casa. Toda insistencia, todo desorbitamiento emocional, toda preocupación excesiva se disolvía ante un 'no cojas lucha'. O te recomendaban que tomaras 'antiluchín'" (Desnoes 39).

Cito este párrafo del libro de Desnoes porque, como aclaro aquí, el proceso de transformación de consignas y figuras del discurso oficial cobra una importancia crucial para entender las diversas formas que utilizaron los artistas cubanos de esta época para transgredir las prácticas simbólicas y políticas establecidas por el gobierno. En el caso de la frase popular que cita el autor de *Memorias del Subdesarrollo*, "no coger lucha", significaba no preocuparse o no poner suficiente esfuerzo para lograr las tareas encomendadas por los revolucionarios. Era lo opuesto del dirigente "cuadrado", que seguía las órdenes del Estado al pie de la letra con la cual se justificaba el descanso, la apatía y el dejar que sucediera cualquier cosa. Si el gobierno exigía sacrificio, y lucha por otro siglo, la frase dejaba el campo abierto a la retirada, y a abandonar el combate. Lo importante, por consiguiente, es señalar el proceso de transformación o el desvío que sufre la consigna revolucionaria en boca de actores sociales que no tienen poder o que sufren las consecuencias de ese poder, y la transforman para argumentar un punto de vista contrario.

Este mecanismo, sostengo, es perceptible también en la apropiación de figuras que son pilares del imaginario social(ista) revolucionario como José Martí, Fidel Castro y Karl Marx a finales de la década de 1980 y principio de los 90 en que los artistas reconfiguraron estos símbolos del poder para expresar posiciones zigzagueantes sobre la línea de la prohibición que marcaba el gobierno. De esta forma, la resistencia cultural y simbólica no consistiría únicamente en la negación directa del discurso oficial, sino que estaría caracterizada por un sutil y complejo juego de reinterpretación de los íconos y los discursos del poder. Estas estrategias de reinterpretación simbólica obligaban al poder a enfrentarse a su propia imagen ya subvertida, creando de esta forma fisuras en la narrativa monolítica del régimen

que apelaba a la ley y a conceptos como el de "diversionismo ideológico" para defender la sociedad, como diría Foucault, de sus enemigos políticos y obligar a los cubanos a pensar como ellos (31). De esto dependía la supervivencia del sistema.

Así lo hicieron notar Raúl Castro y José Antonio Portuondo en sendas intervenciones. Según Raúl Castro en su conferencia pronunciada el 6 de junio de 1972 con motivo del onceno aniversario del Ministerio del Interior (MININT), "El diversionismo ideológico. Arma sutil que esgrimen los enemigos contra la Revolución", este era una especie de guerra ideológica que el gobierno norteamericano llevaba a cabo contra los regímenes comunistas a través de los medios de prensa y televisión, los turistas, y los ideólogos burgueses, que "falsificaban los hechos históricos" (8). Según afirma, los ideólogos burgueses cubrían sus ideas subversivas con frases socialistas, proponiendo "perfeccionar", "humanizar" o "democratizar" el sistema (8) o creando organizaciones como la dedicada al estudio de Martí en los Estados Unidos para atacar a la Revolución: "En la Universidad de California se creó en 1969 la Fundación José Martí con fondos de la Fundación Ford. Los años transcurridos han evidenciado los verdaderos propósitos de esta institución: enfrentar el pensamiento martiano a la Revolución cubana mediante la tergiversación de su doctrina antiimperialista" (9).

No es extraño entonces que ese mismo año, José Antonio Portuondo dictara su conferencia también sobre el mismo tema, y acusara a los intelectuales republicados que estaban en los Estados Unidos de tener una actitud "diversionista" ante la obra martiana, que él definía como el proceso de "partir de una verdad y deformarla" (15). En el caso de Martí, esto sucedía, según el intelectual cubano, cuando los escritores enfatizaban aspectos de su vida amorosa, lo convertían en un santo, destacaban su admiración por los Estados Unidos o subrayaban su oposición a la lucha de clases cuando lo comparaban con Karl Marx (1818-1883). En todos los casos los artistas e intelectuales "diversionistas" partían de un hecho concreto, aceptado por los intelectuales del gobierno, pero la utilizaban para ir en contra del sistema, y los mecanismos de legitimación que utilizaba.

Así, por ejemplo, según Portuondo, una de las caras que tomaba el Martí "diversionista" era la del "santo" y "todo el que se sentía simple mortal, mero hombre pecador común, no tenía nada que hacer con el santo […] y este era el Martí de aquella etapa diversionista del culto de la estatua", al que la gente le rezaba, pero a quien nadie se le ocurría poner en práctica sus ideas (6). De modo que, en su ponencia, Portuondo no solo establece una rejilla ideológica para invalidar este tipo de interpretaciones, sino que también desarrolla un método de análisis artístico-literario complementario al *dictum* castrista, que otros dirigentes, críticos y curadores aplicarán.

