



Universidad Nacional Autónoma de
México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Estudios Latinoamericanos



**Cartografía de una memoria-paisaje en la obra plástica de
Amelia Peláez:**

El caso de sus naturalezas muertas

TESIS

Para optar por el grado de:

LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Presenta

Mayte Velázquez Santiago

Director

Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante

Ciudad de México, octubre, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	7
Para el análisis de la obra de Amelia Peláez.....	13
La producción latinoamericana.....	14
Categorías para la lectura de las “naturalezas muertas”	16
Capítulo I	
Antecedentes históricos. Breve esbozo y contexto de la vanguardia cubana en el siglo XX.....	19
Breve aproximación a la vanguardia cubana. Primera y segunda etapa.....	23
Una cartografía para la silueta de Amelia Peláez.....	35
¿Quién es Amelia Peláez?.....	38
Sus primeros años.....	38
¿Qué entendemos por Caribe?.....	41
Codificación <i>en y de</i> Amelia Peláez.....	44
Capítulo II.	
La recomposición de una arquitectura del paisaje barroco: la naturaleza muerta.....	52
Categorías para llegar al paisaje cubano.....	52
Pensar el espacio doméstico desde una geografía <i>nuestra</i> insular latinoamericana.....	58
Pensar la geografía.....	61
Recodificando el paisaje cubano.....	64

Capítulo III.

La casa criolla: arquitectura del secreto barroco cubano.....	78
Arquitectura colonial cubana y criolla.....	78
Lo barroco en Peláez.....	82
Profundidad de la casa criolla cubana.....	92
Mesa criolla barroca.....	96
El festín.....	98
Banquete criollo.....	101
A manera de conclusión	
Crítica de arte de <i>Naturaleza muerta con piña</i> , 1967.....	107
Conclusión general.....	113
Índice de imágenes.....	118
Bibliografía.....	119

Amelia Peláez¹

Amelia es como un mundo submarino.
Amelia es como un mundo subterráneo.
Amelia pasa en un gran soplo, y queda.
Queda en un soplo vasto,
la pintura girando.

¡Ahí viene Amelia! Llega una manada
de bruscos búfalos, de montes fragmentados.

Flores
terribles que se deshacen para hacerse de nuevo.
¡Vamos al mar! Prepara tu escafandra más útil.
Amelia es como un mundo de algas y de sal,
la pintura girando.

¡Vamos al bosque! Pide tus zapatos más gruesos.
Hay capas de hojas muertas cubiertas por capas
de hojas vivas.

Amelia es como un mundo subpradera,
Amelia es como un mundo subtormenta
de árboles que se alcanzan y se embisten,
la pintura girando.

Esos colores ciegan; no los mires.
Son colores que rugen en la noche; no los oigas.
En vano, en vano. Para siempre
los verás, los oirás,
la pintura girando.

¹ Nicolás Guillén, "Amelia", *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, (Consultado: 10/04/2019) En: http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n515_03/poesia.html . Nicolás Guillén: Poeta Nacional de Cuba. Nació en Camagüey en 1902 y murió en La Habana, en 1989. Fue el primer autor cubano que recibió el Premio Nacional de Literatura, en 1983. Creador de una numerosa obra poética, en la que se cuentan los libros, *Motivos de son* (1930), *El son entero* (1947), *El gran zoo* (1967) y *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1978).

Agradecimientos

Agradezco al proyecto PAPIIT IN-401618 “*Haití: El imperialismo estadounidense del siglo XX y la migración haitiana en México*” del que formé parte y por la beca otorgada.

Gracias infinitas a la Dra. Margarita Aurora Vargas por su amistad y apoyo. Por el acercamiento e interés para desenvolver, aproximarme y conocer el Caribe.

A mi licenciatura; al Colegio de Estudios Latinoamericanos, por hacerme una persona crítica y comprometida con la realidad en la que vivo. A las personas que conocí, de las que aprendí y admiré, por esos espacios que creamos para compartir ideas, conocimiento, posturas, ideologías, debates, a lo largo de este ciclo.

Gracias a la Dra. Yolanda Wood, a Mtro. Omar Núñez, a la Mtra. Istar Cardona, la Dra. Perla Valero, Mtra. Sandra Escutia, Dr. Jesús Serna Moreno. Sobre todo a mi asesor, el Dr. Miguel Ángel Esquivel por su tiempo, amistad, paciencia, compañía y ayuda en todos los momentos de ésta tesis.

A mis sinodales, a Margarita Vargas, Brenda Morales, Abigail Pasillas y Gabriela Ugalde por su delicadeza, paciencia y compromiso hacia esta tesis.

En Cuba; a la Dra. Danay Ramos, a la Dra. Milagros Martínez y al Dr. Armando Rangel por las fuentes y por sus palabras.

A la hospitalidad que me brindó Isabel Ramona como parte de la investigación.

Gracias a la Universidad pública. Al triunfo de generaciones anteriores y luchas presentes por permitirme estar en una Universidad Autónoma. Por la construcción de un espacio que buscamos sea más amplio, crítico y libre como la UNAM.

A las compañeras que nos faltan, a las que resisten, a las que luchan por que todos nuestros sueños sean posibles. A las que les han arrebatado la voz: a Lesvy Osorio, Mariela Vanessa y Mariana Cecilia.

A mis hermosas compañeras y amigas de lucha, de vida, de licenciatura: Aída Naxhielly, Ana Karen León, Lucía Luengas, Yolanda, Mariela, María Emiliana, Helena, Thalía, Flor,

Lucero, Ana Karen Romero, Claudia Libertad, Beatriz, Magally Valencia, Valeria, Karen Belit, todas mujeres maravillosas que en mayor o menor grado he compartido y construido amistad, confianza y amor, quienes me han enseñado que otras formas de conocimiento y aprendizaje son posibles. A mis amigos que siempre han estado ahí: Dano, Raúl Alí, Armando, Aldo e Isaac. A las y los compañeras/os con quienes en algún momento coincidí y compartí espacios.

Especialmente va para quienes me enseñaron a no claudicar, a que el conocimiento como la escritura implican una responsabilidad y un compromiso que también puede ser de disfrute y goce. A Luciana Salazar, Nelly Moreno, Edinson Aladino, Louvriot Pierre.

A la Dra. Marcela Landazabal por conocerla en el momento preciso para concebir esta tesis; por todo su conocimiento y su investigación, con profundo respeto y cariño, gracias.

A la casa que me acogió, respaldó y me ayudó durante mi estancia de licenciatura. Al lugar donde compartí, crecí, estudié, aprendí. Con mucho cariño para mí tía Elia.

A la mujer que más amo en la vida, quien me enseñó a luchar, amar, construir, rehacer, creer, confiar, imaginar, soñar. A mí mamá, Socorro Santiago Jiménez. A quien le debo lo que soy. Mujer que ha sido aliento, auxilio y apoyo para la realización de esta tesis. A mi papá, Francisco Velázquez Beltrán por su amor y disciplina que nos inculcó para seguir nuestros caminos.

A las personas que resguardo en mi corazón como símbolo de complicidad y de amor, de alegría y de esperanza, a mis hermanos Jorge y Francisco. A mi hermana, eterna compañera: Gaby.

Al compañero Brayan Nicolás Cárdenas por su lucha incesante, por sus sueños, por su efímera compañía en esta travesía. Por lo que haces y dejaste de hacer. Donde quiera que estés: gracias.

A los caminos que tracé, encontré y compartí.

A la vida, a Dios, al CELA.

Introducción

Las distintas rutas que me llevaron a trazar el camino de la Historia del Arte en el Caribe, se deben a un sinfín de circunstancias, pero se lo debo sobre todo al hecho de aprender otras formas de observar, investigar, aprehender, conocer y tejer lazos con esa región. Esto hubiese sido imposible sin la formación que me ha dado los Estudios Latinoamericanos, en especial, el interés por un espacio tan particular como lo es el Caribe insular. Mi primer acercamiento para desarrollar esta investigación recayó en la búsqueda por querer estudiar-comprender-explicar algo que parecía lejano pero que resultaba parte fundamental y constitutiva de un espacio como lo es América Latina.

Entre clases de Historia, de Literatura, de Filosofía y de Política, cimentaron ideas y planteamientos a desarrollar de un lugar común que, me parece, hace falta trabajar más a nivel licenciatura. Y fue con la Dra. Yolanda Wood, quien mostró en cada clase, la importancia que tienen las humanidades y las ciencias sociales; la interdisciplina para explicar y conocer las realidades que percibimos, pensamos, estudiamos y vivimos para con esto ayudar a construir representaciones, conocimiento y epistemologías otras: las nuestras.

El punto de partida fue entonces la geografía insular del Caribe, esto es, lo referente a las islas y se me presentó también como materia de inicio para explicar uno de los muchos procesos y narraciones políticas, económicas, socioculturales que han vivido y necesitan ser estudiados en las islas. La problematización se concentra sobre todo hacia el ámbito sociocultural y artístico de la ínsula hispana mayor: Cuba. Lo retomo y planteo desde la artista cubana Amelia Peláez (1896-1968), desde su condición de mujer y de criollidad²,

² En las palabras de Antonio Benítez Rojo; “Para mí, “criollización” es término mediante el cual intentamos explicar los estados inestables que presenta un objeto cultural del Caribe a lo largo del tiempo; para mí no es un proceso —palabra que implica un movimiento hacia adelante— sino una discontinua de recurrencias, de *happenings*, cuya única ley es el cambio. ¿A qué se debe tal inestabilidad? Pienso que ésta es producto de la plantación (el *big-bang* del pequeño universo que encierra las cosas caribeñas) cuyo lento estallido a lo largo de la historia moderna lanzó billones y billones de fragmentos culturales en todas direcciones—ritmos de diversas métricas que, en su viaje sin fin, se unen un instante para estructurar, como ya dije, un paso de baile, un tropo lingüístico, la línea de un poema, y después se repelen para unirse otra vez y deshacerse otra vez”. Es decir, aquí criollización se refiere a la plantación y cómo ésta configura al espacio a partir de fragmentos culturales que estructuran un ritmo, una forma de vida entre lo ritual y lo profano hacia la construcción de una identidad en el Caribe. En: Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2010, pág. 386.

desde el reconocimiento a sus creaciones artísticas plásticas, sobre todo en las *Naturalezas muertas* que ella pinta, por tener el carácter de pensar y reformular el papel artístico y político de una mujer en relación con la naturaleza o ecosistema que pinta y desde su insularidad. De esta manera, surgieron las siguientes interrogantes;

- ¿El lenguaje artístico y estético producido por Amelia Peláez en las *Naturalezas muertas* implican una creación de códigos y valores de reapropiación, redefinición y resignificación que atienden a una condición de insularidad?
- ¿La construcción de sus *Naturalezas muertas* permite establecer una relación o diálogo con el espacio íntimo y/o doméstico femenino, como lo ha hecho el discurso hegemónico masculino?
- ¿Se puede encontrar algún rasgo de *criollidad* dentro de sus pinturas?

Para responder o refutar las cuestiones anteriores, partí de lo siguiente: en un primer momento y en el capítulo uno, luego de un esbozo histórico del contexto en el que se sitúan las obras de las *Naturalezas muertas* de la artista y de abrir un poco el panorama de los retratos que ella pinta, se describe brevemente la trayectoria personal y la formación académica de Amelia Peláez para destacar el bagaje cultural con el que ella se consolida, no sólo de la isla sino de su estancia en Europa y con ello, cómo se enfoca a trabajar sus obras. En el segundo apartado, se definen categorías sobre la proyección del paisaje que ella interpreta y crea para diseñar la cartografía de Peláez. Asimismo, en dicho apartado se retoma la estructura que componen las obras; énfasis en la arquitectura y el paisaje. En el tercer capítulo, se propone el deleite de un banquete visual dentro de lo que nombro la “mesa criolla barroca”, como parte de la composición que advierte y construye Peláez. También en esta sección se retoma el estudio geográfico para explicar la geografía que construye la artista.

En términos prácticos esta investigación me permitió una breve estancia en el Caribe hispano, a La Habana, Cuba, donde pude constatar lo espectacular de la obra de Amelia Peláez en el Museo de Bellas Artes de La Habana, y revisar alguna bibliografía de las tesis de la Facultad de Artes y Letras y de la Biblioteca José Martí. Igualmente, pude —con la ayuda de la Dra. Milagros Martínez, conocer la casa y el taller de cerámica de la artista en La

Víbora, La Habana. El hecho de encontrarme en el hogar que fue de la pintora, quien estuvo trabajando, pintando desde ahí, motivó aún más concebir esta tesis y reformularla desde la cotidianidad del espacio “íntimo”, donde la artista pasaba la mayor parte del tiempo para pintar sus obras, y por “íntimo” entiéndase también lo que nombro como “secreto barroco cubano”, porque se trata de un encierro y sigilo al que estaba acostumbrada la artista, quizás al espacio marginal o invisibilizado con el que ha estado acostumbrado pensar a las mujeres.

Desde ahí, me propuse pensar en su obra como un proceso y conjunto de relaciones sociales dotadas por la sensibilidad y subjetividad de la artista, cuyo análisis tenía que resultar más profundo y filosófico sobre una, de las muchas formas de habitar, desde la insularidad. *Habitar* resultó ser el verbo común de contemplar y actuar, de un modo de vivir, de percibir, compartir, construir, pertenecer, permanecer y cambiar. Eso, sin dejar nunca de lado la concepción del hogar criollo y barroco, como hilos que dejan tejer a la artista con La Habana, y ello, con la dimensión de universo natural y cultural que compone el paisaje cubano, como unidad territorial aunada a la cotidianidad del espacio doméstico.

La justificación iba encaminada a trabajar una propuesta de una mujer artista cubana de la que poco se ha estudiado para conocer un poco más sobre los procesos, vínculos y resultados que ha aportado el Caribe hacia y con América Latina, para conocer imaginarios desde la insularidad, cómo se representan, cómo se conciben y cómo se inscriben dentro de la trascendencia que tienen, no únicamente en sus naciones sino de manera internacional. De esta forma, esta investigación, más que ser una documentación descriptiva o monográfica, pretendió ser una indagación sobre la creación artística de Amelia Peláez, en función de pensar la composición y contenido, del discurso visual, de algunas de sus *Naturalezas muertas* seleccionadas en el marco de cierto contexto (1940-1960) para valorar los códigos y significados de su configuración, en conexión con el espacio femenino desde el cual ella se desenvuelve y con su condición de insularidad, criollidad y barroco con la que se expresa el paisaje dentro de la obra.

Como hipótesis de este trabajo, se sostiene la idea de que el diálogo o la poética de la artista Amelia Peláez tiene que ver con una relación de códigos que componen sus obras, específicamente de *Naturalezas muertas*, entre las que se mezclan algunos aspectos como el dinamismo del color, el uso de la luz, las figuras de la arquitectura barroca o el fruto cubano;

en fin, los elementos que constituyen a las obras para establecer esa unidad con un paisaje natural (físico) y cultural (humano) característico de la geografía insular, y el cual se sintetiza en una forma de sistema textual.³

Los objetivos principales de esta investigación son:

- Observar, estudiar y conocer las obras de *Naturalezas muertas* hechas por la artista Amelia Peláez para comprender y aprender la concepción del imaginario insular visto y pintado por una mujer, y cómo éste se expresa desde una relación con el paisaje natural y cultural.
- Estudiar las obras de Amelia Peláez en su condición de mujer cubana criolla, de clase social acomodada, en referencia al ámbito doméstico del hogar y de los procesos de alimentación.
- Reflexionar y estudiar el arte de la artista cubana, únicamente en las *Naturalezas muertas* seleccionadas, desde la comprensión de códigos simbólicos de ciertos elementos de sus obras con base en la geografía (en el entorno natural y sociocultural que ello implica).

Como parte del estado de la cuestión en investigaciones recientes, tanto críticas como de análisis artístico en torno a la obra de Amelia Peláez es posible encontrarse con la siguiente bibliografía: como la tesis de Zenaida Madurka (publicada en 2010) *El paisaje caribeño y la nación. Redefiniciones y violaciones de la geografía*, State University of N. Y., mayo, 2010; y la tesis de Ingrid Williams Elliot (también publicada en 2010), *Domestic Arts: Amelia Pelaez and the cuban vanguard, 1935-1945, A dissertation submitted to the Faculty of the division of the humanities*, In Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Art History, State University, Illinois, Chicago, mayo, 2010. En el primer caso, se estudia a la artista desde la complejidad del paisaje “virginal” y por tanto salvaje, como una propuesta

³ La definición hecha por Yuri. M. Lotman sobre sistema textual incluye la representación de acto de conocimiento y de una percepción de la obra de arte que procura un placer sensorial, que conforman un sistema de transmisión, recepción y conservación de signos que comunican un lenguaje. En: Yuri M. Lotman, *La semiosfera*, (Desiderio Navarro, trad.), Madrid: Universidad de Valencia, 1996.

del territorio americano feminizado que históricamente ha sido concebido como objeto de dominación, a la vez como éste se asemeja y reproduce prácticas machistas y patriarcales dentro de un cuerpo humano femenino al ser virginal o salvaje. En palabras de la autora: “América es vista como una mujer que necesita la ayuda de los colonizadores para que *la civilicen y construyan sus ciudades*”⁴, desde una tierra que es explotada y prostituida pero que da paso a una mujer-geografía que se empodera y devora a sus hombres. Por otra parte, la segunda tesis parte del estudio de la obra plástica de Amelia Peláez con el desarrollo del nacionalismo criollo en la isla, no obstante, el enfoque que también se le da en esa investigación está relacionado con la moralidad punto con el que se contrapone a la presente tesis.

La manera en la cual se aborda esta investigación tiene que ver con “otras formas de experimentar el Caribe”⁵, es decir, como lo propone y explica Antonio Benítez Rojo, con otras formas de estudiar la realidad caribeña insular desde el ámbito cultural e identitario en algunas obras de *Naturalezas muertas* de la artista cubana Amelia Peláez. También el estudio propone una forma de relacionar ideas del paisaje geográfico insular (como entorno cultural y natural) con la convivencia de la cotidianidad y domesticidad cubana humana, esto a partir de: textos críticos literarios que retoman a Amelia Peláez en vinculación con Cuba, como son los casos de José Lezama Lima, con tres críticas literarias que le dedica a la artista en *Amelia*, *Una página para Amelia* y *En la muerte de Amelia*; el texto de Alejo Carpentier en *La ciudad de las columnas*, quien plantea la estructura del territorio que habita con el acomodo de la arquitectura, en unidad de una geografía insular y Robert Altmann en *Ornamento y Naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez*. Asimismo, se utilizan propuestas de Historia del Arte para comprender la definición de paisaje, naturaleza muerta y arquitectura y se trabaja con la fuente primaria testimonial de la artista recopilada por el investigador José Seoane Gallo en *Palmas reales en el Sena*.

⁴ Ingrid Williams Elliot, *Domestic Arts: Amelia Pelaez and the cuban vanguard, 1935-1945, A dissertation submitted to the Faculty of the división of the humanities*, In Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Art History, State University of N. Y., Illinois-Chicago mayo, 2010, pág. 26. (Cursivas mías).

⁵ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, San Juan Puerto Rico: Ed. Plaza Mayor, 2010, pág. 218.

El marco teórico del que se parte para la realización de esta investigación se nutre de las siguientes lecturas, interpretación y análisis:

Para la comprensión de la historia regional del Caribe, autores como Germán Arciniegas en *Biografía del Caribe*; Frank Moya Pons, *Historia del Caribe: azúcar y plantaciones en el mundo atlántico*; Manuel Moreno Fragnals *Cuba-España, España-Cuba: historia común*, y *Cien años de historia de Cuba: 1898-1998*, fueron los puntos fundamentales para entender y propiciar al análisis económico, político y cultural de los procesos que intervienen en las islas, para aproximarnos al conocimiento del desarrollo, crecimiento y convivencia entre la región del siglo XX. Estas lecturas permiten comparar los acercamientos y flujos de intercambio –sobre todo económicos– que constituyen al Caribe actual.

De manera más detallada, en lo que respecta a la Historia del Arte en el Caribe, las lecturas obligatorias fueron: *Pintura cubana: temas y variaciones*, y *Del grito al silencio* de Adelaida de Juan, *Estudio de las artes plásticas en Cuba* de Loló de la Torriente, *Del barro y las voces* de Marcelo Pogolotti. Primero fueron utilizadas como estudios generales de la historia del arte en Cuba y, en el caso de Adelaida de Juan, nos dejó introducirnos al contexto de la artista. Parte complementaria a este estudio y de sumo cuidado e interés resultó la lectura obligada del texto de José Seoane Gallo⁶ en su obra *Palmas reales en el Sena*, quien testimonia y presenta los datos biográficos de la artista en dos partes: La primera se refiere a la artista desde la voz de tres de las hermanas Peláez.⁷ Mientras, en el segundo apartado deja la libre intervención de Amelia con datos y detalles personales que explican la personalidad y el quehacer de la artista.

⁶ Del mismo José Seoane Gallo, datos importantes y destacados que nos permiten comprender a la vanguardia cubana, se pueden encontrar en su obra: *Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

⁷ Julia, Irene y Carmen Peláez de Casal. José Seoane Gallo, “Julia, Irene y Carmen”, “Julia e Irene”, “Carmen”, *Palmas reales en el Sena*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.

Para el análisis de la obra de Amelia Peláez

Una vez entrando en materia con la obra de la artista, se recurre a lecturas precisas sobre el ámbito geográfico y a teorías literarias-artísticas que permiten definir, comprender, integrar y construir el espacio. Hay varios niveles para ligar y concretar estas ideas:

- 1) Pensar la geografía, el espacio, la ubicación como un quehacer en construcción y como “un arma para la guerra” como lo refiere Yves Lacoste con su texto *La geografía, un arma para la guerra*. También fueron utilizadas teorías de David Harvey sobre su categoría *espaciotiempo*, y de aplicación en el análisis y quehacer de transformación.
- 2) En lo característico del espacio como ámbito doméstico fue necesario recurrir a la antropología con la obra de *La invención de lo cotidiano*, de Michel de Certeau para entrar a definir los interiores. Y desde un ámbito filosófico y literario se recurre a las lecturas de la *Poética del espacio*, de Gastón Bachelard y de Fernando Aínsa. Este último autor permite reflexionar sobre el espacio de la *geopoética* y las relaciones que en dicho espacio se pueden entablar; sobre todo con las narrativas que ahí se establecen, las identidades, individualidades y colectividades propias de cada región, en este caso de América Latina.
- 3) Por su parte, la unión literatura-filosofía del espacio es retomada por un autor caribeño que permite pensar el paisaje Caribe y el imaginario de la Relación, como opción filosófica que ahí se desenvuelve. Es Édouard Glissant quien piensa y articula la composición de una visualidad (de memoria y paisaje) integrada por elementos autóctonos de las islas, como el entorno de la naturaleza. También con Glissant se permite adentrar y reconocer las relaciones socioculturales características de las sociedades caribeñas.
- 4) En cuanto a la opción de pensar otras relaciones de naturaleza y sociedad, se puede apreciar, gracias al estudio del colombiano Arturo Escobar, el planteamiento de una nueva articulación de las ciencias naturales y humanas como parte de la creación de otras racionalidades ambientales que evitan dicotomías y antropocentrismo del ámbito humano. En este sentido podemos reflexionar esta propuesta como alternativa filosófica que busca nuevas prácticas políticas.