Siguiendo entonces las ideas de Castro y Portuondo podríamos conceptualizar la "obra diversionista" como un texto /imagen/ performance que rearticula significantes que, aunque habían sido explicados y utilizados por la Revolución para fijar su perspectiva, apoyar o rechazar ciertos valores, son articulados ahora de una manera diferente. Es decir, el significante naturalizado se divierte. Se aparta del trazo establecido, para adquirir una nueva significación que, en lugar de reafirmar el *statu quo*, lo contradice, lo desafía y lo enfila contra el poder. Surge entonces la pregunta: ¿cómo se manifiesta esta subversión de los límites simbólicos y políticos en el arte cubano revolucionario de estas décadas? ¿En qué recursos se apoyan estos artistas para desafiar el poder? Sugiero que la religión, especialmente la católica, y sus símbolos fueron una vía para que estos artistas cuestionaran su imagen y la coherencia ideológica del gobierno. Para entender cómo lo hicieron, primero hay que recordar que después del triunfo de la Revolución el Estado cubano siguió los pasos de la Unión Soviética e instauró en la isla el ateísmo científico. Clausuró las escuelas religiosas y expulsó a muchos miembros del clero, incluido el obispo de La Habana, Aurelio Boza Masvidal (1915-2003) (Hageman 31-32; Short; Kirk 103).

A partir de entonces, dejar de creer en Dios se volvió como un requisito fundamental para acceder a empleos bien remunerados, estudios universitarios, cargos dirigentes o para pertenecer al Partido Comunista de Cuba, lo que conllevaba beneficios como mejores salarios y reconocimiento social. La lealtad debía ser únicamente a la Revolución y a su líder. En tal sentido, las Declaraciones del Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971 eran concluyentes y definieron el "combate ideológico" que los revolucionarios darían contra las religiones y "sectas oscurantistas y contrarrevolucionarias" (12). Así, estableció la separación absoluta Estado-Iglesia, escuela-iglesia en todos los campos, y la enseñanza científica en todos los centros educacionales "para combatir la mentira, la superchería, y la farsa contrarrevolucionaria" (12).

Esa política represiva y discriminatoria continuó hasta principios de la década de 1990 y perpetuó las diferencias entre los ateos y los creyentes que no tuvieron otra opción que mentir o esconder sus creencias si querían participar de los beneficios de la Revolución. De lo contrario debían sufrir el ostracismo o abandonar el país. Esto explica la fuerza prohibitiva y simbólica de este discurso que, a mediados de los años 80, comienza a aparecer en las obras de un grupo de artistas jóvenes que recurrirán a estos símbolos para crear espacios de tensión, contradicción, y fricción con el discurso oficial. Estos artistas fueron Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), Alejandro Aguilera (1964) y Esterio Segura (1970). Los tres se apoyaron en íconos y emblemas revolucionarios y católicos para crear sus obras.

Así, en 1986 Elso Padilla dio a conocer su escultura "Por América" en la que aparece Martí con un machete en la mano mientras camina (Fig. 1). Su cuerpo está lleno de hierbas. Elso realizó esta obra tomando como referencia los santos de la Iglesia católica y vistió la estatua con tierra mezclada con su propia sangre lo cual le imprimía un sentido espiritual en un momento en que gobierno cubano todavía mantenía el ateísmo científico como política. Si nos guiamos por la conferencia de Portuondo donde este condena las representaciones de Martí como Apóstol o Santo de América por sustraer al héroe de la acción política, de su lucha antiimperialista, y su apego a las masas, podríamos decir que su escultura transgrede esta prohibición, pero lo hace por muy poco ya que la imagen no solo es religiosa, sino también heroica, invoca un poder sobrenatural y maravilloso en función de la política, de modo que el héroe pueda seguir luchando.



Fig. 1. "Por América" (1986), de Juan Francisco Elso Padilla. Museo del Barrio de Nueva York.

Según el crítico Luis Camnitzer, cuando Elso presentó esta obra en la segunda Bienal de La Habana los miembros del jurado estaban impresionados, pero los burócratas de la cultura "temían que el público viera a esta obra como una peligrosa distorsión del santo secular de Cuba, y que el premio, por lo tanto, se considerara como un aval oficial de esa desacralización" (92). Por lo cual Elso tuvo que contentarse con una mención de honor en el certamen.[4] Aun así, esta pieza no tenía un propósito desacralizador o irreverente dado que los materiales que usó el artista eran los que tenía a mano, los

que pudo conseguir, por la escasez que se vivía en Cuba, y formaban parte de los cultos religiosos de origen africano en los que Elso se había iniciado. En su escultura, además, Martí no lucha solo por Cuba, sino "Por América", lo que significa que pone al héroe de Dos Ríos como un defensor de todo el continente. En su retórica independentista Martí, es cierto, vio la liberación de Cuba como un beneficio para "nuestras tierras de América" ya que, como le decía a Manuel Mercado en una carta famosa, escrita en medio de la guerra, todos los días estaba en peligro de dar su vida en combate para "impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América" (OC 20, 161). En esta interpretación, su escultura "Por América", exhibida en el Museo del Barrio de Nueva York, se referiría a la parte del continente que habla español, que tendría como enemigo a los EE. UU., lo que le daría a esta imagen una intención marcadamente antiimperialista. Este antimperialismo era y es uno de los temas ideológicos fundamentales de la retórica revolucionaria cuando habla de Martí y ubicaría la acción del héroe como una extensión de la ideología del gobierno en su lucha por llevar la Revolución a otros países de Latinoamérica y África.