- 5) De suma importancia para el análisis de la obra son los textos de *La semiosfera* de Yuri M. Lotman con la construcción del texto narrativo y sobre todo con la idea código como espacio de correspondencia para leer e interpretar el mensaje y la narración. También de Yuri M. Lotman se retoma la cuestión de sensibilidad como parte de la percepción e intersección con los procesos semióticos, y cómo a partir de ello se estructura un texto-contexto que es el sistema semiótico y ordena las relaciones dialógicas. *El placer del texto* de Roland Barthes, ayuda a completar que el disfrute de la obra de arte es como el placer con el cuerpo de la escritura, “con el placer de la palabra” como él mismo señala, que no es otra cosa sino el texto como producto o tejido para la aclaración de un sistema.

La producción latinoamericana

La entrada en materia sobre la producción teórica latinoamericana —y caribeña— para el estudio de esta región, como ya se ha mencionado estuvo a cargo del filósofo Édouard Glissant y del antropólogo Arturo Escobar. También fueron claves las ideas y propuestas del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, quien abre el debate sobre la constitución, delimitación y definición del barroco americano con una configuración artística-estética que es capaz de caracterizar las cualidades de este proceso y movimiento filosófico identitario de América Latina hispana. Con Bolívar Echeverría también permite detenerse a pensar la *codigofagia*, y ésta a su vez como resultado para asumir y admitir lo latinoamericano como una edificación y definición cultural propia.

El poeta, literato, escritor, crítico y teórico cubano, José Lezama Lima, nos dejó ahondar y acercarnos a la producción artística de Amelia Peláez, al obsequiar los pasos y procedimientos —además de contar con el crítico de arte Juan Acha— para aprender a consumir, disfrutar, exponer y conocer los aprendizajes y conocimientos de una obra de arte. Así, a partir del lenguaje escrito, se aprende a leer, codificar y traducir el lenguaje plástico. Esto permite también recrear el lenguaje crítico y poético visual hacía la escritura que vivifica esta sensibilidad y al exponerla por medio de la palabra.

Juan Acha fue el acercamiento a los diferentes tipos de crítica de arte, y al interés por los tipos de sensibilidades, las formas de consumo de carácter sistémico, estético y temático, entre otros desarrollos artísticos. Es decir, ayudó a comprender los lenguajes y tecnologías para leer y conocer una obra de arte. Esto a partir de textos como: *Las actividades básicas de las artes plásticas*; *Teoría del dibujo: su sociología y su estética* y *Crítica de arte: teoría y práctica*.

En cuanto al carácter valorativo y epistemológico para el estudio de las artes en el Caribe, fue imprescindible el discurso latinoamericano-caribeño de la historiadora cubana Yolanda Wood Pujols para hacer posible la reflexión, el análisis y el interés sobre la composición y unidad plástica del paisaje y todo lo que engloba la obra de Amelia Peláez; en el caso específico de Amelia en torno a sus naturalezas muertas, desde los detalles que implica su arquitectura hasta las distintas ramas de estudio que atraviesan diferentes perspectivas y auxilian a constituir, conocer, sensibilizar y aproximarnos al imaginario y a la región Caribe. Asimismo, ha sido de gran aliento encontrar los textos y las cátedras de Yolanda Wood para la formación latinoamericanista.

Categorías para la lectura de las naturalezas muertas

Si lo que voy a pintar es una naturaleza muerta, no tengo por qué ir a la venduta a comprar un cesto con frutas. Sé perfectamente qué forma tiene una naranja y cuál es su color, y solamente me interesa que el espectador de mi cuadro reconozca la naranja que pinto, que no es una naranja determinada, sino la naranja, una naranja cualquiera, y que no es otra cosa que uno más entre los varios elementos que intervienen en mi composición. Nunca he tenido la intención de que al público se le haga agua la boca al mirar mis naturalezas muertas. En otras palabras, no deseo provocarle hambre... No quiero que el espectador piense en lo succulenta que es una lasca de fruta bomba o en el exquisito aroma del pescado asado con todas las de la ley...

José Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*

El señalamiento anterior es una advertencia que viene directamente de la voz de Amelia Peláez; como es evidente, ella siempre optó por crear y producir sus obras de arte en plena libertad donde el trazo, la pigmentación y la técnica se mueve con ella en favor de su propio criterio. Peláez nunca se ocupó de una búsqueda específica identitaria en el sentido nacional que adoptaron algunos de los vanguardistas como lo señala Juan A. Martínez, ni mucho menos parece que la artista se preocupa por una representación, ni por hacer de su arte una representación de la imagen idéntica a la percepción visible, es decir, realista, sino opta — como dentro de su testimonio se señala— por el cubismo, por la descomposición de la forma, tanto así como un expresionismo fuerte y de una dimensión de abstracción.⁸ A lo sumo, colocar en la imagen los elementos que le gustan y disfruta, que evidencia desde la sensibilidad. En la voz de la artista:

Por lo que a mí respecta, puedo decir, con la mayor sencillez posible, que he trabajado mucho, muchísimo, duramente, y que lo he hecho con verdadero gusto —cuando la pintura deje de gustarme no pintaré más—.

[...] [Y continua] Lo que he expresado sobre el dibujo se refiere a mi experiencia personal, pero parece evidente que el dibujo puede ser una excelente disciplina para el pintor.⁹

⁸ En la voz de A. Peláez: “Mi dibujo actual, lo que pudiera llamarse mi línea de diseño, le debe más a Matisse que a ningún otro pintor. [...] No puedo ni debo olvidar por elemental honestidad y porque la gente no me deja, mis deudas con Picasso y Branque, pero estoy segura de que en el aspecto señalado le debo más a Matisse.” José Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*, La Habana: Letras Cubanas, 1987, pág. 165.

⁹ José Seoane Gallo, *ibidem.*, págs. 162-164.

Pero, ¿qué es lo que Peláez atrapa y construye dentro de sus composiciones artísticas, insistiendo, con la sensibilidad?

Se puede apreciar cierta abstracción dentro de todas sus composiciones, ya sean éstas, siluetas de mujeres, jarrones, o bien naturalezas muertas que es el género que aquí interesa. Cada una de sus figuras sugiere abstracción al trazar y edificar una descomposición y recomposición de las formas —¿acaso también del contenido?—. Su manera de hacer arte exige ampliar la mirada crítica desde una postura hacia la comprensión de este espacio insular.

De esta manera, las interpretaciones y análisis que se trabajan dentro de esta investigación se sustentan en lecturas del poeta cubano José Lezama Lima, del escritor Alejo Carpentier, del crítico de arte Roberto Altmann; en menor medida, pero igualmente importante, del crítico de arte cubano Guy Pérez Cisneros. Esta selección se lleva a cabo con el propósito de encontrar una correspondencia contextual sobre la artista y los críticos o escritores. Además, como componente teórico y crítico de arte, la presencia de Juan Acha permite encontrar diálogos, registros y códigos del concepto de las obras de arte en relación con todo el universo de producción, consumo y distribución. Asimismo, con Juan Acha, es posible trazar una forma de *artizar*; de generar un proceso para comprender la forma artística en toda su dimensión, es decir, desde la conciencia histórica que se presenta en el/la artista, el contexto, hasta la experiencia constitutiva de un lenguaje estético-artístico para la (co)fundación poética caribeña de la artista.

En principio, esta imagen de descomposición y recomposición de la creación de la artista tiene que ver con lo que se ha referido sobre una liberación dentro del proceso de creación en la obra, pues ahí se unen los planos entre la concepción individual e intimista de la artista en correspondencia con el conocimiento de la naturaleza, la arquitectura, el contexto, la geografía y el paisaje de esta región Caribe.

Se selecciona una serie de obras que no por llevar el título *Naturalezas muertas* debe forzarse a una lectura de “lo natural”; sin embargo, se considera hay que ampliar la mirada y la lectura hacia otros límites para entender y conocer la valoración que tiene que ver por un lado, con el paisaje (entendido como el género artístico enfocado en representar el espacio natural que puede no tener signos de presencia humana, y también el espacio cultural en el que

sí los hay) y, por otro lado, con la geografía del lugar. Asimismo, pensar qué más ofrece dicha geografía desde todos los ámbitos que se puedan reflexionar con Bolívar Echeverría, Édouard Glissant, Arturo Escobar e Yves Lacoste –como los teóricos que van a fundamentar el análisis–, en tanto recupera el entorno espacial geográfico por medio de elementos como peces, frutos y flores en jarrones, entre otros.

Capítulo I. Antecedentes históricos

Amelia Peláez

Breve esbozo y contexto de la vanguardia cubana en el siglo XX

Durante los años 1920 a 1930, se inicia en el continente latinoamericano, evidentemente con sus respectivas islas, una oleada de movimientos intelectuales¹⁰ y artísticos que se consolidaron al tener como objetivo una responsabilidad en el quehacer y compromiso político social. Movimientos o renovaciones que generaron alianzas para construir y configurar una identidad nacional¹¹, que tenía como preocupación volver a reedificar y rehacer la conformación de las sociedades latinoamericanas. Estas renovaciones se impulsaron para integrar y otorgar autonomía y soberanía, para adquirir una conciencia de sentimiento nacional propio y con ese simbolismo de pertenencia entre las/los individuos de dichas regiones. Entre los ejemplos más destacados están Argentina, México, Brasil y Cuba¹², por mencionar algunos.

El foco de atención para esta investigación se concentra en Cuba, en la isla hispana de mayor extensión territorial que ha sido punto clave en los estudios del siglo XX en América Latina, precisamente por la Revolución Cubana (1959) como triunfo histórico, cultural, político, económico y de todo orden social que ello implica, pues significó el triunfo de la excolonia española —y más tarde estadounidense— para pasar a ser un país antiimperialista

¹⁰ Sergio Sahione Fadel, *Antropofagia: arte brasileño en la colección Fadel y modernidad/ [curadora, Victoria Giraud]*, Cd. De México-Buenos Aires: INBA, Museo Nacional de Arte: MALBA, 2016.

Ida Rodríguez Prampolini, *Muralismo mexicano 1920-1940, 1. Crónicas, 2. Catálogo razonado 1, 3. Catálogo razonado 2*, Xalapa-Veracruz: CONACULTA-INBA, Universidad Veracruzana, Union Académique International, 2012.

¹¹ En el contexto posrevolucionario en México (1920) una de las preocupaciones más latentes fue la búsqueda de integración por un sentido colectivo y cohesivo que agrupara a la mayoría de los sectores de la población que estaban dispersos luego de la lucha armada. Una de las cuestiones podía resolverse por medio del movimiento muralista mexicano, es decir, no con ello se restaba al muralismo su carácter crítico y político sino que retomaba elementos característicos del país (como el campesino, el obrero y el indígena) para forjar el carácter nacional. Consultar: Rodríguez Prampolini, *Muralismo mexicano 1920-1940, 1. Crónicas, 2. Catálogo razonado 1, 3. Catálogo razonado 2*, CONACULTA-INBA, Universidad Veracruzana, Unión Académique International, Xalapa-Veracruz, 2012.

¹² Consultar: Barnitz Jacqueline, *Twentieth-century art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2015.

en 1962, anticolonialista y anticapitalista. No obstante, el caso que conviene para esta investigación es el movimiento de vanguardia y más en específico, de la pintora Amelia Peláez, por ser el movimiento se piensa aquí, un proceso germinativo de cambio que viene a acoplarse con la Revolución de 1959, o por lo menos sí de la artista.

El movimiento de vanguardia cubana se caracteriza por ser un proceso de renovación, innovación y transformación intelectual, pues impulsa a una revolución cultural y artística. Un grupo, como lo ha señalado Juan A. Martínez¹³, de presencia tal que relaciona su quehacer con un compromiso político y artístico que se estuvo gestando al interior de la isla. Basta recordar, de manera general, que en 1902 Cuba había quedado bajo el yugo de la Enmienda Platt a causa de la presencia estadounidense. Esto como símbolo y resultado del fracaso político-económico de lograr la independencia política en la isla.¹⁴ De esta manera, se

¹³ “La vanguardia cubana, si bien respalda la soberanía nacional y la afirmación de la cultura y tradiciones nativas, abraza ‘la introducción y popularización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas artísticas y científicas’, como inicio en la Declaración de 1927 del Grupo Minorista. Los proyectos nacionalistas y modernistas fueron inseparables. En el arte, esto significó la incorporación y adaptación del arte moderno europeo y mexicano para erradicar las prácticas desgastadas representadas por la Academia de Arte de San Alejandro. Eso también implicó un enfoque universalizado de temas y símbolos cubanos, según lo sugiere Marinello, los artistas aprendieron a mirar a los indígenas con ojos de extranjeros y a mirar a los extranjeros con ojos de cubanos.” (*trad. Propia*) “The Cuban vanguard, while strong backers of national sovereignty and the affirmation of native culture and traditions, embraced ‘the introduction and popularization in Cuba of the latest artistic and scientific doctrines, theories, and practices,’ as stated in the Group Minorista’s 1927 Declaration. The nationalist and modernist projects were inseparable. In art this meant the importation and adaptation of European and Mexican modern art to eradicate the worn-out artistic practices as represented by the San Alejandro Academy of Art. It also implied a universalizing approach to Cuban themes and symbols, whereby, as stated by Marinello, artists learned to view the indigenous with the eyes of foreigners and to see the foreign with Cuban eyes.” Juan A. Martínez, *Cuban Art & Identity. The vanguardia painters. 1927-1950*, Gainesville: University Press of Florida, 1994, pág. 93.

¹⁴ La independencia de Cuba está dividida en dos periodos: En un primer momento, el 10 de octubre de 1868, con el *Grito de Yara* iniciado por Carlos Manuel de Céspedes se declara la independencia y él incorpora a los sujetos esclavizados al ejército rebelde y les da su libertad. Antonio Maceo apoya a Manuel de Céspedes; suman fuerzas y forman el ejército de los Mambises (negros armados con machetes). Se va conformando un interés nacional cubano. En 1878 se alcanza la “victoria” de Cuba y se establecen principios de autonomía. En 1892 José Martí funda el Partido Revolucionario Cubano. El segundo momento que es 1895, se reanuda la guerra de independencia, ésta estaba siendo ganada por los insurgentes, pero con la explosión del Maine en La Habana, un buque enviado por EE.UU, justificó la intervención estadounidense en Cuba y con ello que se frenara el triunfo de la isla, a ese contexto se le conoce como la Guerra hispano-estadounidense. En 1868 se firma el Tratado de París para ceder Cuba, Puerto Rico y Filipinas a los EE.UU. En 1902 se instaura la Enmienda Platt y se establece la Primer República de Cuba. Estados Unidos es la nueva potencia con margen de acción en el Caribe como entrada al territorio latinoamericano y con su reciente incursión en Asia (con Filipinas). En: Leslie Bettel, (1992) *Historia de América Latina 9. México, América central y el Caribe, c. 1870-1930*, (Jorgi Beltrán y María Escudero, trad.), Barcelona: Editorial Crítica, (Obra original publicada en 1986), pág. 210-239. María del Rosario Rodríguez Díaz, *Cuba en el umbral de la Primera República. Notas desde una primera*

mantuvo latente un sistema económico de plantación colonial dependiente de los Estados Unidos y, con ello, una atmósfera tensa y frustrada por las ansias de renovación que habían comenzado a fines del siglo XIX. Además, estaba latente la presencia de México, que había atravesado su proceso de revolución desde 1910, y que tuvo impacto e intercambio constante con Cuba para generar frutos posrevolucionarios culturales que pueden apreciarse, por ejemplo, con el movimiento muralista.¹⁵

México y el muralismo sirvieron como un baluarte para el caso cubano con la toma simbólica de los espacios públicos, pues esto también influyó para la edificación de áreas culturales, educativas y de enseñanza que se masificaron en favor de la sociedad mexicana y que podían florecer en Cuba. La isla se encargó de recuperar esas ideas y de gestar una ideología donde “lo político y lo cultural van juntos”, como lo subrayó el Grupo Minorista en su *Declaración de 1927*¹⁶ y como también se planteó en la *Protesta de los Trece*¹⁷ en 1923.

Se puede plantear que la búsqueda de un proceso de modernidad y autenticidad por parte de la isla surgió así desde las tempranas décadas del siglo XX. Las ideas en boga que entraron en la vida política y académica de la isla, además de la presencia mexicana, fueron parte de la efervescencia por cambiar por medio de las expresiones artísticas, y a lo sumo por las ansias de renovación, ruptura y búsqueda de otras formas de hacer arte, de pensarse y

historiografía cubana, Tzintun, Núm. 52, Morelia, julio-diciembre 2010, (Consultado: 23/10/2019). En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-28722010000200003

¹⁵ En el texto *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta*, de Yolanda Wood, la autora sostiene que es posible encontrar una conexión evidente entre el muralismo mexicano y los artistas cubanos que estuvieron en México, precisamente por la convivencia artística y por optar por el método mexicano de apropiación de espacios públicos y de escuelas oficiales cuya función radicaría en la construcción nacional también para la isla. Ver: Yolanda Wood, *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

¹⁶ Declaración del Grupo Minorista (Consultado: 04/02/2019).

En: http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html

¹⁷ El contexto cubano estaba permeado por: el presidente en turno, Alfredo Zayas y Alfonso (1861-1934) acusado de corrupción durante su mandato y por si eso fuera poco, se desató el descontento social cuando éste compró, con fondos del Estado, un inmueble (convento de Santa Clara de Asís), el malestar no se hizo esperar y un grupo de jóvenes tuvo noticia de que asistiría a un evento para adquirir dicho inmueble. En el evento, Rubén Martínez Villena (1899-1934) dirigiéndose a la presidencia alarmada, se puso de pie, acto seguido por el grupo de amigos y solicitó permiso a los organizadores y asistentes al evento y pronunció un breve pero tajante discurso en el que denunciaba el negocio turbio del funcionario. Después se dio la declaración de la Protesta de los Trece con las respectivas disculpas a las organizadoras y asistentes. Como consecuencia el 21 de marzo de 1923 fueron acusados formalmente por Erasmo Regüeiferos y ahí nació el Grupo Minorista, cuyo manifiesto fue firmado por los nueve participantes en la Protesta de los Trece. Protesta de los Trece, (Consultado: 10/02/2019). En: https://www.ecured.cu/Protesta_de_los_Trece

concebirse dentro del mismo. Entonces comenzaron los cambios por trazar sus propios diseños, métodos y modelos artísticos, culturales y políticos. Además, para el caso cubano fue importante la configuración de imaginarios, como lo sostiene el historiador Juan A. Martínez, sobre la ideología y figura de José Martí como ícono retomado y redescubierto por Mañach y Marinello, y como sujeto heroico canonizado y admirado como héroe de la independencia cubana.¹⁸ El clima se mantuvo con aspiraciones de transformación política y cultural a causa de las demandas de diversos sectores sociales que coincidieron en la coyuntura por un rescate sociocultural y sociopolítico dentro de un proceso de redefinición social.¹⁹

En ese sentido, dicho periodo se vio nutrido por una fuerte presencia de activismo y de innovaciones artísticas-estéticas. Brevemente cabe mencionar a algunos/as de estos artistas plásticos cubanos que conformaron la vanguardia: Eduardo Abela (1891-1965), Jorge Arche (1905-1956), Carlos Enríquez (1901-1957), Arístides Fernández (1904- 1934), Víctor Manuel García (1897-1969), Antonio Gattorno (1904-1980), Wifredo Lam (1902-1982), Amelia Peláez del Casal (1895-1968), Alberto Peña (1897-1938), Marcelo Pogolotti (1902-1988), Fidelio Ponce de León (1895-1949), Domingo Ravenet (1905-¿?), Mariano Rodríguez (1912-1990), entre otros. Es interesante mencionar que la mayoría de artistas nacieron

¹⁸ Juan A. Martínez, "Chapter three. The Vanguardian Generation and the Re-creation of a National Identity", en *Cuban Art & Identity. The vanguardia painters. 1927-1950*, Gainesville: University Press of Florida, 1994, pág. 72

¹⁹ La segunda década del siglo xx fue notoria por su efervescencia política, la cual atraviesa un contexto amplio que va desde el Primer Congreso de Mujeres (1923), el sector estudiantil de la Universidad de La Habana que refuta el nombramiento del rector estadounidense Enoch Herbert Crowder, como rector *honoris causa*, y que en 1923, con el líder estudiantil Julio Antonio Mella (1903-1929), se lucha por la reforma universitaria, y que en ese mismo año, J. Antonio Mella organiza y dirige el Primer Congreso Nacional de Estudiantes e inaugura la Universidad Popular José Martí. También Mella funda la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) y funda en 1925 junto a Carlos Baliño el Partido Comunista de Cuba. También se funda el Grupo Minorista (1923), entre otras organizaciones políticas. Es en esa atmósfera permeada por la incidencia de nuevos sectores sociales, donde es permanente mostrar el descontento que se vivía al interior de la isla con relación a Estados Unidos. En ese marco se inserta la vanguardia cubana como uno de los resultados artísticos y culturales de producción, difusión y consumo de un lenguaje estético que explotó por medio del arte lo que el movimiento social ya venía advirtiendo; la necesidad de paradigmas propios, de una renovación del contenido y de las formas, la revolución y apropiación del quehacer político y del rumbo que debía seguir la isla. De tal magnitud surgió la *Revista de Avance*, publicación principal de la élite vanguardista con colaboradores y editores como Fernando Ortíz, Félix Pita Rodríguez, Ramón Rubiera, José Antonio Ramos, Raúl Roa García, Luis Felipe Rodríguez, Ramón Guirao, Luis Rodríguez Embil, Medardo Vitier, Enrique José Varona, Agustín Acosta, Emilio Ballagas, Regino Boti, Mariano Brull, José María Chacón y Calvo, Rafael Esténger, Alfonso Hernández Catá, Lino Novás Calvo, Manuel Navarro Luna, Andrés Núñez Olano.

conociendo la ocupación estadounidense sobre Cuba. Ellos mismos, con excepción de Arístides Fernández, Alberto Peña y Fidelio Ponce de León viajaron a Europa, al antiguo continente para acercarse a la cultura occidental que nuevamente venía a ofrecer vanguardias emergentes al mundo.

Así nació el grupo de artistas e intelectuales comprometidos con la vanguardia cubana.²⁰ Fue una generación y colectividad partícipe de diversas propuestas nacientes, que miraba siempre hacia el compromiso del arte que no por no ser militante no significaba no ser político del cual el grupo construyó lazos de arraigo y de conciencia para fortalecer la expresión cubana, sobre todo nacional. Y es aquí donde encontramos a nuestra artista Amelia Peláez, quien escapa a las aspiraciones y tendencias nacionalistas, pero opta por la creación de un arte más intimista y hogareño preocupado por la experimentación y exploración de la expresión criolla y barroca.

²⁰ Juan A. Martínez, *Cuban art and national identity: The vanguardian painters, 1927-1950*, Op. Cit.