No obstante, el carácter mágico-religioso de esta estatua la hace novedosa. Sustrae al héroe del materialismo revolucionario y deja camuflada su intención antiimperialista tras el título. Algo similar y al mismo tiempo diferente ocurre con las representaciones del héroe de Dos Ríos que realiza Alejandro Aguilera dos años después, donde Martí ya no aparece solo, sino en compañía de otros héroes de culto en el imaginario revolucionario como Simón Bolívar, Bartolomé de las Casas, Camilo Cienfuegos y Fidel Castro. Me refiero a las obras tituladas "Por el mar de América" y "Playitas y el Granma", en las que, al igual que la escultura de Juan Francisco Elso, los héroes están resguardados por un aliento divino al llevar todas aureolas doradas en la cabeza y estar bajo la protección de la Virgen que alza su espada vencedora (Fig. 2).



Fig. 2. "Playitas y el Granma" (1988) de Alejandro Aguilera. Cortesía del autor.

En la religión católica, la virgen con una espada en la mano es Santa Bárbara, quien en la santería se asocia con Changó, el orisha de los truenos y rayos. Sin embargo, mientras en las representaciones de la Iglesia la santa sostiene la espada apuntando hacia abajo, Aguilera la muestra con la punta hacia arriba en actitud de combate, reflejando un espíritu guerrero que impregna toda la instalación. Es una figura reinterpretada y trasculturada –ya que en ella parecen converger varias santas: Yemayá, la diosa del mar, Santa Bárbara y la virgen de la Caridad del Cobre. Al igual que la escultura de Elso Padilla, que Aguilera conocía y que le sirvió de referencia, los héroes están protegidos por las creencias africanas y las católicas. En su caso, navegan en un mar turbulento en un pequeño bote para ir a conquistar la patria, una imagen en la que el artista superpone también dos momentos históricos: el arribo de Martí en 1895 a las costas de Cuba junto a Máximo Gómez (1836-1905) y el desembarco de Fidel Castro en 1956, acompañado de 82 expedicionarios.

La conjunción de ambas gestas patrióticas vendría a coincidir también con la narrativa de los "Cien Años de lucha" en que Fidel Castro sería una continuación de Martí, con la salvedad de que al unir ambos actores Aguilera dota de un carácter divino también a los héroes del 59, todavía vivos, lo que podía interpretarse como una crítica al culto del guerrero y de la ideología oficial. Con esto quiero decir que su escultura reproduce la ideología revolucionaria, pero lo hace como si fuera un acto ficticio, torciendo la linealidad de la Historia y abriendo con ello la representación a la imaginación, a la interpretación personal. Para ello utiliza recursos artísticos como el anacronismo y la antítesis-

conjunción para desestabilizar las imágenes, alejando estos sujetos de la realidad y creando un ambiente casi surreal en que se combinan la política y la religión.

Esta mezcla extraña, y sobre todo, sacralizadora de los héroes del 59 pudo llevar al gobierno a cancelar su exposición porque si utilizáramos la rejilla ideológica que pensó Portuondo para separar el arte revolucionario del "diversionista" podríamos decir que estas obras parten de una "verdad" conocida, pero se desvían de ella al agregar otros elementos que causan "ruido" en el sistema, creando una situación peligrosa para la estabilidad del símbolo. En ambos casos hay un uso libre, apartado de la imagen tradicional de los héroes, que podía crear en el espectador y los curadores del Estado ansiedad por no verlos/ verse identificados realísticamente en aquella representación, verse a sí mismos convertidos en santos en un país que combatía la religión, defendía el ateísmo científico y los más apegados al régimen seguían insistiendo en la validez del realismo socialista soviético. Ante tales posturas conservadoras, esta representación era "explosiva" y no por gusto, Aguilera concebía la obra de arte como una granada de fragmentación, como "un sistema de reacciones internas más o menos cerrado y puesto a funcionar simbólicamente por medio de un dispositivo. Ese dispositivo fue la conciencia" (1).[5]

Poco después, Aguilera marchó al exilio, primero a México y luego a los Estados Unidos. No obstante, otro escultor cubano Esterio Segura siguió sus pasos y mezcló en sus obras también lo político y lo sacramental en la serie *Occidente tropical*. Segura, quien estudió en la misma escuela de Arte que Aguilera, y conocía sus obras y las de Elso Padilla, retoma algunos de los símbolos de la imaginería cristiana presente en ellos para mezclarlos con los de la política como el escudo nacional, Martí y el machete, este último símbolo de la virilidad y de la independencia cubana. Hace además varias obras donde explora la figura del héroe de Dos Ríos en clave religiosa o mitológica, como la titulada "Martí y el dragón" (1991) en que el primero toma el papel de un San Jorge que desde su isla mata con su lanza al monstruo, o convierte su lengua en una espada: "La lengua y la punta de la espada" (1995). En ambos casos Martí ocupa el lugar tradicional del defensor de la patria y la ciudanía como hace Elso Padilla en "Por América", reafirmando la narrativa revolucionaria. No obstante, otra de sus esculturas titulada "Martí y la virgen de la Caridad" (1993) sí rompe con todo lo establecido por los críticos y el Estado en aquel momento al poner a Martí haciéndole el amor a la patrona de Cuba, la Virgen de la Caridad del Cobre (Fig. 3).



Fig. 3. "Martí y la virgen de la Caridad del Cobre" (1993). Obra incautada. Foto cortesía del autor.

La obra está hecha de terracota esmaltada y pintada, y muestra a la virgen con las piernas abiertas y un seno desnudo sobre las entrepiernas del héroe. Según el autor, la pieza recrea la relación entre el maestro y Margarita en la novela del mismo nombre del escritor ruso Mijaíl Bulgákov. Esta novela fue publicada en Cuba en 1989 por la editorial arte y literatura y toma lugar durante la época estalinista. Habla de la hipocresía y la corrupción de la élite y también, de la relación amorosa entre el maestro y su amante. Al igual que en otras obras que hemos analizado en este ensayo, esta retoma los temas de la religión y la política, pero a ellos agrega el de la sexualidad con una intención transgresora.

De hecho, esta obra es posiblemente la primera que explora la sexualidad de Martí de una forma tan abierta en el arte cubano. Para hallar un antecedente remotamente similar habría que ir a la biografía *Martí, el Apóstol* (1933) de Jorge Mañach (1898-1961), que fue quien primero escribió sobre la vida erótica del Apóstol de Cuba. Pero Mañach, por supuesto, no fue tan explícito como Segura, y cuando José Antonio Portuondo escribe sobre su biografía, que se hizo tan popular en los años 30, lo acusa de humanizarlo en extremo y de provocar que los cubanos tuvieran una imagen distorsionada del héroe, porque, como dice: "Martí no era un Casanova ni un Don Juan" (8). A partir de entonces, afirma, Martí pasó a tener la "brutal calificación de villanazo" y eso fue producto de la "diversionista biografía escrita por Mañach" (10).

Debo aclarar ahora que, en un artículo publicado en el *Diario de la Marina* en 1950, Mañach negó que Martí fuera un "sensual desaforado" y culpó de esta percepción a Gonzalo de Quesada y Miranda quien había escrito un libro sobre Martí y las mujeres en un intento también de humanizarlo. Mañach pensaba, en cambio, que el "eros martiano era mucho más espiritual que sensual, no en el sentido de que no tuviera también manifestaciones episódicas muy concretas, entiéndase bien, sino en el sentido de que no era la busca de ellas lo que regía la proyección de Martí hacia la mujer" (4). No obstante, Portuondo se enfoca y ataca en su ensayo nada más que al autor de *Martí, el Apóstol*, quien se había exiliado en los Estados Unidos y había muerto una década antes, mientras que no dice nada de Gonzalo de Quesada y Miranda quien seguía viviendo en Cuba.

Con esto quiero decir que a partir de esta acusación de "diversionismo ideológico" la vida erótica Martí quedó como un tema tabú, prohibido en todas las formas en Cuba, lo que explica que alrededor de un año después de hecha esta escultura, el gobierno cubano se la haya decomisado en el aeropuerto internacional a un coleccionista que trató de sacarla del país. Hasta hoy en día se desconoce el paradero de "Martí y la virgen de la Caridad del Cobre" (1993), pero más allá de esto, lo importante de destacar es el cambio de perspectiva sobre Martí que surge en esta época, quien pasa de ser un símbolo intocable, un objeto sagrado, a ser un personaje de ficción demasiado humano como pensaba Portuondo.

Esta obra de Segura, en particular, recuerda otras de la vanguardia cubana, como las de Carlos Enríquez (1900-1957), "El rapto de las mulatas" (1938) y "La virgen de la Caridad del Cobre" (1933), en la que el pintor habanero dibuja escenas eróticas, pone a las mujeres sobre las entrepiernas de los hombres, y como en el segundo de estos cuadros, con la virgen cobriza detrás. La pieza de Segura retoma este erotismo de un modo desafiante, casi pornográfico, ya que la pose es típica del gusto voyeurista que busca darle mayor cantidad de detalles visuales al mirón. Por lo cual, a través de este encuadre visual, el artista no solo cruza la línea de lo permisible trazada por el gobierno, sino que convierte también la contemplación en un acto de complicidad con el espectador: ver la obra es participar juntos de esa trasgresión erótica.