Breve aproximación a la vanguardia cubana: primera y segunda etapa

En cuanto a temporalidades, se puede decir que la vanguardia cubana se divide en dos etapas. La primera generación corresponde a los años de 1925 a 1940 aproximadamente, mientras la segunda va de 1940 a 1960 aproximadamente (considerando su término con la inauguración de la Revolución Cubana en 1959). Según el estudio de Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y valoraciones*,²¹ en un primer momento, el arte de academia hasta finales de siglo XIX estuvo enfocado en una creación de idealización del paisaje y colocó en el centro de atención al retrato o las escenas heroicas, siendo hasta alrededor de 1925 cuando se inició la pintura moderna de Cuba. Al respecto, Adelaida de Juan expresa:

[...] la vanguardia estética se acerca a la vanguardia política. Los artistas se plantean no sólo el rechazo del arte oficial, sino la inserción de esa rebelión, dentro del ámbito mayor de rechazo a la sociedad toda. De ahí que el cambio formal vaya vinculado un cambio temático: no sólo manejan otros asuntos, sino que, sobre todo, introducen una nueva manera de ver los temas. [...] El cuadro que ha llegado a ser visto como heraldo de la vanguardia es, precisamente una cabeza de mujer: la *Gitana Tropical* [Imagen 2], que Víctor Manuel (1897-1967) pintara en 1927. No se trata del retrato de una dama elegante ni de idealización romántica o costumbrista. Víctor creó un tipo mestizo que se convirtió en tema de muchos de sus cuadros posteriores.²²

Hacia 1930, justamente la vanguardia cubana se caracterizó por dar entrada a figuras populares, incluyendo a otras clases sociales no tan privilegiadas, como ocurre con Mariano Rodríguez en obras como *Unidad* de 1938 [Imagen 3], en la que indica “señales de que el interés en la figura humana se ha desplazado del prototipo del lujo y la belleza formal, al prototipo del oprimido”.²³ De esta forma, se colocan en la pintura temas de sujetos marginados como mujeres, campesinos, guajiros y obreros. Ejemplo de ello son: *Costurera*, 1936 [Imagen 4] de Amelia Peláez, *Campesinos descalzos*, s.f. [Imagen 5] de Antonio Gattorno, o el *Paisaje cubano*, 1933 de Marcelo Pogolotti [Imagen 6]. De 1940 a 1950 — continúa la investigadora cubana— fue precisamente el momento en el que la vanguardia

²¹ Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y variaciones*, México, UNAM, 1980.

²² Adelaida de Juan, *ibídem*, pág. 48.

²³ Adelaida de Juan, *ibídem*, pág. 48.

cambia de composiciones artísticas y toma a la figura humana como “parte del proceso de interiorización de nuestra pintura”.²⁴

Asimismo, hay que resaltar que, tanto en la primera como en la segunda etapa de vanguardia, la creación artística coincidió con la presencia de revistas culturales, las cuales fueron portavoz, sustento y difusión de creaciones artísticas literarias como lo atestiguan publicaciones como *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944) y *Revista de Orígenes* (1944-1956). Todas estas fueron fundadas por el poeta José Lezama Lima, quien las coordinó al lado de personalidades como Ángel Gaztelu (en *Nadie Parecía*), el crítico de arte Guy Pérez Cisneros, el artista Mariano Rodríguez (*Espuela de Plata*) y José Rodríguez Feo (*Orígenes*). La última de las revistas llama la atención por ser donde se cierra el ciclo de auge de la vanguardia cubana. Precisamente, lograron la interacción y el diálogo entre literatura y plástica.

Si se coloca la debida atención en la profundidad del movimiento de vanguardia, se puede encontrar un postulado similar al que mantiene el crítico Gerardo Mosquera sobre el arte contemporáneo, en el cual, durante el proceso, el contenido y la forma propone: “hacer el arte contemporáneo también desde nuestros valores, sensibilidades e intereses. La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir (conocer-apropiar) la ‘impureza’ postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia de ella”.²⁵

En el escenario cubano, y en general en el insular, crear una vanguardia artística que fuera capaz de incluir una producción desde las formas, conceptos, significados y significantes que implicara en su conjunto una manera de apropiarse y replantear el espacio. A la vez, crearía una propuesta de hacer arte-crítico-político como lo propone el método de *codigofagia* de Bolívar Echeverría²⁶, o bien con ese acto de ingerir que se alimenta de

²⁴ Adelaida de Juan, “Los temas en la pintura cubana”, en *Pintura cubana: temas y valoraciones*, México, UNAM, 1980, págs. 10-11

²⁵ Gerardo Mosquera, “El síndrome de Marco Polo”, en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, España, Exit Publicaciones, 2010, pág. 19.

²⁶ La codigofagia es asimilación de los códigos, al respecto Bolívar Echeverría explica: “El mestizaje, el modo de vida natural de las culturas, no parece estar cómodo ni en la figura química (yuxtaposición de cualidades) ni en la biológica (cruce o combinatoria de cualidades), a través de las que se lo suele pensar. Todo indica que se trata más bien de un proceso semiótico al que bien se podría denominar ‘codigofagia’. Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la de devorarse las unas a las otras; la de golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tiene enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometiéndose

construir significados como lo es el movimiento de la antropofagia brasileña con Oswald de Andrade²⁷. Propuestas que en la perspectiva de Mosquera se trataban de una “deglución crítica”²⁸ al pensar sobre los procesos que componen y forjan una otredad diferenciada, tal como se puede apreciar con las vanguardias latinoamericanas.

Inmersa en ese contexto sociopolítico, se encuentra la artista Amelia Peláez. Como cada uno de los integrantes vanguardistas Peláez implica una nueva propuesta, percepción y concepción artística del arte cubano. Debe señalarse que la artista no se forma ni crea pensando en la preocupación nacional ni identitaria de la isla, sino que ella se enfoca en una visión-experiencia-memoria de su obra que parece sintética de una propuesta del proceso modernista desde Europa, pero que da como resultado algo distinto: el modernismo latinoamericano. Dentro de ese lenguaje germinativo, la artista logra crear una poética entre el paisaje-naturaleza que pinta, la arquitectura, el mundo y las relaciones que ella reconstruye en la casa criolla cubana.

La pintora, como sujeto de investigación sobre los procesos de arte en el Caribe que ha evidenciado la historiadora Yolanda Wood, resulta tener en su creación una noción de afirmación de identidad visual²⁹ para entablar la relación entre: individuo-sociedad-naturaleza, por la experiencia plástica y artística de su intersubjetividad y con relación a la naturaleza que acompaña el paisaje que ella diseña.

En lo que respecta a la fuerza que se encuentra en la pintura de Amelia Peláez, es necesario darle el lugar que merece al tema muralista en la artista, pues se ve influida por el muralismo mexicano³⁰. Peláez, a la edad de 41 años, ha pasado a otro formato de pintura al

a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después.” Bolívar Echeverría, “En torno al *ethos* barroco”, en *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000, pág. 51-52.

²⁷ Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropófago”, en *Revista de Antropofagia*, Año 1, Núm. 1, mayo de 1928. (Consulta: 11/03/2019).

En: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

²⁸ Gerardo Mosquera, “Sobre arte, política y milenio en América Latina”, en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones, 2010, pág. 94-95

²⁹ Yolanda Wood, “El arte entre el paisaje y el hombre en la naturaleza”, en *Islas del mar Caribe: Naturaleza-arte-sociedad*. La Habana, Ed. Universidad de la Habana-CLACSO, 2012, pág. 73

³⁰ “En el proyecto cubano de Escuela Libre se indica que ésta tendrá «cierta analogía a las implantadas en México y en otros países», y se destaca la importancia que han adquirido en el desarrollo artístico nacional, donde han sido fundadas y atendidas. [...] Era necesario un reflejo de las transformaciones estéticas y sociales operadas en ese país [México] a partir de los cambios revolucionarios, y se basaban en la enseñanza gratuita, ubicación en zonas rurales con un alumnado compuesto por niños y adolescentes fundamentalmente”. En:

no hacer sólo cerámica u óleos sino que se traslada a espacios abiertos, como en su mural en la Escuela Normal de Maestros de Santa Clara (1937), dedicado a San Juan Bosco. Además, cuenta con una gran producción mural que se enumeran aquí como: la Escuela José Miguel Gómez de La Habana (1937); el edificio Esso de La Habana (1951); el Edificio del Ministerio del Interior de Cuba —antes Tribunal de Cuentas de La Habana— (1953); la capilla Hogar Salesiano Rosa Pérez Velazco en Santa Clara (1956); el Hotel Habana Libre (1957). Sin mencionar exposiciones en la Galería Zack (1933) y en el Lyceum (1935), entre otros.

Si bien la producción artística de Peláez para este estudio tiene que ver con óleos y témperas, hay que mencionar que dentro de su obra también incluyó otros formatos y técnicas como en el mural, la cerámica y la reproducción de ilustraciones de algunas de sus obras en un poema y en la ilustración de revistas como *Revista de Orígenes* (1944-1956). Ello hace del arte de Amelia Peláez un abanico más amplio dentro de los planos de producción, circulación y difusión de su obra dentro y fuera de la isla, de tal interés según lo que refiere el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros sobre la artista cubana: “Amelia Peláez es el ejemplo más extraordinario de cómo debe aproximarse un artista vigoroso a las corrientes modernas de París.”³¹

Es importante destacar que Peláez inició su producción artística dirigida hacia un ámbito elitista, en el sentido de que se trataba de exposiciones en galerías, salones, museos, como su exposición en el Salón des Tuilles, en París en 1933, pero es a su regreso a la Cuba, en 1934, cuando su obra es retomada por el gobierno cubano para difundirla nacionalmente por medio de la Secretaría de Educación en 1935 y llega a conocerse en México en 1936. En la década de 1940 y 1960 llega a conocerse en otros países como Estados Unidos, Guatemala, Haití, Brasil, Canadá, Italia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suecia, Venezuela, Argel, entre otros. Paradójicamente, es también a su regreso a Cuba, cuando la invitan a participar —junto con algunos otros vanguardistas— en la producción de pintura mural, generando con ello

Yolanda Wood, “Coordenadas de proyectos”, *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta*, Ed. Letras Cubanas, 2005, pág. 18.

³¹ David Alfaro Siqueiros, “Los pintores modernos cubanos”, *Rev. Ultra*, 1943. Citado en: Olga María Rodríguez Bolufé, “Siqueiros y Cuba: una relación polémica y entrañable”, ResearchGate, 2012. (Consulta: (17/10/18) https://www.researchgate.net/publication/277070907_Siqueiros_y_Cuba_una_relacion_polemica_y_entrañable)

espacios de una mayor difusión de su obra por toda la isla. De hecho, se debe resaltar que, con la Revolución cubana la relación entre Amelia Peláez y el nuevo gobierno se dio de manera recíproca y de cordialidad al abrirse a un espacio de fomento nacional e internacional de muchos de los artistas cubanos vanguardistas. De esta manera, llega a elaborar una de sus obras murales más reconocidas como *Frutas cubanas*, 1957 en el Hotel Habana Libre, es decir, logra hacer de su obra “¡Que griten las paredes!”³².

³² Del diario de guerra del comandante Hernando González, muerto en Riochiquito. Adelaida de Juan, en *La galería latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, pág. 64.



Fotografía: [Amelia Peláez] Trabaja en su taller, situado detrás de su casona.
Cortesía de: *Granma*. Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.³³

³³ Granma (Consultado el 23/04/2019). En: <http://www.granma.cu/multimedia/imagenes/105149>



Imagen 2

Victor Manuel

Gitana tropical, 1929

46,5 x 38 cm

Óleo sobre madera

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana

En línea (consultado: 03/04/2019)

[https://www.ecured.cu/La_gitana_tropical_\(pintura_de_Victor_Manuel,_1929\)](https://www.ecured.cu/La_gitana_tropical_(pintura_de_Victor_Manuel,_1929))



Imagen 3
Mariano Rodríguez
Unidad, 1938
146.5 x 117 cm
Pintura

Edificio Arte cubano › Sala Consolidación del Arte moderno
Museo Nacional de Bellas Artes Cuba

En línea (consultado: 03/04/2019)

<http://www.bellasartes.co.cu/obra/mariano-rodriguez-unidad-1938>

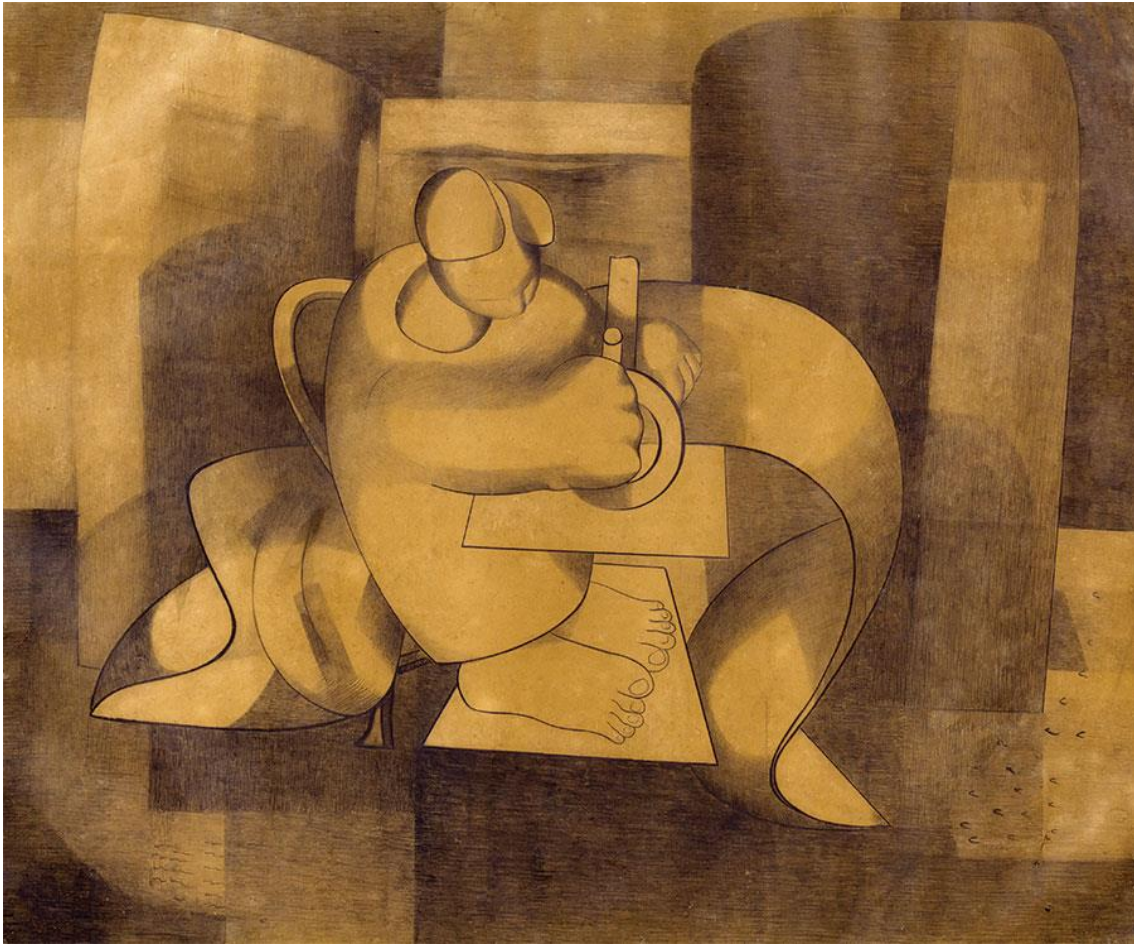


Imagen 4
Amelia Peláez del Casal
Costurera, 1936
Lápiz sobre papel; 735 x 915 cm
Museo Nacional de Bellas Artes Cuba
En línea (consultado 03/04/2019)
<http://www.bellasartes.co.cu/obra/amelia-pelaez-del-casal-costurera-1936>

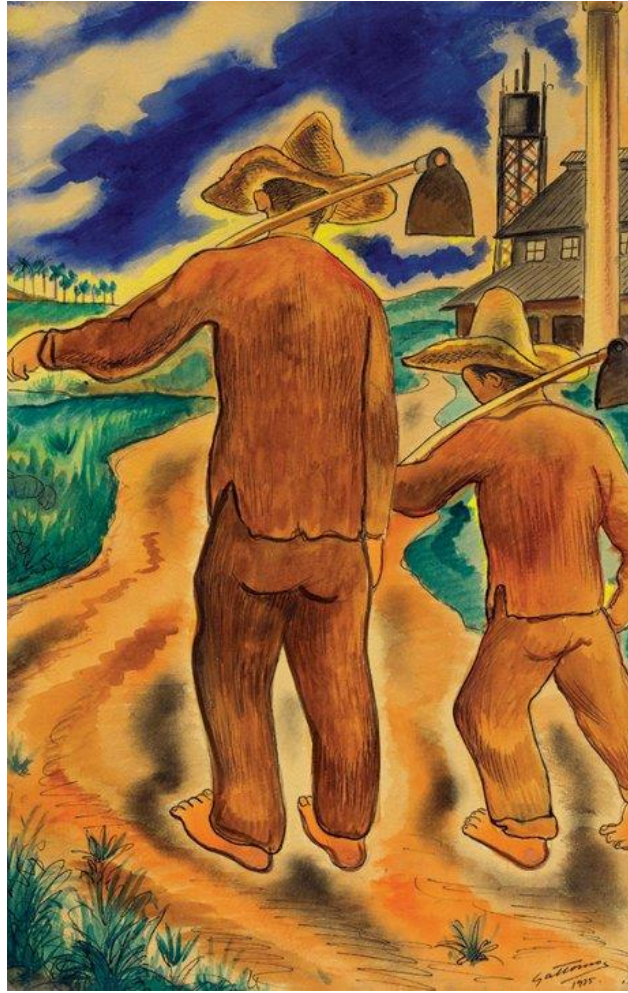


Imagen 5

Antonio Gattorno

Campesinos descalzos, s.f.

Tinta y tempera sobre papel; 520 x 335 cm

Museo Nacional de Bellas Artes Cuba

En línea (consultado: 03/04/2019)

<http://www.bellasartes.co.cu/obra/antonio-gattorno-campesinos-descalzos>



Imagen 6
Marcelo Pogolotti
Paisaje cubano, 1933
73 x 92 cm

Obra recomendada
Museo Nacional de Bellas Artes Cuba
En línea (consultado: 03/04/2019)

<http://www.bellasartes.co.cu/obra/marcelo-pogolotti-paisaje-cubano-1933>

Una cartografía para la silueta de Amelia Peláez

Xintal habla de diosas y no de dioses. Para ella, la tierra es la mayor de las divinidades, la madre de todos los frutos y de toda la vida. No cree ella en dioses mezquinos que necesitan templos oscuros donde ser adorados y hombres célibes que cuiden sus casas.

–La Diosa anda en los vientres de las mujeres y en el falo de los hombres, porque allí es donde comienza la vida desde donde todo lo demás se genera. Sólo la oscuridad de las almas extrañadas de la naturaleza ha podido inventar un dios macho con una madre virgen, para quien el placer que produce la vida, es pecado.

Ella ha sido bruja por generaciones, le dice. Las brujas están encargadas de conservar la sabiduría ancestral de mujeres, que desde tiempos remotos, antes de que se las persiguiera y se las obligara a la docilidad, veneraban la tierra y conocían el secreto de las buenas cosechas, los poderes magníficos de las plantas y las entrañas de ciertos animales...

Gioconda Belli, *Sofía de los presagios*

La aproximación hacia Amelia Peláez comienza de manera general con trabajos monográficos amplios, que incluyen cronologías y algunos pequeños análisis contextuales de los integrantes de la vanguardia cubana, como es con el caso de Juan A. Martínez en su libro *Cuban Art & Identity. The vanguardian painters. 1927-1950*. A manera de testimonio, como participe y artista de la vanguardia, quien también permite soslayar el papel de los distintos vanguardistas en la isla, se encuentra Marcelo Pogolotti con su obra *Del barro y las voces*. Aunado, la presencia de obras como *Del silencio al grito*, *Pintura cubana: temas y variaciones*, y *La galería latinoamericana*, todos de la historiadora y crítica de arte, Adelaida de Juan, quien se encarga de destacar la presencia de artistas cubanos, a partir del impacto de su producción, generando con ellos críticas y reseñas de arte.

Como fuente primaria, quien se ha dedicado a trabajar cronológica y testimonialmente a la artista ha sido el investigador José Seoane Gallo, quien logra recopilar

y puntualizar referencias tanto históricas como culturales de la vida y obra de Amelia Peláez. Asimismo, dentro de la obra de Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*, se encuentra también documentación de la formación y presencia de la artista en otras latitudes geográficas, señaladas por tres de sus hermanas, Julia, Irene y Carmen del Casal.

De los estudios críticos y de análisis artístico alrededor de la obra de Amelia Peláez, se encuentran estas investigaciones profundas: la tesis de Zenaida Madurka, *El paisaje caribeño y la nación. Redefiniciones y violaciones de la geografía*, de State University of N.Y., 2010 y la tesis de Ingrid Williams Elliot, *Domestic Arts: Amelia Pelaez and the Cuban Vanguard, 1935-1945, A dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Humanities*, Illinois, Chicago, 2010.

Hay también una cantidad considerable de artistas y literatos que estudian y analizan a Amelia Peláez en relación con Cuba por medio de otras maneras de pensar y explicar el arte. En primer lugar está José Lezama Lima, con tres críticas literarias que le dedica a la artista. Entre estos también se encuentra Alejo Carpentier, quien en su texto *La ciudad de las columnas*, plantea la estructura del territorio que habita a partir de la arquitectura en unidad con la geografía insular, quien menciona:

[...] Pero llega uno a preguntarse, hoy, sino se ocultaba una gran sabiduría en ese “mal trazado” que aún parece dictado por la necesidad primordial —trópica— de jugar al escondite con el sol, burlándole superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas “esquinas de fraile” que tanto se siguen cotizando, aún ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera “intramuros” hasta comienzos del siglo. [...] Pero ahora que esos embadurnos se han quedado en los pueblos de provincia entendemos, acaso, que era una forma del *brise-soleil*, neutralizador de reverberaciones, como lo fueron también, durante tanto tiempo, los medios puntos de polícroma cristalería criolla que volvemos a encontrar como constantes plásticas definidoras, en la pintura de Amelia Peláez o René Portocarrero.³⁴

Y en la misma idea por la composición de la obra en Amelia Peláez, es posible encontrar la crítica que desarrolla Robert Altmann en *Ornamento y Naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez*, que se publicó en Revista de Orígenes (1945).