Martí, por otro lado, deja de ser en su escultura un tipo menudo y tímido, como aparece en tantos retratos, y se convierte en un joven, con brazos musculosos, más grande que la virgen, que tiene un rostro y una figura adolescente. Lleva un collar de la virgen de la Caridad en el pecho similar al que usarían muchos chulos cubanos en la década del 30. En tal caso este retrato sería una imagen contemporánea y popular del héroe, pero con un enfoque provocador: Martí haciéndole el amor a la virgen, que la santería cubana identifica como Ochún, la diosa de la fertilidad y del sexo. En esta

escultura, Martí, el Apóstol, el hombre blanco hijo de españoles, encarnaría un acto de transculturación y mestizaje.

Subrayo ahora que Segura creó esta pieza, a principios de los años 90, caracterizado por una crisis económica apabullante (el llamado Periodo Especial) y por el alza de la prostitución en La Habana. Esta crisis fue también ideológica porque tras la caída del Muro de Berlín en 1989 se desintegró el bloque comunista y Cuba quedó aislada, sin socios políticos ni económicos, y proliferaron discursos sobre el erotismo que iban desde las escenas grotescas de Tomás Esson (1963) al realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez (1950). En estas obras lo que sobresale es un discurso de lo prohibido, lo oculto y lo escandaloso que no tiene mercado ni forma de exponerse en la isla y por eso se comercializa en el extranjero. Es decir, la censura, lo chocante de las imágenes y la angustia económica que repercutía también en los circuitos de producción del libro y los espacios de exhibición, impulsan a los artistas a buscar coleccionistas y editores internacionales más abiertos a una perspectiva libre de ataduras políticas e ideológicas, y más receptivos a miradas que desacralizaran y cuestionaran abiertamente los símbolos y narrativas patrióticas.

En el caso de Segura, además, a esto contribuye el hecho de no ser un creyente y que a diferencia de Elso Padilla se planteara la obra desde el punto de vista del investigador de la cultura, que utiliza los símbolos identitarios nacionales para expresar su opinión y su arte. Esto lo diferenciaría de otros artistas de su generación, que como afirma Mosquera intentaban "compenetrarse al máximo con una conciencia mitológica viva" (111) y en lugar de inspirarse en el "primitivismo" creaban a partir de él. De ahí que el uso de los símbolos religiosos en su obra sea únicamente intelectual, estético, semejante a como lo hicieron Wilfredo Lam (1902-1982) y otros escritores y artistas cubanos de la vanguardia, quienes incorporaron las mitologías africanas e indígenas a la cubanidad. En la obra de Segura se agrega el arte católico, muchas veces con un propósito crítico. Crítico de la cultura revolucionaria como en la escultura titulada "Santo de paseo por el trópico" (1992) en la que aparece San Sebastián, hecho de yeso policromado, madera y bronce, atravesado por tres machetes (Fig. 4). El santo cristiano está parado con la cadera rota, en un gesto asociado comúnmente en Cuba con lo femenino, sobre un círculo de hierbas verdes que son la simplificación en forma de kitsch de las que aparecen en "Por América" de Elso Padilla.[6]



Fig. 4. "Santo de paseo por el trópico" (1992) de Esterio Segura. Cortesía del autor.

Como se recordará, en varias de las esculturas de Elso el cuerpo sufriente del héroe aparece como una forma de mostrar su eticidad y resistencia ("La fuerza del guerrero" y "Por América"). En ellas se mezclan lo mítico, lo sagrado y lo natural. En esta pieza de Segura convergen también varias tradiciones, espacios y tiempos, ya que el santo mártir asesinado en la provincia romana en el año 288 después de Cristo es trasportado a Cuba, y su muerte adquiere un nuevo significado a partir de la reivindicación de los derechos de los homosexuales y la crítica al falocentrismo. En tal sentido, al igual que ocurre en *Fresa y Chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), esta pieza busca criticar el machismo todavía muy vigente en la sociedad cubana y la homofobia tanto revolucionaria como católica que dejó en Cuba sucesos tan tristes como la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) (1965-1968) adonde el gobierno mandó a los homosexuales y religiosos para "reeducarlos" en la moral socialista.

Esta represión, como se sabe, es el tema de *Fresa y Chocolate*, la película de Gutiérrez Alea basada en el cuento de Senel Paz. Esterio Segura hizo las piezas escultóricas que aparecen en este filme, que muestran con toda claridad también la mezcla de religiosidad y política revolucionaria que caracterizaba en este momento su obra. En esta película Germán, (interpretado por Joel Angelino), quien es un artista homosexual, planea realizar una exposición en México, pero el funcionario que organiza el viaje le dice que debe deshacerse de dos piezas que no son "oportunas" antes de ir. Diego, el personaje protagónico del filme, quien también es homosexual y especialista en arte, le insta a no excluirlas, pero Germán lo rechaza y después de discutir con él acaloradamente, agarra un martillo y

las rompe en una mezcla de furia y frustración (1:00). ¿Qué tenían de "inoportuno" aquellas esculturas? Justamente la mezcla de religión y política, ya que una de ellas era un busto de Karl Marx con la hoz y el martillo en la mano y una corona de espinas en la cabeza (Fig. 5). La otra era un busto de Jesucristo con el escudo nacional cubano en el pecho y dos hoces soviéticas clavadas en su cuerpo (Fig. 6).



Fig. 5. Karl Max con una corona de espinas y sangre en la frente. Foto fija de *Fresa y Chocolate* de Tomas Gutiérrez Alea.



Fig. 6. Jesucristo con hoces soviéticas clavadas en el cuerpo. Foto fija de *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea.

Estas piezas simbolizaban, por un lado, la sacralización de la doctrina marxista y, por otro, el rechazo del gobierno hacia la religión católica, expresado metafóricamente en la imagen de Cristo siendo "asesinado" con la hoz que servía de emblema de los soviéticos. Son esculturas que exhiben las formas popularizadas de estos personajes, un Cristo de ojos azules y pelo dorado, como corresponde al arte kitsch, que sirve a su vez de comparación con el nacionalismo cubano, que no hacía más que sustituir un culto (reproducido) por otro. En otras palabras, son construcciones que simbolizaban la censura que dominó la vida y los medios artísticos e intelectuales cubanos durante el quinquenio gris en que transcurre la trama del filme, censura a la que, irónicamente, no pudieron

escapar sus realizadores. Y me explico. Según Esterio Segura, Alea lo visitó después de que hizo su primera exposición personal cuando tenía 22 años. Alea le dijo que necesitaba que hiciera dos piezas para la película y que estas piezas debían ser lo suficientemente transgresoras para que el público comprendiera la gravedad de la situación. Estas piezas aparecerían brevemente en pantalla, de modo que el mensaje debía ser claro y directo. Segura le alertó entonces que si las hacía como él quería la censura no se las iba dejar pasar. Alea insistió en que así fueran y él hizo dos piezas como se las pidió el director. Sin embargo, Gutiérrez Alea regresó más tarde diciéndole que tenía que rehacerlas porque, en efecto, no se las dejaban poner en pantalla. Entonces las modificó y se las volvió a entregar, pero tampoco se la dejaron poner y no fue hasta la tercera vez que "suavizó" las esculturas que los encargados de aprobarlas se la dejaron poner en el filme.[7]

Aclaro que, para cuando Gutiérrez Alea filma *Fresa y Chocolate*, el gobierno cubano había comenzado a relajar sus críticas y la represión contra los religiosos. Había abordado y supuestamente puesto fin a la discriminación que estos sufrían en el IV Congreso del Partido Comunista de Cuba (1991) (Alonso Tejada 26). Sin embargo, ni la "rectificación de errores" ni el prestigio del director evitaron que le rechazaran estas piezas dos veces. Por lo cual es evidente que el contexto en que Segura crea sus obras, estos temas seguían siendo problemáticos, y no por gusto ocupan un lugar central en el filme, ya que la destrucción de sus estatuas por parte de Germán constituye una de las escenas más memorables y catárticas de la película. Simboliza el desamparo del personaje frente a la imposibilidad de ir en contra de los deseos del Estado, de expresar libremente sus pensamientos y de crear una obra que lo represente. De modo que la destrucción de estas piezas son un reflejo simbólico también de la destrucción del artista, que no por casualidad acaba con las estatuas con un martillo igual al que tiene Marx en la mano. El martillo de la bandera comunista se convierte así en un arma que destruye el arte y la amistad entre los dos personajes (Diego y Germán), quienes en una escena cargada de tensión forcejean un momento antes, cada uno con una estatua diferente en los brazos, mientras defienden puntos de vista opuestos (Fig. 7).



Fig. 7. Diego (Jorge Perugorría) y Germán enfrentándose. Foto fija de *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea.

Germán, sosteniendo la estatua de Marx, argumenta su derecho a excluir ambas piezas de la exposición que debía presentar en México. Diego, con la estatua de Jesucristo, lo exhorta a hacer lo contrario. Mientras que este último está a favor del derecho del artista a expresarse libremente, sin miedo ni censura, el otro, presionado por las autoridades, termina destruyéndolas, porque "son mías", con lo cual encarna, a pesar de él mismo, el papel del censor y del Estado autoritario. Es decir, termina siendo un reflejo de Marx.

En este sentido, Germán, el artista con una ideología "divertida", se convierte en la voz de la "razón" política y de la supervivencia en una sociedad que destruye a quienes se le oponen, mientras que Diego es la "sinrazón" ante esa lógica que al final termina echándolo del país. Por eso Germán le grita en medio de la discusión a su amigo: "razona, viejo, razona, que, si no, no voy a México y tú sabes lo importante que es este viaje para mí" (1:00). A México, valga añadir, se fueron muchos artistas e intelectuales de la generación de los 80 (como Elso y Aguilera) para exhibir sus obras, estudiar o trabajar. Era una vía para salir de Cuba y seguir manteniendo relaciones con la isla, en lo que se llamó entonces "el exilio de terciopelo" (Cuza Male). De este modo, en la película, Germán representa a aquellos artistas e intelectuales que eligen la comodidad sobre el compromiso político e ideológico. Eligen escapar antes de protestar y su enfrentamiento con Diego, quien finalmente sí se exilia, sirve como una dramatización de la confrontación entre la religión católica y el marxismo en el arte cubano, así como de las dos visiones opuestas de la joven intelectualidad insular. Todo esto puesto en pantalla por primera vez.