Existen una pequeña cantidad de catálogos de arte que permiten conocer a la artista, como *Amelia Peláez. Exposición Retrospectiva. Noviembre 14/68*, Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1968; “Amelia Peláez. Óleos,

³⁴ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, s.p.

témperas, dibujos y cerámicas, 1924-67”, *Pintura. Guía de Estudio*, Museo de Bellas Artes, s. f.; *Amelia Peláez. Fulgor de las islas*, Museo del Pueblo, Guanajuato, México y Museo de Arte Carrillo Gil, Cd. De México, 1991-1992; *Amelia Peláez: la huella de Mallorca. Obras de 1928 a 1936*, Centro Cultural de España, La Habana, Museo Nacional, SA NOSRA, La Habana; s.f., *Amelia Peláez. Óleos, témperas y dibujos. [1929-1964]*, Caja Duero, Museo Nacional de La Habana, La Habana, 1998; Roberto Cobas Amate, *Amelia Peláez. Una mirada en retrospectiva*, Museo Nacional de Bellas Artes, Edificio de Arte Cubano, La Habana, 4 de febrero -17 de abril de 2011; Elba Gutiérrez Rodríguez, “Amelia está en el museo”, *Pionero, Revista del adolescente cubano*, Núm. 107, abril. 2008, La Habana.

Para el enfoque técnico y crítico respecto del análisis de la obra, fueron de gran utilidad críticos como Gerardo Mosquera, Juan Acha, Fausto Ramírez y Guy Davenport.

¿Quién es Amelia Peláez?

Amelia nace en Yaguajay, Cuba, en el seno de una familia que en 1896 estuvo vinculada con las actividades políticas de la guerra hispano-cubano-americana. La madre de Peláez, Carmela del Casal y de la Lastra³⁵ al igual que su padre, Manuel Pérez Laredo, fueron figuras clave para el desarrollo de dicha guerra. En primer lugar, su madre adquirió un papel imprescindible al ser traductora y mediadora del líder independentista Máximo Gómez durante el proceso de intervención estadounidense. Por su parte, su padre, médico de profesión, también tuvo su debida incidencia política a partir de ser miembro y fundador de la organización política del mismo movimiento.³⁶ Además, entre otro de sus familiares, el tío de Peláez, Julián del Casal, fue promotor e iniciador del modernismo hispano-americano.

Sus primeros años

La formación inicial de la artista se debe a una educación impartida por su propia madre. Posteriormente, su desarrollo académico en la pintura es resultado de la figura de Magdalena Peñarredonda, y Peláez continua su formación al ingresar en la Academia de San Alejandro. Después, en mayo de 1924, con veintiocho años de edad, recibe una beca de estudio para realizar una estancia en los Estados Unidos.³⁷ En 1927, se le otorga por decreto presidencial cubano otro apoyo económico para llevar a cabo sus estudios en las academias y escuelas más reconocidas de Francia, por lo que en ese año se establece en París. Asiste a cursos libres de dibujo en la Grande Chaumière y en la École du Louvre. En Europa visita el Museo de Louvre, el Museo del Prado, en Madrid, y asiste y comparte clases con la etnóloga Lydia Cabrera.³⁸

³⁵ Carmela del Casal era la única persona en Yaguajay que conocía el idioma inglés, por eso fue quien tradujo a Máximo Gómez los mensajes militares que los estadounidenses le enviaban desde Oriente. José Seoane Gallo, "Julio, Irene y Carmen", *Palmas reales en el Sena*, La Habana: Letras Cubanas, 1987, pág. 18.

³⁶ Dicha organización sería lo que más tarde se denominó Partido Liberal. José Seoane Gallo, "Julio, Irene y Carmen", en *Palmas reales en el Sena*, pág. 20

³⁷ La artista visita Filadelfia y estudia seis meses en The Art Students League de Nueva York con el profesor George C. Bridgman.

³⁸ En un primer momento, Lydia Cabrera (1899-1991) viaja junto a Peláez a l'École du Louvre donde se graduará con el interés puesto en la expresión artístico-estética de la pintura, años más tarde cambiará su interés por los estudios etnográficos de la isla, siendo pionera en el desarrollo de estudios afro. Lydia Cabrera

Es durante esa estancia donde, tanto Lydia Cabrera como Amelia Peláez empiezan a ser parte de la divergencia femenina: dos artistas cubanas y académicas de clase acomodada, que salieron de la isla para continuar su formación en el continente europeo, que rompieron los paradigmas de “ser mujer” únicamente desde el espacio privado para darle otra significación de “mujer” dentro del escenario público, donde ellas mismas se determinaron, se consolidaron e incursionaron a partir de las artes o desde la academia.

Es en el momento de la estancia de las artistas en Europa cuando comienza su gusto por el desarrollo de un conocimiento artístico (teórico y práctico) a partir de técnicas y formas que emergían con las vanguardias, con las que coincidieron y ampliaron su formación. Se apropiaron de las relaciones de esas otras realidades, como lo describe su biógrafo José Seoane Gallo en *Palmas reales en el Sena*.³⁹

En este punto, las dos jóvenes, al margen de una nueva oleada de mujeres que rompieron con la idea de que en el ámbito artístico las mujeres sólo podían incursionar como objetos determinadas a una pasividad, se colocaron como sujetos de agencia, como compañeras ejecutoras y creadoras de arte. Así, se puede sostener que Peláez le dio contenido y sentido a su pintura a partir de la manera en que se desarrolló, como a continuación se estudia. Mientras, dicho sea de paso, Lydia Cabrera abandonó el camino de las artes plásticas y se inclinó hacia el campo de la antropología, siendo pionera en los estudios de las religiones afrocubanas.

La artista se transforma así en figura icónica del siglo XX, quien logra la apropiación de los espacios públicos, de manera literal, cuando comienza con sus murales, al regreso de su estancia, pero también con el hecho de haberse matriculado en San Alejandro. Hay que mencionar que sus primeros años fueron habituados a la corriente impresionista, por medio de la influencia de Leopoldo Romañach (1862-1951). No obstante, luego de haber presenciado siete años en Europa, los primeros cuatro por estancia estudiantil y los últimos

se desenvuelve en tal campo que publica obras como: *Cuentos negros de Cuba, ¿Por qué? Cuentos negros de Cuba, El Monte, Reglas de Congo: Palo Monte Mayombe*, entre otras; en Lydia Cabrera, (Consulta: 21/10/2018). En: https://www.ecured.cu/Lydia_Cabrera

Ver más sobre la biografía de la artista Amelia Peláez en: José Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.

³⁹ José Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

tres como parte del financiamiento de su madre, ella profundiza en la composición de las formas con maestros como los cubistas Pablo Picasso (1881-1973) y Henri Matisse (1869-1954) y también con la artista rusa constructivista Alexandra Exter (1882–1949)⁴⁰. Es decir, Peláez volvió a Cuba llena de conocimientos y aprendizajes nuevos en lo que a la pintura se refiere, pero también llegó como incomprendida, porque la técnica con la que ahora experimentaba y aplicaba sobre sus obras de arte no correspondían a la de los maestros cubanos.

En 1934, ya en su plena madurez artística, la pintora concreta su trazo con nuevas formas vanguardistas que para ese momento emplea en sus obras plásticas, en cerámica y en pintura mural. Esto es, si bien el aprendizaje europeo cimentó nuevas formas de expresión en la artista, ella misma reescribió una propuesta distinta artística-estética caribeña-insular.

⁴⁰ “Alexandra era una magnífica maestra; su especialidad era la escenografía y su debilidad los manuscritos iluminados. Contaba Amelia que la rusa insistía en lo que pudiera llamarse multiplicidad de la enseñanza, es decir, en el aprendizaje, por parte del alumno, de todas las técnicas y campos del diseño y las artes plásticas, de modo que al concluir los estudios el graduado pudiera desenvolverse en cualquiera de dichos campos y aplicar la técnica más conveniente”. José Seonae Gallo, *ibidem.*, pág. 37.

¿Qué se entiende por Caribe?

Los ritmos cobrizos, negros y amarillos, si bien diferentes entre sí, tienen algo en común: pertenecen a Pueblos del Mar. Estos ritmos, al ser comparados con los anteriores, aparecen como turbulentos y erráticos, o, si se quiere, como erupciones de gases y de lava que vienen de un estrato elemental, todavía en formación; por lo tanto son ritmos sin pasado, o mejor, ritmos cuyo pasado está en el presente y que se legitiman por ellos mismos.

Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*

El Caribe es y ha sido frontera geopolítica y puente hacia el sur, como inicio, continuidad y proyecto moderno/colonial espacial-temporal que también, debido a su geografía específica y estratégica, fue el paso de ruptura y construcción epistemológica del conocimiento moderno. Ya fuera en un primer momento con el “descubrimiento” e invención de América, o bien con el mismo desarrollo capitalista, como sostiene Eric Williams: “Había comenzado el surgimiento del Caribe como el apéndice o satélite del imperialismo europeo, mediante la extracción de sus recursos del desarrollo doméstico para el engrandecimiento metropolitano”⁴¹, en lo que se refiere al siglo XVI.

También Caribe, y puntualmente Caribe insular, resulta ser un punto de encuentro y encubrimiento para construir, definir y explicar el mundo europeo occidental. Caribe insular como confluencia entre los Pueblos del Mar, entre las culturas exterminadas, traídas y las que están en constante articulación y definición, como lo designa Antonio Benítez Rojo.⁴² Caribe, según las palabras de Yolanda Wood, “cuenca uteral de América”⁴³, donde la modernidad inicia y al mismo tiempo la materialidad de estas tierras, o ínsulas, confirman un territorio que totalizó y definió al mundo global actual, el cual logró mundializarse.

⁴¹ Eric Williams, *De Colón a Castro: La Historia del Caribe 1492-1969*, (Sergio A. Fernández Bravo, trad.), México: Instituto Mora, 2009, pág. 129.

⁴² Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, San Juan Puerto Rico, Ed. Plaza Mayor, 2010.

⁴³ Yolanda Wood, “Presentación”, *Cuadernos Americanos*, Año xxx, Vol. 2, Núm. 156, abril-junio 2016, México, UNAM, 2016, pág. 13.

Este territorio insular no resulta así una limitante como continuamente ha sido marcada, sino como un “horizonte de proyección” u otro tipo de conocimiento narrativo:

En primer lugar, el conocimiento científico no representa la totalidad del conocimiento; siempre ha existido de manera adicional, en competencia y en conflicto, con otra clase de conocimiento que llamaré narrativo [...] Con esto no quiero decir que el conocimiento narrativo puede prevalecer sobre la ciencia, pero su modelo está relacionado a ideas de equilibrio interno y de convivencia, junto a las cuales el conocimiento científico contemporáneo hace una pobre figura.⁴⁴

Es decir, se trata de cambiar el horizonte de proyección hacia ese conocimiento narrativo, hacia lo que tienen que decir otras culturas y personajes, hacia ese espacio cultural que queda “afuera” de Europa, como también lo dice Benítez Rojo, “donde *allá* es igual que *acá*”⁴⁵ porque el hecho de pertenecer y ser de la insularidad no se trata de una afirmación territorial únicamente “sino de la posicionalidad, al fin y al cabo una forma de imaginación espacial, que se beneficia de la circulación inmemorial de las corrientes marinas”.⁴⁶ Como otra forma de pensarse, concebirse y adscribirse desde la independencia y autonomía de la insularidad, tal como lo hace Amelia Peláez.

Como se verá precisamente en sus obras, con otra forma de registro y de composición por el espacio y por la geografía insular, la artista hace una renovación del espacio y del Caribe insular a partir del contexto que pinta, en donde, consciente o inconscientemente coloca, a partir de la autoctonía de los elementos y del ordenamiento de la configuración un espacio interior que conduce a pensar en un lugar doméstico. Pensar este lugar desde distintas visiones lo hace no únicamente descriptivo sino expresivo desde una vivencia con la marca de insularidad que escapa de la concepción céntrica, por céntrica entiéndase una visión desde Europa que es necesario rehacerse con sus propias fuentes y métodos, con sus miradas o ritmos:

Se trata, pues, de un sistema de máquinas relativas, ya que, según se mire, la misma máquina puede ser de flujo a la cual se acopla una máquina de interrupción. La máquina caribeña, sin embargo, es algo más: es una máquina de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina tecnológico-poética, o, si se quiere, una meta-máquina de diferencias cuyo mecanismo poético no puede ser diagramado en las dimensiones convencionales, y cuyas

⁴⁴ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*. (Mariano Antolín Rato, trad.), Barcelona: Planeta, 1993. En: Antonio Benítez Rojo, Op. Cit., pág. 196.

⁴⁵ Antonio Benítez Rojo, Op. Cit., pág. 311.

⁴⁶ Jorge Marturano, *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*, (Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván, Jorge Marturano, ed.), Cuba: Editorial Verbum, 2015, pág. 39.

instrucciones se encuentran dispersas en estado de plasma dentro del caos de su propia red de códigos y subcódigos.⁴⁷

Es de sumo interés que precisamente desde la geografía insular se haya aprendido a cambiar la mirada, a optar por métodos y códigos propios, por comenzar procesos distintos como han sido con las grandes revoluciones que ahí han acontecido, la del siglo XIX con la Revolución Haitiana y la de siglo XX con la Revolución Cubana. Es en ese marco donde se empieza a dejar de ver el *centro* por ser el *centro*, y se plantea a ver desde la *periferia*, y quizá la *periferia* logre dimensionar la relación conflictiva que se tiene con el *centro*.

Es este Caribe, el que impulsa al acercamiento de una teoría de *oblicuidad*⁴⁸, la cual nos sirve como otra forma de entender y estudiar situaciones concretas que se amplían y son legítimas y válidas para ser capaces de crear una poética de plástica visual del territorio latinoamericano, y específicamente, del caribeño. La poética del universo de Peláez que aquí se presenta, tiene que ver con una geografía y una sensibilidad plasmada por una mujer criolla del Caribe hispano, quien a partir de su obra produce su propia expresión, visión y memoria cubana. Al margen de esta situación, se desenvuelve el estudio de Peláez entre la relación con la vegetación de la isla, “la naturaleza” como se va a presentar, el hecho de atravesar un largo periodo colonial que también se manifiesta en la arquitectura, y el encuentro o encierro en la casa criolla de la ciudad de La Habana.

⁴⁷ Antonio Benítez Rojo, Op. Cit., págs. 38-39.

⁴⁸ Eduardo Grünner, Teoría crítica y *contra-modernidad*. El color negro: del cómo una singularidad histórica deviene en dialéctica crítica para “Nuestra América” y algunas modestas consideraciones finales, en: José Guadalupe Gandarilla (coord.), *Crítica en el margen*, México: Akal, 2016, pág. 19-60.

Codificación en y de Amelia Peláez

Amelia Peláez, como artesana, productora y creadora de la imagen, se dedica a construir sus naturalezas muertas y sus siluetas de mujeres, en las que encierra y sitúa todo un universo de una casa criolla y barroca. De manera general, en el caso de las siluetas que ella pinta, *codifica* otras formas de rehacer a “sus” mujeres, distinta a la manera en la que se pintaba una silueta durante el siglo XIX. Sin mencionar a las figuras femeninas blancas de clase acomodada que fueron pintadas para ser retratos reconocidos a causa de su posicionamiento social y que acompañaron la decoración de la casa criolla, pues ellas sólo evidencian el poder que ostentaban. No obstante, una mujer negra dentro de un lienzo no fue algo más que el reflejo y reproducción de una mentalidad colonial desde el siglo XV. Donde se asoció a las mujeres negras y/o nativas con una suerte de naturaleza virginal e indefensa que debía conquistarse y dominarse.⁴⁹

Hay diversos autores que han trabajado sobre la construcción de este imaginario americano, como lo hizo Rojas Mix, quien se refiere a una anécdota del siglo XV, en la cual una Compañía Holandesa que, junto a su séquito, trajo consigo a los artistas Franz Post y Albert Ekhout para realizar una estancia en Pernambuco, Brasil, en 1637. Esto para que dichos artistas graficaran “cuanta cosa vieran, creciera o se moviera”⁵⁰ en este *Nuevo Mundo*. Ellos permanecieron en Brasil y sus imágenes fueron fieles al mundo europeo que ya conocían. Aunque a su regreso a Europa tuvieron la fortuna de que los compradores no encontraron que sus cuadros, hechos en la *vazea* (la planicie), no eran ni muy exóticos ni suficientemente decorativos para responder al gusto de la época y por ello se vieron obligados a inventar un Brasil de bestias insólitas y extravagantes.⁵¹ Y eso también sucedió con la imagen de mujeres nativas o negras; fueron el relato de la imagen idílica y exotizada.

Esa narración de Rojas Mix sirve para dimensionar la construcción de un imaginario salvaje y alegórico de América. Las mujeres americanas o negras que fueron la exacerbación de los estereotipos de mujer lujuriosa y marginal, disfrutable para los ojos del varón, tal como

⁴⁹ Adelaida de Juan, *Pintura cubana: temas y variaciones*, México: ERA, 2000, pág. 43.

⁵⁰ Miguel Rojas Mix, “América imaginaria”, en *Imaginarios de nuestra América. Construcción de la alteridad, la identidad y el poder*, Jalisco, Colegio de Jalisco, 2012, pág. 18

⁵¹ Miguel Rojas Mix, *ibídem*, pág. 18

sucedió con las imágenes de las cajetillas de cigarrillos de fines de siglo XIX pintadas por Víctor Patricio Andaluz. Así llegaron estas imágenes todavía hasta el siglo XX, con los vanguardistas como Carlos Enríquez (*Rapto de las mulatas*, 1938) [Imagen 7], quien escenificó una imagen idílica de las mujeres, componente de un paisaje tropical exotizado.

No obstante, para el caso de la artista cubana respecto a las siluetas de mujeres podemos acercarnos a otras formas de observar, configurar e interpretar a dichas mujeres e incluso al paisaje y a sus naturalezas muertas. En este primer punto, es de gran importancia prestar atención a los retratos de mujeres que pinta Peláez, ejemplo de ello es en *Retrato de Sofía*, 1951 [imagen 8], pues en esta obra se puede llegar a suponer que se trata de la hermana de la artista según datos biográficos, sin embargo, la silueta de esa mujer, que lleva el cabello recogido y la cabeza de frente, no tiene rostro alguno, no tiene siquiera insinuaciones de ojos, nariz o boca. Es notorio también en el *Retrato de Sofía* que la mujer se encuentra en un espacio azul donde resalta su silueta dentro de una composición arquitectónica que sugiere algo parecido a una casa. La crítica Adelaida de Juan, se ha referido a Amelia P. como la artista que “insiste en el silencio”⁵² y esto se puede pensar con la ubicación de *Sofía* como alguien que al parecer no tiene expresiones marcadas que evidencien emociones o sentires, lo cual remite a un lugar donde, probablemente el silencio es aliado y compañero, como una situación de ese silencio de aquello que no se nombra y conduce a “lo íntimo”, a una geografía “hacia adentro”. Llama la atención también que en esta obra de Peláez la silueta femenina es de tez oscura o mulata, un color de piel que es difícil encontrar en cualquiera de los retratos de mujeres de la artista, destaca que el tono de piel se confunda con la ropa que lleva puesta, como si fuera cuerpo y vestido una misma unidad.

Por otra parte, en el óleo *Las dos hermanas*, 1943 [imagen 9] por ejemplo, se observa desde la penumbra a dos mujeres que, como también sostiene Adelaida de Juan, son una “despersonalización de las representaciones”⁵³, se trata de hermanas, como el título lo señala, que se colocan ante el balcón, quienes por el lazo de familiaridad o de complicidad que se puede suponer, observan hacia lo que puede ser un paisaje abierto o cerrado (que no es posible ver como observadores) que las hace testigos de algo. Las dos hermanas, con un

⁵² Adelaida de Juan, *Del silencio al grito*, La Habana: Letras Cubanas, 2002, pág. 58.

⁵³ Adelaida de Juan, *ibidem.*, pág. 59.

talante de seriedad (no sonríen, están calmadas, atentas), se dejan envolver por un espacio de quietud para quien las observa. En esta misma perspectiva es interesante subrayar la obra de *Mujeres*, 1958 [imagen 10] porque también con ésta, de manera despersonalizada debido a que sus rostros tienen sutilmente a la abstracción, se sugiere una quietud y un encierro o ensimismamiento consigo mismas, pues por la forma en que se detalla el ojo (a diferencia del tratamiento de otras partes del rostro como la nariz o la ausencia de boca y orejas) – nuevamente retomado de Adelaida— “sugiere una actitud receptiva, vigilante y atenta, que guarda silencio en la intimidad creciente”⁵⁴. Ahora, dentro de estos retratos de Amelia, es oportuno pensar en los elementos arquitectónicos como columnas y arabescos que también los coloca en sus obras de *Naturalezas muertas* que se desarrollarán más adelante.

Se debe hacer hincapié en que la obra de *Mujeres*, 1958 es posible apreciar siluetas de perfil, con el ojo en atención hacia todo lo que sucede a su alrededor y hacia quien(es) las miran. Parece que ya no son musas, sino intrusas o vigilantes que contemplan todo desde la despersonalización de lo que conocen a su alrededor sin hacer ninguna expresión hacia el público que las visita.

Son estas composiciones plásticas de mujeres que se preservan en una memoria y visualidad de un saber estar en el mundo, pues se entregan al espacio cubano para tomarlo y forjarlo dentro de un universo, el de Peláez, para ser sujetos que dialogan con su entorno.⁵⁵ La artista, a estas siluetas, dentro de sus retratos, en su mayoría las coloca en el centro y sus figuras son capaces de moverse con ella, se esconden en el mundo cotidiano doméstico al que han sido recluidas donde reinventan dicho espacio. Esto es frente a una situación de privación universal como es la casa para las mujeres, la artista, las codifica y hace

⁵⁴ Adelaida de Juan, *ibidem.*, pág. 57.

⁵⁵ “Amelia se siente dueña, desde aquí ella observa y recrea un mundo lleno de color y así parece que lo hace cuando pinta”. En: Adelaida de Juan, *ibidem*, págs. 55-56. Y Amelia dice “Nunca me he propuesto pintar de manera desagradable, pues no me gusta guardar en mi casa objetos desagradables [...] Me parece evidente que uno pinta lo que le gusta pintar [...] [Y respecto a todo lo que le gusta pintar] lo había adquirido aquí, en Cuba, y me había gustado, es decir, lo había disfrutado porque me había enseñado a disfrutarlo”. En: José Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*, La Habana: Letras Cubanas, 1987, pág. 167-182.

“salvajes”⁵⁶, las hace indómitas, ya no con un paisaje u hogar que las encierra, sino que toman posesión del mismo e intervienen en él porque lo conocen.

La artista cubana, como se expone de manera general en sus cronologías biográficas, tiene una fuerte relación en Europa dentro de espacios intelectuales (clases, museos, galerías, entre otros) con los que consolida su incursión en un ámbito vanguardista, sobre todo con el cubismo como raíz y desarrollo de su obra, como reestructura de la forma y también del contenido, del hacer composiciones estéticas distintas a las aprendidas; creaciones con un bagaje insular por y para Cuba. De esta manera, aparece el punto clave de su ruptura, pues —tanto la pintora como sus demás compañeros de generación— adquieren nuevos estilos, corrientes artísticas y conocimiento para producir expresiones artísticas al margen de una renovación plástica con un lenguaje contextual insular. Esto último queda por observarse en la presente tesis, en menor medida con lo señalado líneas arriba con las siluetas de mujeres dentro de retratos, pero de manera más profunda con las naturalezas muertas.