En ese contexto el uso de los símbolos patrios, como el escudo nacional que lleva Jesucristo en el pecho, mezclado con las imágenes comunistas y cristianas, seguían siendo amenazadores para el

poder porque este no se reconocía en ellos. Veía la incongruencia en la mezcla de aquellos emblemas, que deshacían su imagen tradicional, y criticaban el culto mesiánico a la ideología. La respuesta del gobierno tanto al incautar su obra "Martí y la virgen de la Caridad del Cobre" como al censurar las primeras esculturas que hizo para *Fresa y Chocolate*, deja claro que este seguían poniendo límites a la libertad de expresión en la plástica, la literatura y el arte cubano que solamente ha ido en aumento hasta hoy con la nueva Ley No. 128 de los Símbolos Nacionales de la República de Cuba, el decreto 349, y el acoso de otros escritores y artistas como Luis Manuel Otero Alcántara quien se encuentra preso hoy en una cárcel cubana.[8]

Para concluir podríamos decir, entonces, que uno de los aspectos poco explorados en la crítica artística cubana es el surgimiento de símbolos religiosos y políticos en los años 80 y 90. Esta mezcla aparece en un contexto dominado por la censura estatal y el llamado "diversionismo ideológico", una etiqueta con la cual los partidarios del régimen monopolizaron la autoridad discursiva y ejercieron control sobre los símbolos patrios. Esto les permitió establecer los márgenes en los que debía gestarse el nuevo arte y conocimiento. Sin embargo, en la obra de Elso Padilla estos símbolos aparecen para identificar a Martí y reubicarlo dentro de la tradición del hombre-santo que tanto criticó Portuondo. Este Martí a diferencia de otros de la República es un batallador, dispuesto a dar su vida "Por América" latina. Lo que conjuga dos temas centrales de la recepción martiana: el culto a su personalidad y su posición política frente al imperialismo norteamericano. Hasta ese momento la Revolución solamente había hablado del segundo. Al hacerlo Elso introduce un "ruido" en el sistema, que desestabiliza la quietud que había impuesto el ateísmo científico en la esfera espiritual y cultural cubana. Aguilera, por otro parte, introduce nuevos personajes en la representación del héroe, y abre la posibilidad de pensarlo de forma ficcional, anacrónica, y como una crítica a la ideología en el poder. Ambas son reflexiones sobre el carácter mítico-simbólico de Martí, reflexiones que son necesariamente ambiguas en un sistema que no admite ambigüedades. Por último, Segura también recurre en sus esculturas a los símbolos cristianos y a la ideología comunista, pero su crítica se vuelve más radical y directa. Su acercamiento a los objetos sagrados, a diferencia de Elso quien era religioso, es intelectual. No tiene la visión del practicante, sino del investigador que creció en una ciudad llena de iglesias (Camagüey) y que disfrutaba del arte cristiano. Su escultura de Martí y la virgen es iconoclasta, abiertamente trasgresora y valiente. Rompe con los límites impuestos por la censura y la moral revolucionaria hasta ese momento, aunque con otras obras recorre un camino negociado en el que los símbolos cristianos y patrióticos señalan las deficiencias del gobierno, mientras que la polisemia actúa como una contención, un resguardo al contragolpe o a la reacción negativa que sus obras pudieran provocar.

Notas

[1] Raúl Castro utiliza el concepto de "diversionismo ideológico" por primera vez al hablar de la "micro-fracción" donde critica la "labor de proselitismo y diversionismo ideológico entre algunos militantes que procedían de las filas del Partido Socialista Popular" (85). Seis años después regresa sobre el mismo tema, pero de forma más amplia en su artículo "El diversionismo ideológico. Arma sutil que esgrimen los enemigos contra la Revolución" (1972).

[2] Para una breve historia de la censura en Cuba durante el periodo revolucionario véase el ensayo de Rafael Rojas que cita casos específicos que han sucedido a través de estos años. Aquí no analizo las censura burda, directa, como ocurrió con el "caso" Padilla, sino las maniobras opacas, las tensiones dentro de las obras que provocan la prohibición y la lucha por /contra los símbolos que arropan el poder, que no son abundantes, pero sí imprescindibles para hacer inteligible el mensaje político y legitimarse el gobierno.

[3] Existen varias investigaciones que exploran la recepción de Martí en Cuba. La investigación más amplia está recogida en el libro *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción* (1995) de Ottmar Ette, que termina su recorrido por la ensayística cubana a finales de la década del 80. De igual forma vale destacar el ensayo de Marial Iglesias "José Martí mito, legitimación y símbolo. La génesis del mito martiano y la emergencia del nacionalismo republicano en Cuba (1895-1920)". Otro estudio que trata de la imagen martiana es el de Emilio Bejel que toma como punto de partida la melancolía y el luto en la recepción del cubano. En este ensayo me enfoco en las obras de arte que no aparecen explicadas en ninguno de estos artículos y monografías y entran dentro del cuestionamiento del héroe. Para más detalles véase mi artículo "José Martí, el giro desacralizador" (2022).