⁵⁶ “Salvaje”, como se verá en el siguiente apartado, significa, a la manera de Fernández Retamar, que rehace a la imagen de Calibán como un sujeto colonial que históricamente ha sido degradado, que se le ocultó, fue caníbal, servidor, indómito, en permanente estado con la naturaleza, pero en el que no hay nada de bárbaro sino de lo que era en Europa lo “exótico”, donde, en la condición de femineidad expresada por Amelia, se vuelve un sujeto que construye su espacio habitable al volverlo a rehacer, al atreverse a conocerlo como lugar privado, íntimo, personal, suyo.



Imagen 7

Carlos Enríquez

Rapto de multadas, 1938

162.5 x 114.5 cm

Museo de Bellas Artes Cuba

En línea (consulta: 02/02/2020)

www.bellasartes.co.cu/obra/carlos-enriquez-el-rapto-de-las-mulatas-1938



Retrato de Sofía, 1951
Óleo sobre tela
79 x 64 cm
Colección Peláez

Imagen 8

Amelia Peláez

Retrato de Sofía, 1951

Óleo sobre tela

79 x 64 cm

Colección Peláez

Imagen retomada del catálogo de Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez, La Habana Vieja, Cuba: Ediciones Boloña, 2007.*



Imagen 9

Amelia Peláez

Las dos hermanas, 1943

Gouache en papel.

94.6 x 74.9 cm.

Galería del Prado, Havana. Collection of Ilka Chase, New York

Private Collection, Chicago

Imagen vía internet, en PHILLIPS, LATIN AMERICAN NEW YORK 23 MAY 2013

(consultado: 18/11/2019)

<https://www.phillips.com/detail/amelia-pelaez/NY010513/16>

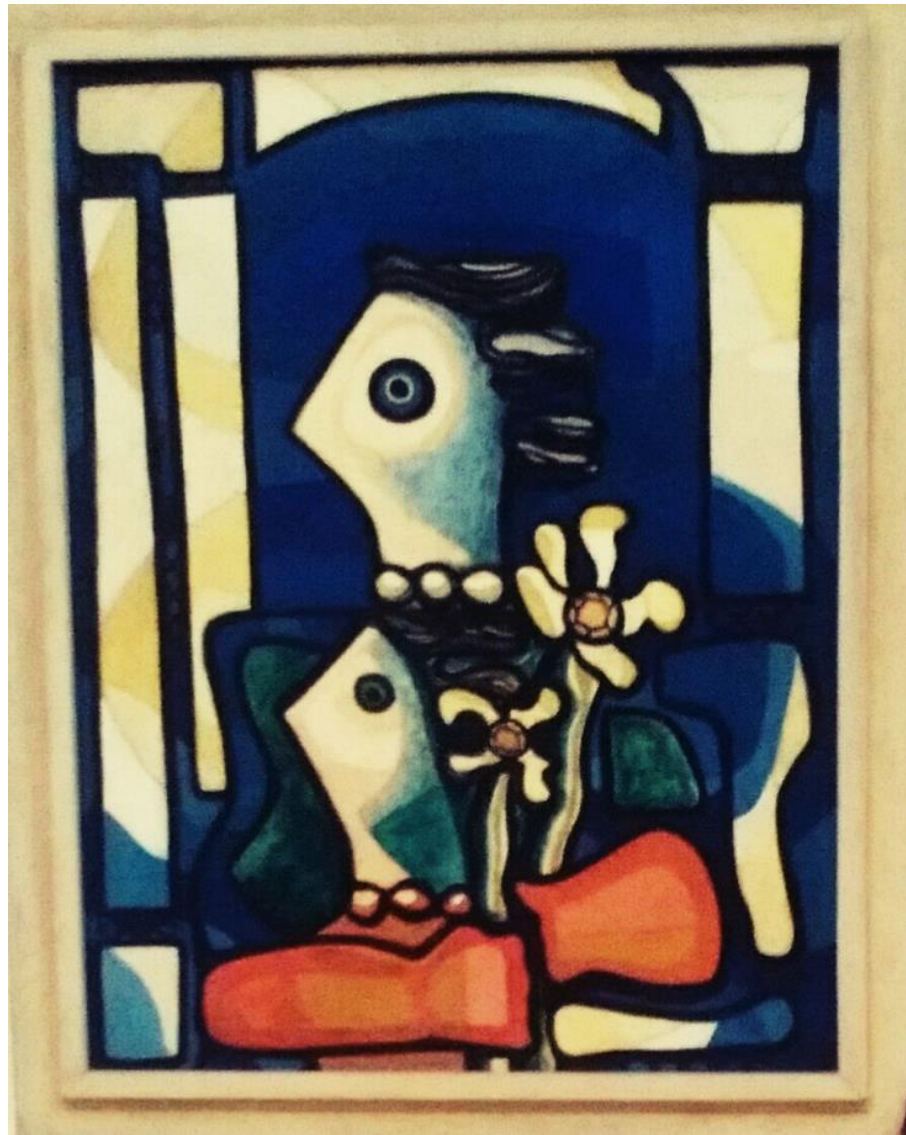


Imagen 10

Amelia Peláez

Mujeres, 1959

Óleo sobre tela

130.5 x 100cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Colección: Surgimiento del arte moderno (1927-1938)

Imagen tomada en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana por:

Mayte Velázquez Santiago

Capítulo II. La recomposición de una arquitectura del paisaje barroco: la Naturaleza muerta

Nuestro suelo, nuestro sol, nuestro aire, nuestras plantas, nuestras mujeres habían de lograr algún día la perfección de su obra, de esa obra que se llama Cuba. Y de este logro, el único que puede dar fe con la fuerza notarial es desde luego el artista. Lo nacional está muy lejos de percibirse claramente en el entusiasmo de los estadistas, en el destino manifiesto de un territorio enclavado en fronteras naturales. Todo se resolvería entonces en vaguedades abstractas. El cuerpo de lo nacional es el espíritu y es el paisaje, y eso sólo lo apresa el arte. No habrá verdadera realidad nacional mientras la vista no evoque repentinamente este panorama, este tipo humano, esta atmósfera transparente, esta selección de colores, esta forma arquitectónica, esta leyenda y esta historia cuyos personajes hemos visto con nuestros propios ojos en los ojos del artista.⁵⁷

Darle rienda suelta al color. Alcanzar un dibujo preciso e indiscreto que “registrara” como se dijo en aquel momento. Ir siempre al tema. Preñarlo de símbolos vagamente sociales. Rendirle culto a la forma. Expresar en la pintura la fuerza y la alegría que se alcanza a salvar lo vulgar y lo cotidiano.⁵⁸

Guy Pérez Cisneros, *Las estrategias de un crítico: antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*

Categorías para llegar al paisaje cubano

Para lograr definir, articular y proponer la conciencia de una territorialidad insular cubana, hay que pensar en la codificación que hace Amelia Peláez de la geografía en sus obras a partir de definiciones como naturaleza muerta, paisaje, criollo y barroco.

En cuanto a la concepción de paisaje, siguiendo al historiador del arte Fausto Ramírez, en Cuba el género apareció de una manera similar a los modernistas mexicanos, como:

Un nuevo régimen formal del espacio y las formas, que buscaban la construcción de equivalentes expresivos, ya no descriptivos, de la “realidad” pintada e interpelaba de manera explícita a la vivencia personal. El paisaje no debía pretender ya invocar la ilusión de un

⁵⁷ Guy Pérez Cisneros, *Las estrategias de un crítico: antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, La Habana; Letras Cubanas, 2000, pág. 181.

⁵⁸ Guy Pérez Cisneros, *ibidem*, pág. 191.

espejo supuestamente impersonal, sino crear equivalentes pictóricos evocativos y sintéticos.⁵⁹

Categoría, la cual se trata de la reinención de las formas marcadas por esa “vivencia personal”, por la presencia de personalidad y subjetividad del/ de la artista. Como “otras formas de pensar” y de resolver la composición estética como también lo nombra Fausto Ramírez, aplicado ahora a la observación y creación criolla barroca-habanera, como parte de la percepción de los objetos en relación con su entorno, o bien este contexto o atmósfera con las relaciones humanas y geográficas retomadas para el caso cubano. En decir, desde un estudio de la historia del arte mexicana que va más allá del paisaje urbano de inicio de siglo XIX pero que tampoco se concentra en un paisaje a campo abierto completamente—como bien lo señala Fausto Ramírez— mucho menos va en dirección del factor ideológico de cohesión nacional (de episodios que describen grupos figurativos o densidad histórica [historia, escenas populares, escenas militares, escenas familiares, retratos y animales]), sino de aquello que explora la semiótica del objeto, que reinterpreta y recrea la valoración del ambiente (tanto de vegetación como cultural), que de manera más precisa le llamo paisaje insular.

En lo que corresponde al género de la naturaleza muerta, se deben tomar en cuenta sus dos inicios históricos:

[...] uno en Egipto y otro en Israel, que establecen dos temas que persistirán en una tradición ininterrumpida hasta nuestros días.

Los primitivos daban de comer a sus muertos. En las tumbas más antiguas hemos encontrado platos y cántaros. Desde los primeros tiempos conocidos en Egipto, familiares piadosos daban de comer a sus padres muertos; el *ka*, o el alma, podía comer. Su jeroglífico es ese gesto prehispánico y perdurable de los brazos alzados en oración. Y cuando, después de mucho tiempo, no quedaba más familia que alimentara a un ancestro con comida fresca, había una comida pintada en la pared de la tumba, gracias a la cual el *ka* podría vivir hasta la aparición diurna de Osiris, cuando el tiempo se detendrá y los justos morarán para siempre en el Julio eterno de Egipto redimido.

[...]

[y segundo] una naturaleza muerta se convierte en símbolo de lo que van a quitarnos, aunque por el momento sólo constituya un signo de la bondad de Dios y la munificencia de la naturaleza.⁶⁰

⁵⁹ Fausto Ramírez, *Hacia otra historia del arte en México. Tomo II. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, (Stacie G. Widdifield, coord.), México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2001, pág. 291.

⁶⁰ Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa*, (Gabriel Bernal Granados, trad.), México: FCE, 2008, pág. 17-19.

Las naturalezas muertas también son “recordatorios conmovedores de la fugacidad de la vida y la siempre presente amenaza de la muerte: la todavía viva se transformó conocida como *Naturaleza muerta*”⁶¹, como la representación de ofrenda de carácter universal humano, de la naturaleza (entiéndase vegetación) que se lleva hasta la mesa. Peláez lo apropia y explota el signo y lo une al paisaje insular con ciertos elementos como la arquitectura, con cierto entorno de interioridad criollo y con ello con el ámbito cultural, entre el entorno de la naturaleza y el hecho de habitar en el mundo, que se trabajan en las obras de Peláez. En la cuestión de lo barroco, hay que dejar en claro que la definición para este estudio no se utiliza únicamente como estilo arquitectónico, sino que trasciende, pero para una primera definición se utiliza la categoría de Bolívar Echeverría como:

[...] el arte de la ornamentación propio del barroco, es decir, el proceso de reverberación al que somete las formas, acosándolas insistentemente desde todos los ángulos imaginables, tiene su propia intención: retro-traer el canon al momento dramático de su gestación; intención que se cumple cuando el swingning de las formas culmina en la invención de una mise-en-scène capaz de re-dramatizarlas. La teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico.⁶²

El barroco como categoría aplicada a interpretar y analizar las obras de Amelia Peláez se debe entender como una situación de percepción, sensibilización y relación, a la manera del filósofo Édouard Glissant, como relación que se extiende, que conecta y dialoga —según sus palabras— con base a la poética la cual “nos permite comprender mejor nuestra acción en el mundo”⁶³, es decir, se trata de una relación barroca en tanto no sólo supone un estilo artístico, sino una forma de vida, o una “creación barroca” como lo explica Leonardo Acosta, que se nutre y se expresa por la fuerza de movilidad que le otorga la artista, por la vivacidad del objeto en tanto diseña sus códigos culturales y naturales de lo que implica dentro del espacio insular.

⁶¹ “Its poignant reminders of the transience of life and the ever-present threat of death: the still life became known as the *nature morte*” (*Trad. Propia*). Michael Petry, *Nature morte, contemporary artists reinvigorate still-life tradition*, London: Thames & Hudson, 2013, pág. 6.

⁶² Bolívar Echeverría, *Modernidad de lo barroco*, México, D.F.: Era, 2000, pág. 45.

⁶³ Édouard Glissant, “Círculo abierto, relación vívida”, *Poética de la relación*, Universidad Nacional de Quilmes Buenos Aires, 2017, pág. 230.

Naturaleza muerta que muchas ocasiones fue desdeñada por la visión de la historia del arte europeo⁶⁴, pero que ha estado presente en la obras antiguas, modernas y contemporáneas, y que también se le ha encontrado en la literatura, la cual a fin de cuentas implica, una situación de “privacidad celosa de sí misma, preciosos vestigios de armonía en un mundo lleno de distracciones y demencia.”⁶⁵ Esto es, de domesticidad donde bien explora Peláez y de la privacidad que se asemeja con las reverberaciones del fruto o flor (objeto) que se manifiestan desde el silencio del mismo.

En último punto de las categorías utilizadas, es importante dejar claro la cuestión de lo criollo como aquellas personas que:

Constituían un grupo social de “nuevos ricos”, dentro de la órbita comercial de la Europa capitalista, no previsto en las disposiciones del Consejo de Indias o en las Cédulas reales: subsistían de modo autosuficiente, de espaldas a la metrópoli y a la capital insular; comían en platos ingleses, usaban cuchillos franceses y vestían finas camisas de Holanda; importaban vinos, muebles, herramientas, armas, efectos de costura y otros muchos objetos; y leían libros “hejeres”, incluyendo biblias, que traducían al español los judíos versados de Flandés. [...] una forma particular de propiedad de facto que vinculaba a la persona a la naturaleza del lugar.⁶⁶

Es decir, en lo referente a “lo criollo” surge una nueva élite emergente desde siglo XV quienes estructuraron la economía y la sociedad de Plantación dentro de la isla, personas (sobre todo españolas) que replicaron y reprodujeron modelos y patrones europeos en estos territorios insulares, quienes asumieron los privilegios de cómo habitar y pertenecer a la nueva geografía que se les presentaba, por ser parte de la cúspide en la estructura colonial pero que también significó —siguiendo las palabras de Benítez Rojo con relación a la Plantación—

⁶⁴ “La naturaleza muerta siempre estuvo relegada al margen más bajo de la jerarquía pictórica, se mantuvo con poca atención respecto al análisis y estudio dentro de la historia del arte.” Como lo señala N. Bryson. Ver: Norman Bryson, “Prológo”, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de las naturalezas muertas*, Madrid: Alianza, 2005, pág. 12.

A pesar de eso, hay estudios como el de Norman Bryson, quien toma a la naturaleza muerta como imagen de representación no pensado como un hecho decorativo sobre la superficie, sino como composición de signos dentro del espacio semántico. La connotación que implican esos signos para el Caribe insular es sobre lo que pretende trabajar esta investigación. Otra referencia, tomando en cuenta la concepción eurooccidental de las naturalezas muertas, al representar floreros o alimentos, es como éstos se asocian constantemente dentro de la historia del arte con una comprensión sumamente religiosa, donde la representación se subsume a una interpretación sublime de lo interior de la cocina haciendo referencia a la pasión religiosa. Ver: Norbert Scheider, *Naturaleza Muerta*, Colonia; Ed. TASCHEN, 1999.

⁶⁵ Guy Davenport, Op. Cit., pág. 101-102.

⁶⁶ Antonio Benítez Rojo, Op. Cit., pág. 69.

“la matriz de mi otredad, de mi globalidad”⁶⁷. A este estrato social corresponde la artista Amelia Peláez, por ello es de alguna manera más fácil ubicar la movilidad personal y social de Peláez dentro del ámbito público vanguardista.

Las categorías antes mencionadas sirven para estudiar y comprender a profundidad el lenguaje visual que constituyen las obras de la artista a partir de *otras formas de experimentar el Caribe*, de la lectura y mirada hacia la plástica cubana; desde la escritura y visualidad de José Lezama Lima, quien a la unidad pictórica de *Naturaleza muerta* de Peláez descompone la imagen para llegar al desarrollo de una posibilidad, de la descripción de una imagen como aquella que:

[...] se apoya en una sustantividad poética, en ese campo magnético germinativo. [...] [que otorga] La posibilidad extendiéndose como una pólvora de platino, [que] fue interpretada y expresada. [...] No fue un fracaso, fue una prueba decisiva de la posibilidad y de la imagen de nuestro contrapunto histórico⁶⁸.

De esta forma, la imagen y la función simbólica que tiene el objeto dentro de la obra de arte, es la marca “del contrapunto histórico”, es la referencia de autonomía que se mueve con la isla, que se desplaza y atrapa la atención de quien la contempla.⁶⁹ La obra de arte es consumida por el espectador como un signo personalista e intimista que establece un diálogo con la geografía, su entorno y su naturaleza (cultural-vegetal) que percibe en la visualidad y sensibilidad que habita en la imagen. Desde este criterio hay que pensar a la naturaleza muerta y lo que ella encierra, es decir; el signo como un fruto, jarrón o flores que, con cierta autonomía, conducen a pensar en el paisaje-insular por los flujos socioculturales los cuales

⁶⁷ Antonio Benítez Rojo, Op. Cit., pág. 385.

⁶⁸ José Lezama Lima, “El 26 de julio: Imagen y posibilidad”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1968. En: José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, pág. 19-20

⁶⁹ Como lo señala Walter Benjamin respecto a la construcción de la obra plástica; “El cuadro tuvo siempre preferencia de ser contemplado por uno o por pocos. [...] En efecto, el hecho es que la pintura no está en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea, como fue el caso de la arquitectura desde siempre, como lo fue una vez para la épica, como lo es hoy para el cine. Y aunque este hecho por sí mismo no se pueda sacar conclusiones acerca de la función social de la pintura, de todas maneras constituye un serio obstáculo allí donde la pintura, dadas ciertas circunstancias espaciales, y en cierto modo contra su naturaleza, se pone ante las masas”. En: Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, trad.) México: ITACA, 2003, págs. 82-83.

provocan que un fruto, un pez o una flor lleguen a una mesa cubana y ésta se convierta en Naturaleza muerta.

En relación al contenido de la pintura de *Naturalezas muertas* se puede intuir un diálogo correspondiente entre el proceso sociohistórico y cultural de la isla con la obra como se hace notar más adelante. Asentando este enfoque se puede decir que se trata de aproximaciones de banquetes visuales con los que la pintora invita a conocer ese mundo criollo de La Habana que ella habita, y que además puede explicar un contexto de la realidad cubana específica. De este modo, se pueden encontrar tópicos que tienen que ver con el lenguaje formal artístico, así como aportes históricos y de una valoración desde la creación artística insular, esto como parte de la enunciación de una imagen que busca su autodefinición y apreciación en la historia del arte y en los estudios regionales del Caribe para dejar de permanecer invisibilizados u omitidos.

Pensar el espacio doméstico desde una geografía *nuestra* insular-latinoamericana

El análisis obligado dentro del estudio de la producción-distribución-consumo artístico de Amelia Peláez tiene como objetivo comprender la connotación y el impacto que representa dicha propuesta artística desde una apuesta geográfica latinoamericana y específicamente caribeña que, desde la utilización del prefijo *geo* dentro de las categorías aquí utilizadas como *geoidentidad* y *geopoética*, implica observar, trazar, diseñar, comprender y aprender una geografía que dista de ser únicamente monográfica y descriptiva.

Para esto se propone conocer la unidad y la relación de fuerzas donde se cruzan procesos sociales, culturales, históricos y políticos, aunados a circunstancias personales de la misma artista. De esta forma se plantea pensar y proyectar otro tipo de geografía que puede ser diseñada por geógrafos como el francés Yves Lacoste con su *geografía diferencial*⁷⁰ que atañe a una geografía de estrategia práctica fundamentada en la técnica. Dicha propuesta, por el carácter de practicidad que contiene se llega a relacionar con una geografía del espacio-tiempo o mejor dicho un *espaciotiempo*⁷¹, como lo sostiene David Harvey. Pero, ¿cuál es la propuesta geográfica para este estudio desde los Estudios Latinoamericanos?

A partir de los puntos que se presentan a continuación, se intenta diseñar una geografía *nuestra latinoamericana*. En principio se retoma a David Harvey, quien pone énfasis en tres dimensiones geográficas: 1) El espacio material (espacio percibido por medio de los sentidos), 2) La representación del espacio (espacio concebido), y 3) Los espacios de representación (el espacio vivido). Cada uno con el grado de importancia que implica y como acercamiento, apropiación y conocimiento de la geografía del lugar y del paisaje. David Harvey explica y presenta sus estudios aplicándolos a un paisaje social, que a su vez puede

⁷⁰ La categoría *geografía diferencial* es retomada aquí por el planteamiento que hace Yves Lacoste acerca de la teoría de la espacialidad diferencial, la cual encierra cómo pensar para saber actuar en el espacio, esto comprende un saber teórico que permite explicar los procesos de dicha *espacialidad diferencial* con sus determinados conjuntos espaciales y de praxis. Por *geografía diferencial* se asumen las relaciones sociales que se inscriben y se imprimen en el paisaje como una superficie de grabación: *memoria*. [En la cual] los aparatos de poder [que] operan el espacio: *terreno*, y en él se materializan [en]: *posiciones*. Esto último según las palabras de Y. Lacoste. Yves Lacoste, (1976) *La geografía: un arma para la guerra*, (Joaquín Jorda, trad.) Barcelona: Anagrama, 1977, pág. 138-139, 154-155.

⁷¹ David Harvey, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*, (Francisco López Martín, trad.) España: Akal, 2017, pág. 155-157.

ser relacionado con la artista en cuanto al ordenamiento humano a partir de lo percibido sensorialmente.

Aunque los puntos de interés que aquí llaman la atención son: cómo se muestra, cómo se representa determinado espacio, cómo determinado lugar y dentro de qué coordenadas. Esto para dar paso hacia el énfasis en una representación del espacio vivido, de cómo se coloca a un sujeto en ese espacio, no en relación a un espacio pasivo sino como una finalidad práctica e incluso estética-artística de experiencias. Es decir, se busca encontrar cómo es la representación de Peláez en tanto construye una geografía caribeña insular, cómo edifica un universo artístico que trasciende al paisaje para colocarlo y dotarlo de sentido en el modo del habitar: del *ser* y del *estar*.

Así, la noción de habitar nos permite pensar la distinción entre el *estar* y el *ser*. La primera como ubicación momentánea, acercándose a una pasividad o contemplación, alejamiento, intimidad de una memoria que guarda, encierra, recupera un pasado. Mientras, a su vez, de manera complementaria, el *ser* surge como acción y práctica, como continuación de la contemplación, abierta a posibilidades de creación desde ese mismo ambiente interior, desde un espacio que parece cerrado pero que se expande en la profundidad, como un microuniverso para comprender la presencia frente a la ocultación. Ello sirve para forjar la unidad geográfica como función por comprender las interrelaciones que ahí confluyen entre espacio físico doméstico (lugar y el entorno), el cual se amplía hacia el quehacer humano (espacio temporal abstracto).

Al margen de esta posibilidad de creación encontramos a Amelia Peláez, quien construye un universo de la imagen, de un sistema visual que ve lo material doméstico cubano y criollo; y que se complementa con algo que lo define aún más; con un *resto* a la manera que lo define Jesús Martín Barbero:

“Un *resto*: [como] memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y se deja decir sólo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles [...], que así marginados cargan simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva.”⁷²

⁷² Jesús Martín- Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona-México: Anthropos-UAM Azcapotzalco, 2010, pág. 93.

Una cotidianidad que se expresa entre lo simbólico y sensorial, que busca y edifica una nueva geografía basada en ese *espaciotiempo* y en la practicidad de las relaciones entre las/los sujetos y todo lo que se construye dentro de un espacio del saber habitar.⁷³

Es ahí donde se expone ese espacio de habitabilidad desde una visualidad de otras formas que entretujan la imagen y la componen. Para eso es útil el pensamiento de la *geopoética* de Fernando Aínsa o bien de la *geoidentidad* de Yolanda Wood; para atrevernos a entrar a ese espacio que se torna reflexivo, de conocimiento y también emancipatorio, por el simple hecho de ser la expresión del contenido y la forma de una artista caribeña que reconstruye ese imaginario, que en el pasado fue idílico y tropical para el discurso e imaginario hegemónico. Peláez se apropia de los códigos culturales para trazar un espacio geográfico no subordinado a lo planteado por los cánones de la historia y de la geografía hegemónica sino bajo un espacio que permite aproximarnos a las relaciones y flujos que se conectan en dicha región.

La artista abre el panorama e imaginario visual sobre los retratos que ella pinta para permitir conocer su condición caribeña-insular, su labor y oficio que se centra en relación con la isla, con el paisaje que ella visualiza, que también recrea y decide ordenar. Todo ello, en tanto (re)conoce, experimenta y visualiza la memoria que hay en el territorio cubano, y establece conexiones con la visualidad memorística del territorio. Y por su parte, aunque no es el tema de ésta tesis, con dichos retratos Peláez logra vincular así la corporalidad femenina, ya no sólo con la apropiación del espacio del hogar, sino incluso con las siluetas de mujeres que coloca en lienzos como *Las dos hermanas*, 1943, o *Mujeres*, 1958 como se han señalado antes, pues ya la artista ha comenzado a trabajar con otra representación y redefinición de una atmósfera que ha estado creando para realzar y salir de esa condición marginal que se le ha otorgado a la cotidianidad.

⁷³ Michel de Certeau, "Primera parte. Capítulo IX. Espacios privados", *La invención de lo cotidiano. II. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, 2010, pág. 147-150. Para revisar y estudiar a detalle la profundidad de las prácticas y la función cultural simbólica de la casa como espacio de conciencia con relación al espacio privado de un conocimiento íntimo del hogar doméstico ver: Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. II. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana, 2010.

Pensar la geografía

Desde este punto, la geografía implica saber “¿Cómo pensar el espacio?” y con ello, ¿cómo pensar el espacio para representarlo?, y plantear: ¿qué debe retomarse o relegarse del espacio? En este sentido, Peláez nos deja ser parte de la representación estructural del *espaciotiempo* que ella coloca en sus obras; en el modo de construir y edificar el espacio-tiempo caribeño insular. Todo lo anterior al encontrar un diálogo espacial-temporal que va desde un pasado colonial a los procesos y movimientos que han implicado la configuración de frustraciones, fracasos o éxitos de la isla cubana los cuales a fin de cuentas se relacionan con una lectura y narración caribeña de un espacio que no es precisamente el de las grandes urbes, ni de la metrópoli que, a la manera que la ha definido la artista y latinoamericanista colombiana Marcela Landázabal con su categorización de *localización* para el caso de Guyana Francesa, nos habla de un relato memorable, en el cual:

Se espacializa la intimidad, su simbología, su potencial de experiencia y se le atribuye su propia ubicación en relación a contextos más amplios. La *memoria histórica colonial* es una especie de memoria externa que promueve la marginalidad, la homogenización, el olvido. La *memoria interna*, por su parte, hereda ciertos sesgos del aislamiento, la enajenación continental y la mirada centrada en la metrópoli, pero da cuenta de procesos de organización, tecnificación y construcción de valores simbólicos que han tejido la memoria propia en diferentes niveles.⁷⁴

Es posible referir que la producción de Peláez trata cierto aislamiento o intimidad porque se concentra en la profundidad del hogar cubano. Esto se observa en su producción pictórica con la elaboración de retratos únicamente de mujeres que sugieren su pertenencia a espacios privados (que si se consideran dentro de una lectura patriarcal se encuentran precisamente en ese ámbito privativo) y que si también se piensan las naturalezas muertas desde esa instancia de un hogar o espacio cerrado remiten a reflexionar sobre cierto aislamiento, sobre una memoria propia-interna que va construyendo valores simbólicos desde ahí. Desde un posible encierro en el hogar el cual, debido a la cotidianidad y a los grandes discursos hegemónicos,

⁷⁴ Marcela Landázabal Mora, *Paisaje cultural en la Guyana Francesa: Hacia una cartografía de la aproximación*. Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, México: UNAM, 2015, pág. 54. (Cursivas mías) (Consultado: 10/01/19) Disponible en: http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/X979UPEQSAKM9R3BQFACCH7ULEPB4QJU4GSA2MACP7MAIIGJ3X-47810?func=full-set-set&set_number=047597&set_entry=000002&format=999

el espacio de la vivencia doméstica pasó a ser marginalizada e invisibilizada casi como una memoria de olvido, de memoria interna.

La artista permite así reflexionar en torno a su obra como una *geografía personal* y creadora de una “práctica del lugar”, al generar conjuntos espaciales desde donde ella plasma, desde donde se decide por el movimiento, el desplazamiento, el entendimiento y el uso del espacio. Pero también hace de su representación parte de una teoría de la espacialidad diferencial en el momento que construye al espacio como conjunto de una unidad de “mutua tensión dialéctica [entre] las concepciones absoluta, relativa y relacional del espacio”.⁷⁵ Se ensayan en sus obras formas de percibir, conocer y relacionar que atraviesan el espacio, que lo encausan, no por medio de una determinación forzada sino por el conjunto de causalidades y posibilidades del individuo y de la colectividad.

Si se observan obras como *Naturaleza muerta con frutas*, 1941 [Imagen 11] se encuentra la unidad de la imagen-memoria-mensaje sensitivo que atraviesa en la territorialidad criolla cubana, en donde la/el sujeto cubano insular reconoce su situación e individualidad insular, conoce su entorno, la vegetación, la ritualidad, la religiosidad y la magia del ámbito privado o doméstico criollo. Se trata del contacto con el mundo sensorial en la vida doméstica y, cómo éste se desplaza entre uno y otro espacio para entrar a conocer y definir el hogar criollo.

Eso es lo que llega a concretar Amelia Peláez, eso mismo que también crea el pintor René Portocarrero en sus *Interiores del cerro* (1912) [imagen 12], pero a diferencia de Portocarrero, Peláez añade la cuestión de intimidad a la manera que usa esa categoría Marcela Landázabal, como “una memoria interna” la cual, redefine situaciones cotidianas. La pintora no es una mujer sometida a una domesticidad doméstica, sino que construye, destruye, devora desde las formas artísticas expresivas de los lugares posibles.

Peléez crea desde sus óleos utopías contradictorias, lugares que parecen estables e inamovibles, que se consideran solo para el disfrute artístico pero donde se descompone en un salvajismo por reordenar lo Caribe, lo criollo, por una definición propia insular. La obra de la artista es lograda dentro de la enunciación del filósofo colombiano Santiago Castro-

⁷⁵ David Harvey, Op. Cit., pág. 165

Gómez donde se alcanza: “La utopía de una sociedad que [...] [es] capaz de modernizar la tradición sin destruirla”⁷⁶.

⁷⁶ Santiago Castro-Gómez, “Los desafíos de la posmodernidad a la filosofía latinoamericana”, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona: Puvill Libros. S.A., 1996, pág. 44.

Recodificando el paisaje cubano

Édouard Glissant. Este autor fue uno de los primeros en reflexionar sobre el paisaje insular al declarar que si nuestro archipiélago carecía de monumentos históricos grandiosos como las pirámides de Egipto o el Taj Mahal, nuestros monumentos eran nuestro paisaje, y este paisaje [era] nuestra historia, o el reflejo de nuestra historia.

Raphaël Confiant, “Paisaje, historia y literatura en el Archipiélago Caribe”

Esta enunciación la hace el escritor martiniquense Raphaël Confiant para explicar el pensamiento y desenvolvimiento filosófico del paisaje en el Caribe. Paradójicamente, en Peláez es fácil encontrar, por mínimo que aparezca, una noción de paisaje que encierra a la unidad del universo de la artista. Es más, el hecho de que los frutos se encuentren en el plano principal deja pensar en un signo hacia donde se concentra la atención cuando admiramos y apreciamos las *Naturalezas muertas* de Peláez, pues nos adentramos por un instante en el paisaje cubano-caribeño, en el cual hay una recuperación de la geografía que reconecta a la memoria paisajística⁷⁷ de un Caribe insular, del ecosistema natural que es asociado con la observación, la develación y la (re)creación hecha por una artista cubana.

La historiadora del arte, Yolanda Wood, se ha encargado de estudiar el arte en el Caribe y dentro de sus investigaciones advierte que los procesos de articulación de las/los sujetos que habitan en ésta región se ven permeados por una condición que ella llama *geoidentidad*, entiéndase por ello, explica Wood: “he definido un particular modo de interconexión, en las islas caribeñas, entre el espacio físico, sus representaciones en los imaginarios sociales y las

⁷⁷ Marcela Landazábal Mora, *El paisaje cultural de la Guayana Francesa: hacia una cartografía de la aproximación*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, México: UNAM, 2015. (Consultado: 10/01/19) Disponible en: http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/X979UPEQSAKM9R3BQFACCH7ULEPB4QJU4GSA2MACP7MAIIGJ3X-47810?func=full-set-set&set_number=047597&set_entry=000002&format=999

poéticas artísticas”⁷⁸ que dan cuenta de esta unidad entre naturaleza y cultura que se explican más adelante con Arturo Escobar.

Si se toma en consideración el enfoque de la pintora desde esta categoría se encuentra un medio físico del paisaje territorial geográfico que también viene a unirse con el imaginario social de la artista y a su vez con el de la vanguardia cubana para, en el caso de Peláez, unirse con la experiencia de criollidad femenina y vertirse en su obra plástica.

El imaginario social de la época con ansias de un arte nuevo y distinto, de innovación como se ha mencionado antes, se conecta a la concepción y recepción artística visual a través de la creación y de la sensibilidad, ya sea ésta por medio del territorio geográfico del paisaje-natural, que además se llena de sentido con la territorialidad femenina criolla de la artista, pues se edifica en la obra una corporalidad del paisaje y de Peláez. Para poder precisar esto, hay que poner atención en los componentes de la casa criolla cubana como espacio común para colocar a las naturalezas muertas que construye la artista. La configuración de éstas viene a generar aquí un diálogo entre paisaje, naturaleza y la visión sensible de la pintora.

Al utilizar el concepto de *geoidentidad* en Peláez se puede señalar que de lo que se trata es de la vinculación o unión del espacio natural con la construcción criolla de feminidad de la artista, la cual no se encuentra sometida a pintar un arte costumbrista dentro de un cuadro de naturalezas muertas, sino que ella los modifica y trasciende hacia una criollidad femenina y doméstica, que sugiere una acción contestaria porque no se trata sólo de enunciar la criollidad desde el fondo de la casa criolla en condición de mujer, sino de la apropiación del espacio como dueña, concedora y artesana de dicho hogar. Entonces quien pinta y quien se encuentra en la casa es dueña de un significante de lo criollo y del paisaje cubano. La artista entrelaza de esta forma el ámbito criollo de la casa y a su vez la geografía por medio de la naturaleza que logra tomar y colocar como mejor prefiere.

Amelia Peláez encuentra y coge el fruto cubano para colocarlo encima de la mesa criolla, lo recupera y lo significa con cuidado dentro del hogar, incluso lo llega a acomodar para que la arquitectura se subordine a él y le permita que la luz y el color entren a darle vida.

⁷⁸ Yolanda Wood, “El arte en diálogo medioambiental”, en *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, La Habana: Editorial UH, 2012, pág. 160.

La artista le da movimiento al fruto a la manera que Severo Sarduy define al barroco cubano, como “una esencia de libertad, [de] confianza en la naturaleza de preferencia desordenada”.⁷⁹

Más aún, frente a ese aparente desordenamiento dentro de su composición plástica está presente un equilibrio tanto en el fruto como en lo arquitectónico. Si reflexionamos en esta cuestión hay que observar que se trata de una noción de mujer-geografía, de un símbolo capaz de elegir, devorar, hacer suya la naturaleza y la arquitectura, de un diálogo entre un conocimiento de interiores de una casa criolla, que tiene que ver con cierto posicionamiento y con una estructura social cubana, que se alinea con el autoconocimiento de la naturaleza de un cuerpo que nace dentro de la “casa señorial”,⁸⁰ como la llamó Carpentier. Se trata de un conocimiento infinito sobre el entorno a través de la sensibilidad para saber habitar, sentir, observar y aprender del mundo criollo cubano, que se puede plantear incluso desde una perspectiva feminista como es con el posicionamiento de la filósofa Hélène Cixous, quien expresa: “En relación al orden masculino, por sumisa y dócil que ella sea [la mujer], sigue existiendo la posibilidad amenazante del salvajismo, la parte desconocida de todo lo doméstico.”⁸¹

A partir de esa cuestión lo doméstico es una posibilidad de salvajismo y de amenaza, la cual no debe leerse como una mujer domesticada sometida, sino conocedora de ese ámbito, del hogar, con el que dialoga la feminidad y el intimismo, pues llega a significar algo relacionado a un cuerpo vitalicio interno. Paralelamente, en palabras de Yolanda Wood, dirigiéndose nuevamente a los artistas caribeños, como un punto clave a trabajar en el arte se encuentra el cuerpo como instancia de libertad: “[que] cuando más nada se tenía, fue el territorio seguro del sí mismo y del consigo mismo, el de la compañía solitaria y el del silencio seguro”.⁸²

La artista se encuentra en ese interior, pero no encerrada. Ella se piensa como mujer en comunión con su paisaje, en intimidad y conocimiento del espacio. La artista renace con

⁷⁹ Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011, pág. 8

⁸⁰ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1970, s.p.

⁸¹ Hélène Cixous, *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*, (Ana Maria Moix, trad.) Ed. Anthropos, Barcelona, (Obra original publicada en 1975), pág. 53.

⁸² Yolanda Wood, “Caribe: tiempo, imagen y visualidad”, *Caribe: universo visual*, La Habana: Ed. Félix Varela, 2017, pág. 165.

la sensibilidad desde el espacio visual diseñado para ser una apuesta del salvajismo porque subvierte y crea su propia esencia y sentido. Ejemplos plásticos se pueden encontrar en ella como dos naturalezas muertas que ambas se titulan igual y pertenecen al mismo año. En el primer caso, *Naturaleza muerta*, 1961 [imagen 13], es una composición donde el foco de atención se centra en un nivel de abstracción donde el flor-fruto-mesa-platillo se configuran en una misma, es decir, son deglutidos por Peláez como conjunto que estructura un mismo ritmo, una misma definición de naturaleza, donde la arquitectura llega a ser parte de esa colectividad con la vivencia del movimiento, de una apropiación del territorio que no se trata de inestabilidad sino del conocimiento de ese interior doméstico.

Por otra parte, en *Naturaleza muerta*, 1961 [imagen 14], ¿miramos desde arriba a la naturaleza muerta?, y alcanzamos a apreciar los manteles de la mesa y con ello el plato y la fruta, y es que realmente ¿son frutos o pedazos de frutos? Sea como fuere es posiblemente un alimento que produce placer visual y que supone alimentos de la dieta cubana y que atrapa por llevar la simpleza de un fruto que trae consigo todo un sistema de plantación el cual es llevado hasta la mesa criolla y que es salvaje en tanto da cuenta del contexto caribeño, específicamente insular, con una apertura e internamiento que la adentra a encontrar la riqueza de la variedad frutal. Aquí mismo incurre en el ensamble arquitectónico la composición de una atmósfera de la integridad femenina de la artista y lo que ella atrapa, señala, evidencia, pues conoce la casa criolla cubana. Es decir, su apuesta política-estética sobre la forma de expresión del paisaje-naturaleza en relación a su feminidad se expresa con la apropiación y la comprensión de los elementos, que le sirven como medios hacia su interioridad personal, hacia el restablecimiento de una relación con el espacio, y con un conocimiento del mismo desde un placer sensual producido por la mirada rápida⁸³ que a su vez nos deja entrar a su jardín u hogar interior⁸⁴.

De esa forma, Peláez es parte de un proceso introspectivo y no es casual que así se llamen algunas de sus exposiciones, donde más que aislamiento, genera un proceso de

⁸³ Ingrid Williams Elliot, *Domestic Arts: Amelia Peláez and the Cuban Vanguard, 1935-1945*, Illinois, 2010, pág. 46.

⁸⁴ Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez*, Ed. Boloña, La Habana, 2012, pág. 15.

creación desde el interior, desde la casa cubana, con el conocimiento mismo de La Habana y desde la habitabilidad de la isla.

Contrario a la perspectiva moralista que propuso Suárez Solís⁸⁵ al vincularla con una virtud sustentada entre la santidad y la beatitud, mucho menos desenvuelta dentro de una feminidad permeada por la religiosidad católica y moral como lo estudió Ingrid William Elliott, en *Domestic Arts: Amelia Peláez and the cuban vanguard, 1935-1945*, la artista amplía y se introduce a otras categorías como la de salvaje para poder internarse en una expresión de autoconocimiento sobre su hogar, sobre el paisaje, sobre su experiencia femenina y la naturaleza en la que habita. Otro punto relevante es el hecho de romper con la falsa dicotomía como también lo explica Roberto Fernández Retamar, pues la noción de salvaje, bárbaro y caníbal como sinónimos de sujetos encontrados, nombrados y explicados por Europa a partir del “descubrimiento de América”⁸⁶ no se trata de alguien degradado, sino que la categoría de salvaje no se queda ahí pues se reivindica como Calibán en América Latina:

Calibán será asumido con orgullo como nuestro símbolo por tres escritores antillanos, cada uno de los cuales se expresa en una de las grandes lenguas coloniales del Caribe.⁸⁷
[...]

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Calibán:

⁸⁵ “Su obra total ilustra una excelente cantidad de esas formas —santidad, beatitud— con las preocupaciones de intimidad y silencio de cada hora, todas enriqueciendo el ejercicio de la virtud”. (*trad. Propia*) “Her total work illustrates the great quantity that it forms —sanctity, beatitudes— with the intimate and quiet concerns of every hour, all enriching the exercise of virtue”. Suárez Solís (1935): 321-322. Ingrid Williams Elliot, *Domestic Arts: Amelia Pelaez and the cuban vanguard, 1935-1945*, Illinois, Chicago: A dissertation submitted to the Faculty of the division of the humanities, 2010, page. 46.

⁸⁶ De quienes se les construye una imagen traslapada del “bárbaro” a partir de las referencias del imaginario europeo medieval, de la cual, todo aquello que resultaba distinto dentro los marcos y paradigmas europeos no entraba en el sistema “civilizatorio” que ella misma (Europa) construía para el resto del mundo. Por tanto, salvaje, bárbaro y caníbal se enfatizan aquí como sujetos que fueron degradados y conquistados por tener diferencias culturales que el antiguo continente no alcanzaba a comprender, por estar “desnudos, pobres y sin armas”. “En efecto, lo que ha sido considerado como el descubrimiento de América, y que es mucho más conveniente denominar la conquista de América, es la inauguración de un centro mundial de producción de la esclavitud, acompañado de una interpretación del mundo a partir de Europa como centro de la humanidad o como único lugar posible de realización del hombre (humano), y que condena a todos lo demás pueblos a condición de bárbaros”. Laënnec Hurbon, (1993), *El bárbaro imaginario* (Jorge Padín Videla, trad.) México: Fondo de Cultura Económica, (Obra original publicada en 1987), pág. 13-14.

⁸⁷ Los escritores son: Aimé Césaire: *Une tempête. Adaptation de La tempête de Shakespeare pour un théâtre nègre*, París, 1969; Edward K. Brathwaite: *Islands*, Londres, 1969; Roberto Fernández Retamar, «Cuba hasta Fidel», *Bohemia*, 19 de septiembre de 1969.

Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. [...] ¿qué es nuestra historia, ¿qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?⁸⁸

De esta forma, la aceptación de Calibán como figura histórica, de rebeldía, de relación y de existencia en los pueblos del Caribe y de América Latina, resignifica a esos sujetos llamados bárbaros y salvajes que no son tal sino la asimilación de la otredad. Esto es llamado salvaje por la exigencia a la diferencia cultural como apropiación de su geografía, por su historia y por su memoria. Salvaje es la artista cubana como una mujer que reinventa y conoce ese mundo que pinta, como quien conoce las labores domésticas, la sabiduría y el arte de la cocina y de los alimentos, como alguien que crea y mantiene el hogar, que se hace visible dentro de un espacio que la marginaliza y la niega, del que se apropia en el ámbito doméstico.

A este estado salvaje se le complementa la corporalidad de sus naturalezas muertas que diseña como poder social femenino en donde podemos ubicar un cuerpo que delimita su territorio, que acomoda frutos, flores, jarrones, manteles, o bien en los retratos de siluetas femeninas para explorar y hacer suyo el paisaje criollo. Peláez es recuperación geográfica de su lugar de creación debido a la correspondencia que atraviesa su concepción de fémica, pero también donde se configura su herencia criolla española y, por supuesto, es parte de una creación de paisaje a partir de un código de memoria por habitar el territorio insular.

⁸⁸ Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*, Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2004, pág. 33-34.