[4] Rachel Weiss es de una opinión similar. Afirma que la escultura era "humilde y antiheroica, [y] fue denunciada airadamente en los círculos oficiales por lo que el jurado de la Bienal probablemente se vio presionado para que atenuara su entusiasmo por la pieza" (58).

[5] Esta nota de Aguilera aparece en el manuscrito titulado "La puerta y el patio" que el artista me facilitó.

[6] Segura me contó que se robó una de estas "hierbitas" de la instalación de Elso Padilla y luego se basó en ella para crear las de su San Sebastián.

[7] Agradezco a Esterio Segura esta anécdota que hasta donde sé no aparece en ninguna de las reseñas ni ensayos que han comentado la película. Para más detalles sobre la época y las políticas represivas del poder contra las sexualidades disidentes en Cuba, desde la perspectiva de 500 años, véase mi libro *La angustia de Ero*s.

[8] Para más detalles sobre esta ley léase el artículo de Mailenys Oliva Ferrales en el periódico *Granma*, órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

Bibliografía

Aguilera, Alejandro. *La puerta y el patio*. Manuscrito inédito.

Alonso Tejada, Aurelio. *Iglesia y política en Cuba revolucionaria*. Prefacio de Frey Betto. Editorial de Ciencias Sociales, 1997.

Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Trad. Pablo Betesh. Ediciones Nueva Visión, 1999.

Bejel, Emilio. *José Martí: images of memory and mourning*. Palgrave Macmillan, 2012.

Camacho, Jorge. "José Martí, el giro desacralizador". *Ciberletras: Journal of literary criticism and culture*, 46. 2022, pp. 1-20.

___. *La angustia de Eros: sexualidad y violencia en la literatura cubana*. Almenara Press, 2019.

Camnitzer, Luis. "Utopía en la utopía". *Por América, la obra de Juan Francisco Elso*. Ed. Rachel Weiss. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 89-103.

Castro, Raúl. Cuba: *Desenmascaran la micro fracción*. Editorial Hoy-Minas, 1968.

___. "El diversionismo ideológico. Arma sutil que esgrimen los enemigos contra la Revolución". *Verde Olivo*, 6 de junio de 1972, pp. 4-15.

Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961." *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html

Cuza Male, Belkis. "Exilio de terciopelo". *Cubanet Internacional*, 4 de abril 2001. https://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y01/apr01/04o14.htm

"Declaración del Primer congreso Nacional de Educación y Cultura". *Revista Casa de las Américas* vol. 65-66, mar.-jun. 1971, pp. 4-19.

Desnoes, Edmundo. "Caribe: contra y desde". *Caribe: contra y desde*. Editorial Verbum, 2024, pp. 17-58.

Ette, Ottmar. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. Traducción española de Luis Carlos Henao de Brigard. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Foucault, Michel. *Defender la Sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Fresa y Chocolate*. ICAIC, 1993.

Hageman, Alice. Introducción. *Cuba: la religión en la Revolución*, compilación de Alice L. Hageman y Philip E. Wheaton, Granica Editor, 1974, pp. 19-46.

Iglesias, Marial. "José Martí mito, legitimación y símbolo. La génesis del mito martiano y la emergencia del nacionalismo republicano en Cuba (1895-1920)". *Diez nuevas miradas de historia de Cuba*. Ed. José Antonio Piqueras Arenas. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1998, pp. 201-226.

Kirk, John. *Between God and the Party: Religion and Politics in Revolutionary Cuba*. University of South Florida Press, 1989.

Mañach, Jorge. "Los 'martianos' y el 'erotismo' de Martí". *Diario de la Marina*, 1 de febrero de 1950.

Martí, José. *Obras completas*. Ciencias Sociales, 1991.

Mosquera, Gerardo. "Primitivismo y contemporaneidad en artistas jóvenes de Cuba". *Contracandela. Ensayos sobre Kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*. Monte Ávila Editores, 1995, pp. 107-113.

Oliva Ferrales, Mailenys. "Defendamos los símbolos, defendamos la ley". *Granma*. 5 de junio de 2022. https://www.granma.cu/cuba/2022-06-15/defendamos-los-simbolos-defendamos-la-ley-15-06-2022-20-06-13. Consultado 11/2/2024

Portuondo, José Antonio. *Martí y el diversionismo ideológico (conferencia)*. La Habana, 1974.

Rojas, Rafael. *Breve historia de la censura y otros ensayos sobre arte y poder en Cuba*. Rialta Ediciones, 2023.

Short, Margaret I. *Law and Religion in Marxist Cuba. A Human Rights Inquiry*. University of Miami North-South Center, 1993.

Weiss, Rachel. "Elso y su tiempo". *Por América, la obra de Juan Francisco Elso*. Ed. Rachel Weiss. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 21-69.