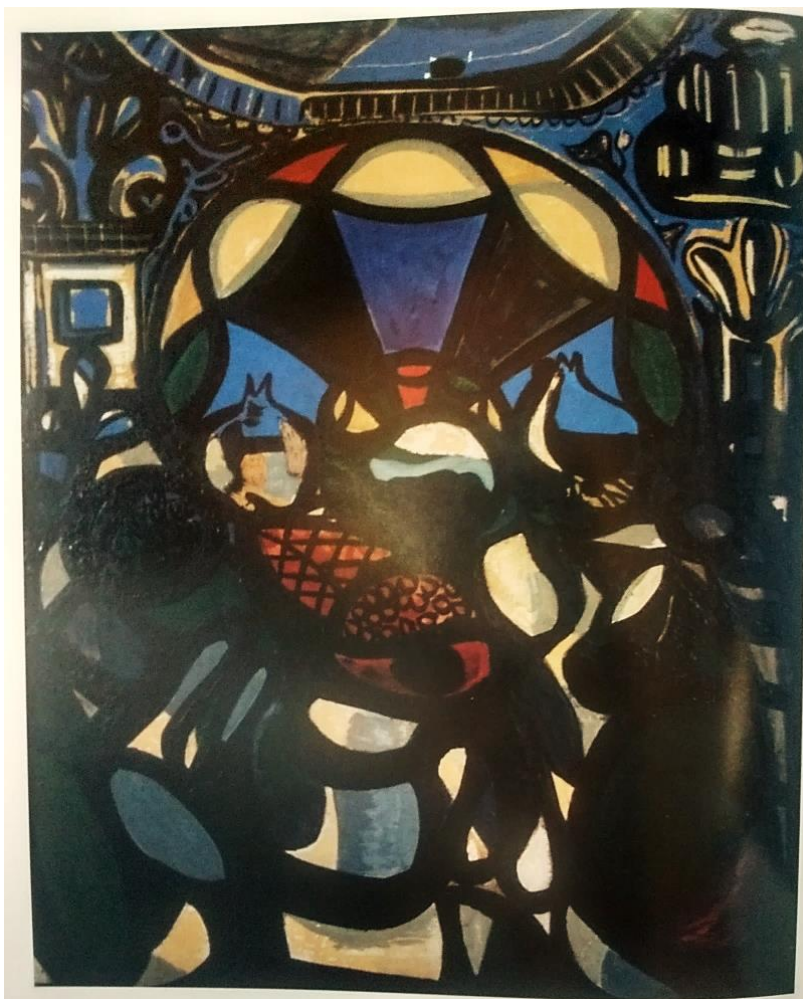


Imagen 11

Amelia Peláez

Naturaleza muerta con frutas, 1941

Óleo sobre tela

79 x 64 cm

Colección Peláez

Imagen retomada del catálogo de Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez*, La Habana Vieja, Cuba: Ediciones Boloña, 2007.



Imagen 12

René Portocarrero

Interiores del cerro, 1912

71 x 57.5 cm

Museo de Bellas Artes Cuba

En línea (consultado: 02/02/2020)

<http://www.bellasartes.co.cu/obra/rene-portocarrero-interior-del-cerro-1943>

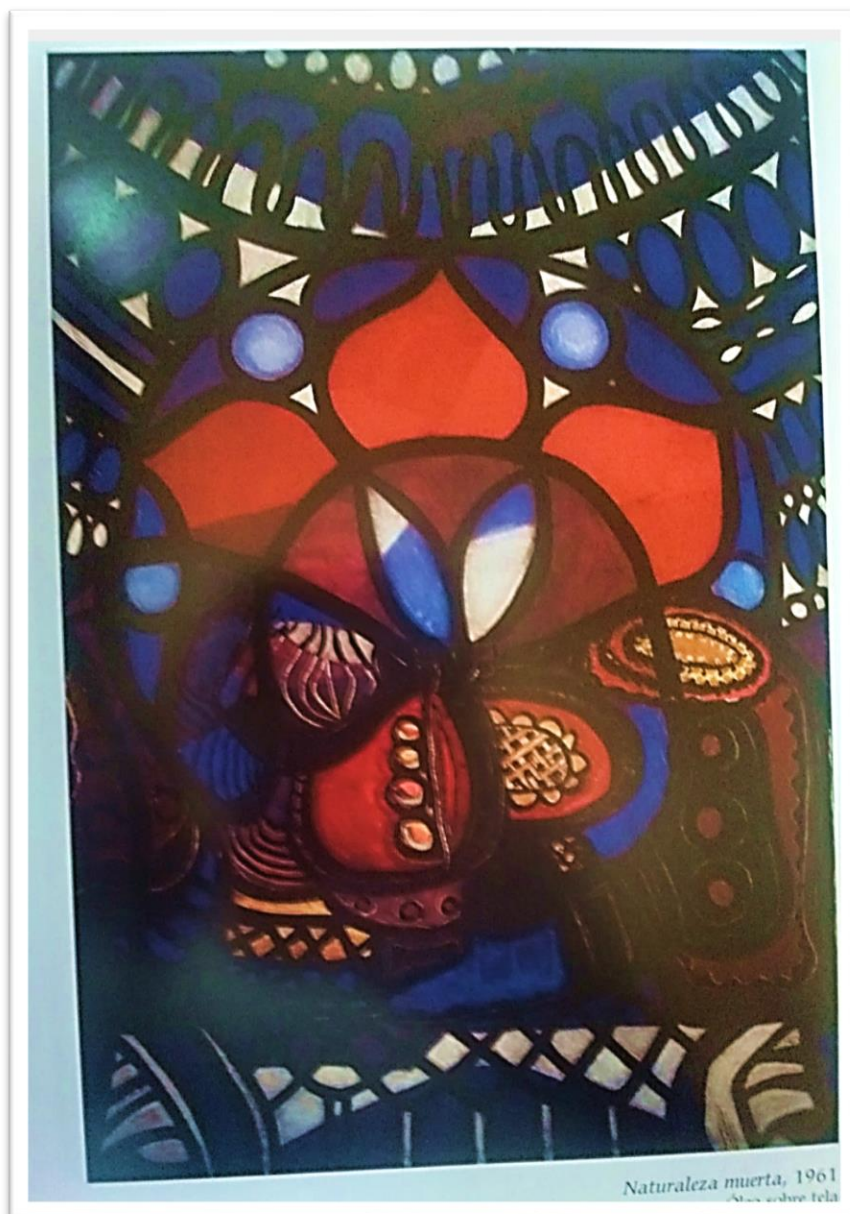


Imagen 13

Amelia Peláez

Naturaleza muerta, 1961

Óleo sobre tela

103.5 x 71 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Colección Peláez

Imagen retomada del catálogo de Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez, La Habana Vieja, Cuba: Ediciones Boloña, 2007.*



Imagen 14

Amelia Peláez

Naturaleza muerta, 1961

Óleo sobre tela

Colección Peláez

Imagen retomada del catálogo de Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez, La Habana Vieja, Cuba*: Ediciones Boloña, 2007.

La artista también recodifica ese paisaje cuando aguarda la memoria del lugar, cuando alcanza “lo otro”, un entendimiento caótico del Caribe y el circuito que esta tierra encierra, como lo sostiene Benítez Rojo, de unos pueblos que se configuran a partir de que “hay una isla que se repite hasta transformarse en meta-archipiélago y alcanza las fronteras trahistóricas más apartadas del globo”⁸⁹, y que el autor apunta:

[...] la supuesta unidad de estos polos (que conforman el Caribe) estaría minada por la presencia de toda una gama de relaciones no necesariamente antagónicas, lo cual abre la compleja e inestable forma de estar que apunta al vacío, a la falta de algo, a la insuficiencia repetitiva y rítmica que es a fin de cuentas el determinismo más visible que se dibuja en el Caribe.⁹⁰

Este Caribe caótico lo entiende la pintora como punto de encuentro e interrelaciones del contexto y la circunstancia; por ejemplo, de una arquitectura cubana-habanera más cosmopolita, en la que el espacio doméstico se configura con lo natural. Se trata de un mestizaje cultural el cual va dejando relaciones presentes en el Caribe de algo que Édouard Glissant señala no únicamente como resultado estático ontológico de la configuración del ser humano, no como algo inamovible sino como una “acción que siempre está en construcción, no se trata únicamente del «ser», [sino d]el arte de traducir [que se] acumula «siendo»”⁹¹.

De esta manera, se llega a la conformación de las naturalezas muertas como composiciones que no se encierran en un marco costumbrista europeo⁹² ni mucho menos en una definición estancada, sino en una continua construcción-acción, la cual se abre paso como punto central en relación a la casa cubana. Se trata de naturalezas muertas y con ellas “jardines abstractos donde la forma se deleita a sí mismo”⁹³ como lo señala el crítico Alejandro G. Alonso, como jardín —según su expresión— que da paso al banquete cubano, el cual intuye la contemplación de frutos, flores, peces o jarrones como signos del universo

⁸⁹ Antonio Benítez Rojo, “Fernando Ortiz: el Caribe y la posmodernidad”, en *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, San Juan, Puerto Rico: Plaza Mayor, 2010, pág. 44-45.

⁹⁰ Antonio Benítez Rojo, *ibídem*, págs. 49-50.

⁹¹ Édouard Glissant, *Tratado del Todo-Mundo*, (María Teresa Gallego Urrutia, trad.), Barcelona: El Cobre, 2006, pág. 31.

⁹² Precisamente aquí se ha señalado cómo surge el género artístico de las naturalezas muertas a partir de ofrendas o recordatorios que sugieren la “fugacidad de la vida”, no obstante, para el caso de Amelia Peláez y en lo decisivo respecto a su pintura para romper con esta definición se debe al hecho de que sus frutos, en tanto signo, remiten a una situación-contextual del espacio insular cubano y con ello a pensar el territorio y el paisaje insular.

⁹³ Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez 1897-1968*, La Habana: Boloña, 2007, pág. 15.

de Peláez. Frutos que fueron elementos sagrados en otros tiempos y contextos, pero que la artista transfigura y realiza desde una concepción nueva, como dice Félix Contreras:

[...] nos permite pensar el fruto como objeto que guarda el secreto, de quién lo adquiere y lo consume y lo posee. El fruto encarna así, la degustación del valor de cambio en favor del placer en el paladar, en lo sensorial, además de encerrar la sabiduría de la magia y del conocimiento dulce de la naturaleza. Los frutos, son así los elementos en concordancia con una representación del imaginario social, son “las cosas sencillas (e imprescindibles) que podemos (re)hacer en la cocina cubana⁹⁴;

Son frutos que dan nutrientes y dan vida a la alimentación de la isla cubana y que también dan contenido a las naturalezas muertas. Se trata del conocimiento de disfrute y deleite que se encierra en el paladar, en la degustación y en la visualidad. Escenas como la de *Naturaleza muerta con melón*, 1956 [imagen 15] que descubre los interiores de una casa criolla y teje vínculos con la vegetación del paisaje geográfico insular, con la carnalidad del fruto y trae a la memoria el espacio de la geografía natural de la isla. Este hecho describe y rememora eso que significó atracción para los colonos; la vegetación, la plantación, la producción y a su vez recuerda que también supuso resistencias, esperanza por un lugar de escape, de libertad por parte de los habitantes nativos, una salida para los exterminados y los esclavizados. Supone así, una naturaleza que pudo ser lograda desde una experiencia propia insular-caribeña-latinoamericana, algo que José Lezama Lima advierte de la siguiente forma que, de manera extensa, vale la pena señalar:

En el ondular americano parece como si la naturaleza hubiese alcanzado los frutos de la sabiduría. Aquí el fruto se ha sacado la magia o la maldición para amigarse con las virtudes salutíferas. Si una mujer en el menstuo, nos dice la graciosa sabiduría de Plinio el joven, pasea por debajo de un árbol, los frutos aún verdeantes, se desprenden inservibles. Por nuestras planicies parece como si el fruto oyese la melodía de su sangre, que no enemistó la criatura con la naturaleza, sino por el contrario, parece como si el juego ascensional, que descansa en la fruta, sintiese las vueltas circulares de una sangre, que transparentó hasta el límite del misterio de una dependencia, al organizar al espíritu de una naturaleza invisible, pero exasperada y clamante. [...] En esa cosmogonía el fruto se forma en una naturaleza, ni naturalizada ni naturalizante, pero que forma parte del balido, de la sucesión del oleaje de la respiración de los astros, de la dilatación de las plantas, prolongados dictados donde la sucesión de la plenitud de las formas logra inscribir la posibilidad de una aventura que camine dándonos la espalda.⁹⁵

⁹⁴ Félix Contreras, “Buñuelos”, en *A la mesa con Lezama*, Pinar del Río: Cauce, 2015, pág. 43.

⁹⁵ José Lezama Lima, “Corona de frutas”, *Lunes de Revolución*, La Habana, diciembre 21, 1959. Publicada en: José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, pág. 133.

Se trata aquí de una naturaleza que actúa diferente, que por medio del fruto encuentra una dependencia con la silueta femenina, se hacen uno, se hacen parte de “la dilatación de las plantas”, de un universo en conjunto. La naturaleza de Peláez se suma a un significante desde una feminidad criolla⁹⁶, de una relación de la “mujer con el menstro”⁹⁷, que logra un ritmo, un latido y unidad con el fruto. El fruto es aquí el misterio interior de la casa comprendido por una mujer en el menstro, es la “naturaleza culta” de gran sabiduría como la nombró Alejo Carpentier, que atrapa y se sobrepone para ejercer su autonomía al interior de la obra y al encontrar concepciones femeninas distintas.

El fruto trata una sensualidad y visualidad al interior de la casa criolla cubana, que viene a asomarse con un coqueteo de conocimiento dentro del pasado colonial, pues se expone a una realidad materializada, componente de la vitalidad alimenticia de las Antillas. Se trata de frutos, flores que se siembran, florecen, habitan el espacio insular unido al territorio doméstico y permiten vivirlo. El espacio de Amelia se vuelve acogedor en relación con una concepción íntima-doméstica, como hogar habitable que se mantiene en orden bajo un universo con su propia codificación, de “formas sucesivas, entrelazadas, convergiéndose o mirándose con una rica aceptación calmosa”⁹⁸.

⁹⁶ Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, (Ana María Moix, trad.), Puerto Rico, Ed. Anthropos-Dirección General de la Mujer- Editorial de Universidad de Puerto Rico, 1995, pág. 59

⁹⁷ José Lezama Lima, Op. Cit., pág. 133.

⁹⁸ José Lezama Lima, “Amelia”, en *La materia artizada*, España: Tecnos, 1996, pág. 196



Imagen 15
Amelia Peláez

Naturaleza muerta con melón, 1956

Imagen retomada del libro *La Revista Orígenes y la vanguardia cubana*, Madrid: Turner, 2000.

Capítulo III

La casa criolla: arquitectura del secreto barroco cubano

Sí, el barroco es toda una época histórico-cultural del Occidente cristiano: los siglos XVII y XVIII. Pero ¿es sólo eso? ¿no sería más cierto decir que es un soplo poderoso de la vitalidad humana que de cuando en cuando exalta las formas artísticas en una explosión de movimiento y expresividad?

Así, el barroco sería un espíritu que vuelve periódicamente en la historia del mundo: una forma básica de la inteligencia y sensibilidad. Sólo así se explica que en tiempos y en países muy alejados entre sí nazcan formas y expresiones artísticas que presentan un manifiesto aire de familia con el barroco histórico occidental. Es esa forma de sensibilidad, de ser-en-el-mundo, la que insufla movilidad prodigiosa e imaginación desbordada.

Édouard Glissant, *Breve filosofía del barroco mundial*

Su casa encierra el secreto, la profundidad y la gravitación de su arte. Inclusive nos señala la nobleza de su caligrafía plástica, la carnalidad de sus signos [...] Ella brota de su casa, recorrida por la sencilla canción criolla, dicha de la musitación matinal, con la voz entre el sueño y la dicha.

José Lezama Lima, “Amelia”, *La Gaceta de Cuba*

Arquitectura colonial cubana y criolla

Para poder entrar en otro elemento presente en las naturalezas muertas de la artista hay que poner atención en la arquitectura, pues sólo con ella se puede entender el trazado de La Habana y de la casa criolla. Afortunadamente hay una documentación amplia en lo que a este aspecto se refiere, desde textos como los de: a) Manuel Moreno Fragnals, *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar, Cuba/España, España/Cuba: historia común*, b) Alejandro Alonso, *Art decó en la Habana vieja*, c) Lionel Soto, *500 años de arquitectura en la sociedad cubana*, y d) Joaquín E. Weiss y Sánchez, *Arquitectura cubana colonial: Colección de fotografías de principales y más característicos edificios erigidos en Cuba durante la dominación española*⁹⁹, entre otros, que recopilan la historiografía de cómo se edificó La Habana como proceso sociocultural el cual precede sobre todo del factor

⁹⁹ Este último ha sido pionero en los estudios sobre la historia de la arquitectura del caso cubano.

económico y explica los primeros años de colonia (siglo XVI-XVII), hasta la construcción de estas casa criollas que vienen a encontrarse en gran parte del siglo XIX.

Los autores que se han mencionado han llegado a conclusiones semejantes en lo que respecta a la transformación del territorio cubano como un espacio que adquiere influencias de estilos mudéjar, barroco y neoclásico, entre otros, para formar su propia expresión americana como lo sostiene José Lezama Lima, o bien como resultado de su propio barroco al tener un punto de encuentro de la arquitectura con la noción de “lo inmanente a lo trascendente” como lo define Joaquín, E. Weiss¹⁰⁰.

Es notable que también con la conquista del Nuevo Mundo, La Habana fungió como espacio geo-estratégico de entrada y salida de mercancías por ser el Caribe la región donde se cerró el circuito global¹⁰¹, pero no únicamente eso sino que se ampliaron los horizontes para la emergencia de un mercado mundial, encabezado en primer lugar, por España, y después por las demás metrópolis que ahí tendrían lugar¹⁰². Esto significó dimensionar La Habana a escala planetaria como territorio que fue parte de procesos históricos culturales para la creación de una colonia de poblamiento¹⁰³, que estuvo conformada por ser una región basada en la explotación de mano de obra traída del continente africano, sometida al sistema de opresión, de maltrato, denigración y colonización cultural¹⁰⁴. Estos sistemas de relaciones socioculturales basados en el plantar y exportar productos como el azúcar, el tabaco y el café

¹⁰⁰ Joaquín E. Weiss, *Arquitectura cubana contemporánea*, La Habana: Ed. Cultural, 1947, pág. VIII-IX

¹⁰¹ “La apertura atlántica del mundo, desde luego, sí le será suficiente a la entidad geocultural, posteriormente denominada Europa, para dar arranque a las etapas tempranas de la modernidad y del capitalismo, y que se signan por la periferización del resto del mundo, aquel que será sometido a la colonización y a la interiorización de la lógica de modernidad/colonialidad en el modo en que se encuentran sus relaciones intersubjetivas”. José Gandarilla (coord.), “Sobre los orígenes de eso que llamamos modernidad: un mar de discusión”, en *América Latina y el Caribe. En el circuncaribe de la modernidad y la colonialidad*, México: UNAM-CIALC, 2014, pág. 30.

¹⁰² Recuérdese que el Caribe estuvo y ha estado marcado por la presencia de potencias como España, Francia, Inglaterra y Holanda desde siglo XVI, y con Estados Unidos a principios de siglo XX. Para una historia general del Caribe: Germán Arciniegas, *Biografía del Caribe*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964; Eric Williams, *De Colón a Castro: la historia del Caribe, 1492-1969*, (Sergio A. Fernández de Oca, trad.), México, D.F.: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2009.

¹⁰³ Yolanda Wood, “Las islas imantadas”, *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, La Habana: U. H, CLASCO, 2012, pág. 54-55

¹⁰⁴ Eduardo Grüner, “Teoría crítica y contra-modernidad. El color negro: de cómo una singularidad histórica deviene en dialéctica crítica “Nuestra América”, y algunas modestas proposiciones finales”. José Guadalupe Gandarilla (coord.), en *Crítica en el margen: hacia una cartografía conceptual para discutir la modernidad*, México: Akal, 2016, págs. 19-60.

generaron una economía rentable y estable para estructurar a las metrópolis europeas así como fuente del proceso de la modernidad capitalista.

Dentro de esa atmósfera puede ser visibilizada la construcción de una sociedad clasista y racializada¹⁰⁵, situación que ayuda a comprender la estructura social de la isla, donde los peninsulares y criollos blancos adquirieron un estrato privilegiado por ser los colonizadores y conquistadores, mientras los africanos esclavizados ni siquiera ostentaron el papel de una clase social, sino que su “valor” residió en ser un bien para la propiedad del amo. Estas divisiones socioculturales permiten entender el mundo colonial que se configura en Cuba (y gran parte de las colonias del Caribe), siendo precisamente en la arquitectura donde también se manifiesta la jerarquización etno-económica.

La arquitectura peninsular que comienza a edificarse a lo largo de los siglos XVI-XVIII en la isla ya no repara en ser una arquitectura peninsular, pasan a ser, por el lugar en dónde y cómo se elabora, una arquitectura criolla, por ser —parafraseando a Benítez Rojo— parte del fragmento que gira alrededor de *su* propia ausencia, de eso otro que se edifica en América, en las islas y es matriz de otredad. Lo criollo también incorpora una serie de formas y valores culturales nuevos para la isla, como la *casa criolla cubana* que tuvo el valor simbólico de ser un espacio edificado para la elite aristocrática o hacendados.

La construcción de la casa criolla contó con la decoración y recuperación de estilos europeos que además fomentó el mantenimiento, el cumplimiento y la reproducción de una estructura esclavista centrada en el poder de los criollos como la clase social dominante. En tanto grupo dominante dueños del poder político, económico y cultural por encima de los demás sectores explotados adquirirían las mejores y más detalladas construcciones mientras estos últimos habitaban en viviendas más austeras.

La arquitectura fue así detalle y detonante de una impronta en la jerarquización etno-económica en Cuba donde se puede observar a detalle los puntos más sobresalientes de las grandes casas coloniales que contrastan con áreas más rurales. No es casual que correspondan a las casas coloniales las regiones mejor acomodadas donde se establecieron las familias

¹⁰⁵ Manuel Moreno Fraginals, *Cuba-España, España-Cuba: historia común*, Barcelona; Ed. Crítica, 2002.

criollas, por ejemplo; La Habana Vieja, El Vedado, La Víbora¹⁰⁶. Este estudio, sin embargo, sólo se centra en la atención de las casas criollas, en donde parece sumamente marcada la arquitectura colonial, y es de este tipo de hogar donde es posible encontrar en el ordenamiento y recreación de Amelia Peláez.¹⁰⁷

¹⁰⁶ No es casual que la localización de la casa de la artista Amelia Peláez sea precisamente en La Víbora en La Habana. Desafortunadamente, las condiciones en las que se encuentra el hogar son terribles: la vivienda está habitada por una sobrina de la artista y por la trabajadora del hogar, sin embargo, casi nunca se abren los ventanales del hogar ni parece que haya mantenimiento; el espacio está desamueblado, muy descuidado y sin las obras de la artista. Según el testimonio de la trabajadora del hogar, Lilian, dice que las autoridades del museo se llevaron las pinturas, pero ella desconoce el paradero de las mismas. (Entrevista, junio 2018).

¹⁰⁷ No obstante, esta pesquisa abre paso a otras investigaciones futuras que retomen los lugares de las casas cubanas de clases más bajas y/o marginadas.

Lo barroco en Peláez

Antes de pasar al encuentro con algunos de los elementos de la arquitectura colonial en la obra de Peláez hay que darle la importancia que merece al barroco que, aquí sostenemos, es parte de la creación de la artista. La conceptualización del barroco, para entender por qué la arquitectura de la artista además de ser criolla es barroca, se atribuye, según la propuesta del historiador Héctor Velarde¹⁰⁸, retomado por Leonardo Acosta;

El barroco (en sus distintas variantes) está inscrito dentro de la cosmovisión perfectamente coherente, en la que se conjugan el arte, la ideología y las fuerzas socioeconómicas de su tiempo. Tanto en los países protestantes como en los católicos, el barroco implica una superación definitiva de los ideales feudales de la Edad Media y del vitalismo racionalista del Renacimiento.¹⁰⁹

La idea de la superación o trascendencia en el arte barroco viene implícitamente utilizada dentro del arte religioso porque en el comienzo fue jesuita y estuvo relacionada con una expresión espiritual. Pero ésta se articula a partir de la sobrecarga y se expresa con la exuberancia de la forma dentro del contenido. No obstante, el escritor Leonardo Acosta también retoma a Alejandro G. Alonso¹¹⁰ sobre la apuesta a una inexistencia de estilo barroco en Cuba porque se ha tomado por barroco un esencialismo no fundamentado de todo lo que compone a la isla.

Se hace mención de ello porque en esta tesis se sostiene que sí existe el barroco en Cuba pero no a la manera de una sobrecarga en un plano arquitectónico, sino como una relación de “vitalidad, exuberancia, movilidad y dinamismo”¹¹¹. Es decir, no se trata sólo de la arquitectura sino de la profundidad o de esa “extensión” como la nombra Glissant, y como se verá más adelante, la cual está presente en un diálogo que se puede manifestar a partir del arte, por ejemplo, mediante las naturalezas muertas de Peláez.

De esta manera, en lo barroco, “ya no estamos ante ‘frutas barrocas’, sino ante ‘nuevas maneras de saboreo’”¹¹², como lo señala Leonardo Acosta. Se propone una

¹⁰⁸ Héctor Velarde, *Historia de la arquitectura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 157

¹⁰⁹ Leonardo Acosta, *El barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014, pág. 13.

¹¹⁰ Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez, 1897-1968*, La Habana: Boloña, 2012, pág. 12.

¹¹¹ Leonardo Acosta, *Op. Cit.*, pág. 41.

¹¹² Leonardo Acosta, *ibídem*, pág. 48.

concepción no sólo física encontrada en objetos tangibles o del fruto por el simple hecho de ser fruto, sino de la relación que implica la percepción y transformación de ese mundo tangible, de la formación de una imagen a partir de la reapropiación y creación de un universo sensible que se expande y hace de cada uno de sus elementos arquitectónicos, así como de sus frutas o flores; una interpretación que se encuentra entre ese punto de unión de lo arquitectónico, lo humano y lo natural como resultado en las pinturas de Peláez. Lo cual hace precisamente que “el elemento barroco no está en la fruta, sino en la sensibilidad producto de la cultura del que la gusta”¹¹³.

Ello implica que la cuestión de sensibilidad y de lo criollo cubano se entrelazan dentro de las creaciones barrocas de la artista hacia la movilidad y el dinamismo que confluyen desde la arquitectura hasta el elemento del fruto. El conocimiento del interior de la casa criolla cubana es así una concepción barroca porque se transformó en un lugar no sólo de la burguesía, sino de la nueva aristocracia emergente, donde personajes claves como la madre de Amelia Peláez, como se ha mencionado es punto clave de la correspondencia de Máximo Gómez¹¹⁴ con el gobierno estadounidense durante el proceso de independencia de la isla, es decir, como los nuevos grupos de poder que ostentaron un cambio dentro de la jerarquía.

En lo referente al siglo XIX, la casa criolla se transformó en el lugar de descanso y de vivencia para la aristocracia y burguesía habanera. Como Peláez lo representa, esta casa constituyó un espacio de conquista y de diseño hacia el mismo, de cierta tranquilidad que se mueve en el sigilo de conocerse, saberse y hallarse a sí misma desde el interior con nuevos códigos y símbolos para ordenar su propio lenguaje poético a través del universo criollo. Esto es notorio en algunos de los vanguardistas cubanos que —según a Juan A. Martínez¹¹⁵— que incursionaron en la búsqueda por una autodeterminación para construir una cultura propia y fuerte desde el criollismo como marco para explicar lo cubano nacional.

¹¹³ Leonardo Acosta, *ibidem*, pág. 48-49.

¹¹⁴ José Seoane Gallo, *Palmas reales en el Sena*, Op. Cit. 18-20.

¹¹⁵ “[...] también se creyó que Cuba había desenvuelto una cultura fuerte por sí misma, que podría garantizar determinación” (page 37-38) *Trad. Propia*. “also believed that Cuba had developed a strong culture of its own, which could ensure its selfdetermination”, pág. 37-38. En: Juan A. Martínez, *Cuban Art & National Identity, The vanguardia painters 1927-1950*, Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Por su parte, la concepción arquitectónica de Amelia Peláez predomina y reconstruye los interiores de la casa cubana como en *Interior con columnas*, 1951 [Imagen 16] donde encontramos una arquitectura que se entrelaza con estas columnas como construcciones fuertes, que mantienen una relación amable y tranquila con el ventanal para alcanzar a vislumbrar la dimensión de la atmósfera del exterior, y que a su vez permite abrirse para indicar el espacio de la naturaleza muerta. Sobre las columnas, dice Carpentier:

[...] Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas... que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, que era vigilado por columnas que le medían el tronco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños.¹¹⁶

Las columnas como elemento iconográfico que incluso “velan las noches de sueños” implican para Carpentier la cotidianidad de la ciudad habanera. Columnas que resultan ser parte de un trazado tan acostumbrado, que se vuelven espacio común y unidad con la imagen, con el rescate del estilo neoclásico como reforzamiento y renovación de la arquitectura clásica,¹¹⁷ como síntoma implantado por la arquitectura colonial hasta la permanencia y decoración de los interiores de las casas criollas. Carpentier continúa;

[...] la multiplicación de las columnas fue la resultante de un espíritu barroco. [...] Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo de cuánto se transculturizó en estas islas del mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y descompasado re juego de entablamentos clásicos para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho.¹¹⁸

La arquitectura tiene que ver aquí con la construcción de la casa cubana así como con el desplazamiento mismo de La Habana; acomodo y juego de un lugar amplio y luminoso:

¹¹⁶ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, Barcelona: Ed. Lumen, 1970, s.p.

¹¹⁷ La arquitectura clásica como expresión cuya función radicaba en la armonización de los grandes edificios públicos y políticos, se sustenta en la utilización de órdenes arquitectónicos antiguos para resaltar la importancia y el significado de los mismos. Los órdenes son los diagramas que constan de una columna del templo que se alza sobre un pedestal y a su vez sostiene en la parte superior el arquitrabe, el friso y la cornisa, éstos últimos tres elementos reciben de manera colectiva el nombre de entablamento. Los cinco órdenes son: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. Los distintos órdenes han sido atribuidos con personalidades “humanas”. (Según Vitruvio) el dórico cumple con un arquetipo de “las proporciones, la fuerza y la elegancia del cuerpo del hombre”, por el contrario, en el caso del jónico se presenta una característica de “esbeltez femenina”, al igual, en el caso del corintio imitaba la “ligera figura de una muchacha”. Mientras en el toscano se encuentra con la mayor simplicidad y en el compuesto se pueden unir todos los elementos de los órdenes anteriores. John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gil, 2017, pág. 10-23.

¹¹⁸ Alejo Carpentier, Op. Cit., s.p.

colosal, donde se habita con la armonía de vivir entre la naturaleza y “las columnas corintias, mamparas, sillones esculpidos y otros objetos que recuerdan a cada mirada un lenguaje estilístico preciso”.¹¹⁹ Se encuentra ahí la arquitectura que se inscribe al entorno geográfico, a la frecuente vulnerabilidad de huracanes e incluso a la humedad constante del Caribe, esto se aprecia con la herrería criolla, oxidada a causa de las condiciones climáticas de humedad, pero de una herrería que significó también una condición de colonialidad.¹²⁰

La artista recupera esta composición de la herrería por medio de la línea negra, y según Robert Altmann, se debe “[al] ritmo ornamental [que] domina pero está cuajado en su movimiento”¹²¹, a un trazo que realza y da vitalidad a la obra desde la cotidianidad del hogar cubano. La artista forma el arabesco, resalta la naturaleza sobre el plato, sobre la mesa y le da forma al mantel, ella misma lo teje y deja que la línea fluya, que regrese sobre sí misma y vuelve a ejecutar curvas hasta el infinito”¹²², como en la mayoría de sus obras, como lo hace en *Peces*, 1943 [Imagen 17].

¹¹⁹ Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011, pág. 8.

¹²⁰ La herrería, que en principio fue utilizado como barandajes y rejas de madera, que después fueron cambiadas por hierro implicaba la garantía de seguridad para las riquezas de dueños de ostentosas mansiones, siendo una herramienta de contención para evitar la huida de los sujetos esclavizados durante dicho proceso de esclavitud. Yolanda Aguirre, “Genealogía de la casa colonial cubana”, en *Influencias en la arquitectura colonial de Cuba*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974, pág. 39-41

¹²¹ Robert Altmann, “Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez”, en *Revista de Orígenes*, Invierno, 1945, pág. 14.

¹²² Adelaida de Juan, *Del silencio al grito*, La Habana: Letras Cubanas, 2002, pág. 32-33.



Imagen 16

Amelia Peláez del Casal

Interior con columnas, 1951

Tempera sobre papel entelado; 142 x 98.5 cm

Colección:

Surgimiento del arte moderno (1927-1938)

Lugar de exhibición:

Edificio Arte cubano › Sala Cambio de siglo.

Imagen retomada en línea (consultado: 18/11/2019)

<http://www.bellasartes.co.cu/obra/amelia-pelaez-del-casal-interior-con-columnas-1951>

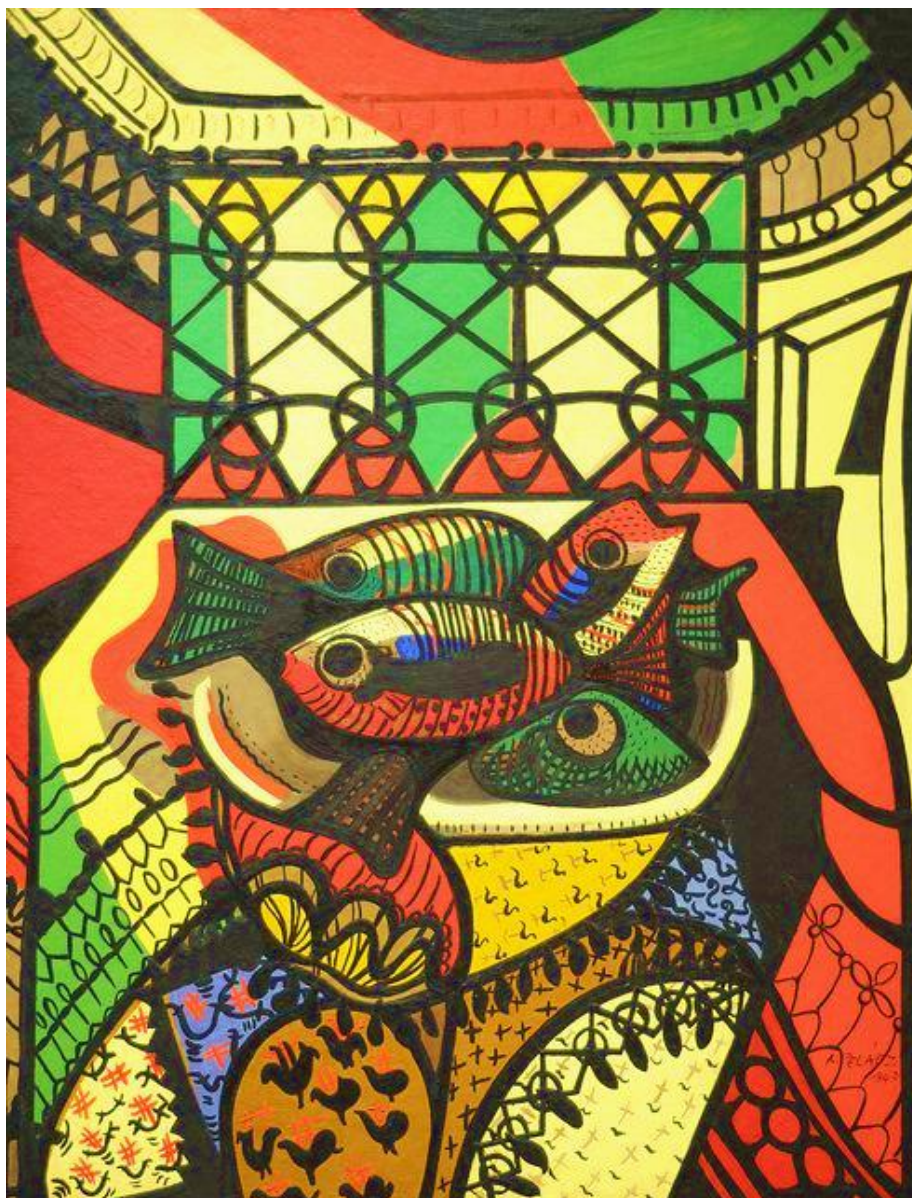


Imagen 17
Amelia Peláez
Peces, 1943

Imagen retomada de: Amelia Peláez at MoMA, Pablo Milanés in NYC, Adrian Fernández in Houston. Cuban Art News, september 8, 2011. En línea (consultado: 18/11/2019)

<https://cubanartnews.org/2011/09/08/update-amelia-pelaez-at-moma-pablo-milanes-in-nyc-adrian-fernandez-in-houston/>

En esta misma obra de *Peces*, de 1943, la artista “se siente dueña, desde aquí ella observa y recrea un mundo lleno de color. Las poderosas líneas negras, rememoración tomada de la vidriería y de los herrajes fundidos y forjados, se encierran sobre sí mismas”¹²³, como señala Adelaida de Juan. Además se sugiere la ampliación del espacio, el deseo por expandirse y encontrar ahí su territorio que se conecta con el trazado de la línea negra y que se fortalece con la percepción de los colores para lograr constituirlos en una intensidad, tal como una casa que ella misma vuelve a construir libremente, y de la cual, detalle a detalle construye ese banquete cubano.

En lo que respecta a la arquitectura de la artista, puede observarse el elemento distintivo del *brise-soleil* de Le Corbusier¹²⁴ que menciona Carpentier, opción que se resuelve con el acomodo de la arquitectura para advertir los rayos del sol directamente o de la búsqueda de un sombreado. Esta arquitectura corresponde a la estructura de un ensamblado, vertical u horizontal que logra generar sombras, que sirve como “acto importantísimo y extensivo a toda la latitud tropical”.¹²⁵

Esta singular arquitectura se aprecia en la casa cubana, cuyo objetivo tiene la función de hacer de ese espacio de descanso una configuración de la forma con el sombreado, ya sea por medio de medios puntos o de vitrales colocados al estilo de Peláez como en *Naturaleza muerta [Azul]*, 1964 [Imagen 18], donde el vitral y el medio punto se acompañan con el fruto, formando una unidad integral. Esto implica referenciar la “carnalidad de sus signos”¹²⁶, de un arquitectura y unidad con el fruto saboreando dentro del paladar cubano que, exige una

¹²³ Adelaida de Juan, Op. Cit., pág. 55.

¹²⁴ Se refiere a la construcción de muros acristalados pensados en una irradiación de la luz solar que se acomoda a un diseño para “disminuir la ganancia térmica en las horas calientes y, por lo contrario, permitir la entrada de la luz del sol en invierno”. Esto es, de la incorporación entre la coherencia constructiva y la adaptación al clima. En: “El brise-soleil o la doble fachada de Le Corbusier”, Dra. Sílvia Morel Corrêa, Dr. Roni Anzolch, Acad. Renato Fonseca Pedrotti, Faculdade de Arquitetura Universidade Federal do Rio Grande do Sul Brasil, pág. 108. (Consultado: 27/03/2019) En: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ARQUISUR/article/view/6190/9160>

¹²⁵ Guillermo de la Pez Pérez, “Brise-soleil, recurso arquitectónico de control solar. Evolución y propuesta de diseño optimizado para Camagüey”. En: *Arquitectura y urbanismo*, Vol. 33, No. 2, La Habana, mayo-junio, 2012.

¹²⁶ José Lezama Lima, “Amelia”, La Gaceta de Cuba, La Habana, junio 15, 1964. En: *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras Cubanas, 1981, pág. 77

vuelta a la territorialidad y criollidad de donde éste viene, que va y regresa al paisaje del campo y al urbanismo de La Habana, al recuerdo de la memoria de una geografía insular.

Se encuentra así el universo de una naturaleza muerta insular que no se subsume a lo europeo u occidental, que no busca una imagen idílica sino su propia enunciación; que además se une con los colores y las sombras del trópico caribeño. Lezama Lima expresa que el punto central de las pinturas de Amelia Peláez se debe a la composición de la luz y del color. En sus palabras:

El color, más que una proliferación que se apoya, tiende a una movilidad que penetra. Ese color se goza en el girar del círculo de sus comprobaciones. Las variantes de un mismo color se van extendiendo por los planos sucesivos, su composición se fundamenta en esos planos, que son contorno, límite, ordenamiento pero también resolución, dirección de la materia, proa del color.¹²⁷

El escritor nos habla que la fuerza que Peláez le otorga a sus pinturas se obtiene por medio del color al darle vida a la composición. Hay dos grupos de colores; los colores cálidos que se aproximan al recogimiento de la intimidad y la estrechez terrenal, pero también la artista puede llevar a los colores fríos, para expresar arrobamiento, distanciamiento, transfiguración.¹²⁸ Todo ello se encuentra y complementa en su obra, el coloreado es impresionante y vital para la reinención de la pintura de la artista.

A partir de esa descripción y del estudio de las naturalezas muertas, es posible adentrarse a composiciones de creación entrelazadas entre arquitectura y naturaleza, las cuales conllevan al acomodo de los elementos que la integran, así como a una relación de un ritmo barroco sobre el paisaje insular natural que se expresa por medio de algún signo (flor, fruto, jarrón) y todo el trayecto sociocultural que recorre para colocarlo en la Naturaleza muerta con la cual Peláez construye su poética, de la que brinda un lenguaje de descubrimiento y conquista por el espacio al interior de la casa cubana. Se puede decir que se trata también de:

[...] pocos colores organizados en armonías diversas con preferencia de las combinaciones azules y amarillas: utilización creciente de blanco-luz; apoyo de las armonías con negro en arabesco o en líneas de contorno, elemento constante en toda su trayectoria que va

¹²⁷ José Lezama Lima, "Amelia", *La materia artizada*, España: Tecnos, 1996, pág. 195

¹²⁸ Johannes Pawlik, *Teoría del color*, Buenos Aires-Barcelona: Paidós, 1996, pág. 63. La teoría del color también señala que en la obra cada uso del color invita al espectador a percibir y activar las relaciones sensoriales de la mirada para apreciar más detalladamente el contenido y la forma en el objeto de arte.

equilibrándose en la búsqueda de luminosidad. [En la cual] la concepción espacial presenta dos variantes principales: la concepción de la pieza como todo —porrón que es la vez cabeza, botella que es cuerpo, vasija que se convierte en ave o en rana— y la decoración distribuida íntimamente sobre la superficie reafirmando el volumen y evitando las distinciones.¹²⁹

En la pintura de la artista existe la arquitectura interior que abraza a su universo antillano, de donde toma la incandescencia solar para reforzar el contorno que expulsa a la explotación de los colores como correspondencia de intimidad y de compresión con la técnica sobre la materia. Y por si fuera poco, a la composición de un mundo artístico estético de Peláez desde el silencio y el sigilo se entiende, en un territorio íntimo que vincula su feminidad, su mundo, con el establecimiento de un lenguaje ritualista de una poética visual pues se acompaña de una autoconciencia individual como mujer, con la fuerza para quien se acerca a la introspección porque conoce y comprende la unidad que estructura su territorio.

¹²⁹ Jubrías María Elena: *Cerámica Cubana. El taller de Santiago de Las Vegas*, Tesis de doctorado, Univ. De La Habana, 1978, pág. 71. Citado en: Daymar Valdés Frigola, *El mural cerámico en La Habana*, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, La Habana: Univ. de La Habana, 2005.



Imagen 18.
Amelia Peláez

Naturaleza muerta en azul, 1963

Imagen retomada de Roberto Méndez, "Amelia Peláez: En el orbe de Orígenes", *La jiribilla. Revista de cultura cubana*, La Habana. Año IX, 19 al 25 de marzo de 2011. En línea (consultado: 18/11/2019)

http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n515_03/515_08.html

Profundidad de la casa criolla cubana

La espacialidad criolla caribeña de los interiores del hogar invita a pensar este espacio desde el punto de análisis propuesto por la fenomenología del espacio que plantea el filósofo Gastón Bachelard, quien enuncia el espacio de la casa habitada como espacio de profundidad:

La casa, el sótano, la tierra profunda encuentran una totalidad por la profundidad. La casa se ha convertido en un ser de la naturaleza. Es solidaria de la montaña y de las aguas que labran la tierra. Esa gran planta pétreo que es la casa crecería mal si no tuviese en su base el agua de los subterráneos. Así van los sueños en su grandeza sin límite.¹³⁰

No hay mejor forma de apreciar el hogar que como ente en correspondencia con la naturaleza, como espacio de recreación, unidad, totalidad de la fuerza y el poder humano entre la naturaleza. Se muestra esta opción de naturaleza, no como espacio dissociado, distanciado, sino unido por la complementariedad de un universo del hogar caribeño. En ese mismo sentido, el filósofo martiniquense Édouard Glissant, respecto a ese espacio que se habita, pero dimensionándolo hacia la plantación en el Caribe, piensa y construye el hogar como una reminiscencia a una matriz, a la fundación cultural de memoria y de profundidad. Además este punto puede ser pensado hacia el hogar criollo en tanto lo podemos encontrar desde su enunciado *De un barroco mundializado*¹³¹, en el cual, el espacio emana desde el arte barroco como respuesta a la reacción contra la pretensión racionalista. Asimismo, con las técnicas del barroco que favorecen a la “extensión” en el lugar y de la “profundidad”.¹³² Pues es en esa extensión donde recomienza la totalidad, así “El barroco, arte de la extensión, concretamente, será extendido”.¹³³

Desde esta cuestión, la expresión barroca en el hogar criollo puede asemejarse al fruto de una naturaleza muerta como la que nos propone Peláez, pues implica la exhibición de la flor o el fruto que se acomoda en la mesa criolla, la cual, en extensión hacia su interior se dirige hacia el tallo, las ramas y la raíz, encontrando en el trayecto un pasado común a

¹³⁰ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, (Ernestina de Champourci, trad.) México: FCE, 1975, pág. 54.

¹³¹ Édouard Glissant, *Poética de la Relación*, (Senda Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, trad.), Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, (Obra publicada en original 1990), pág. 109.

¹³² Édouard Glissant, *ibidem*, pág. 109.

¹³³ Édouard Glissant, *ibidem*, pág. 110.

través de esa extensión que conduce a pensar como ser único y diferencial, como ser en el Caribe que logra existir como “un ser-en-el-mundo”. Y a la “manera de vivir [en] la unidad-diversidad del mundo”¹³⁴. Desde esta visión, se encuentra en el seno del barroco una forma distinta y contestataria de vivir dentro de un régimen colonial, autoritario, es decir, el barroco es en sí mismo como una propuesta de liberación, como lo expresa Bolívar Echeverría:

El *ethos* barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida. Puede ser una plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades afirma su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y como evanescente; pero no el núcleo de ninguna “identidad”, si se entiende ésta como una inercia del comportamiento de una comunidad —“América Latina”, en este caso— que se hubiesen condensado en la historia hasta el grado de constituir una especie de molde peculiar con el que se hacen exclusivamente los miembros de la misma.¹³⁵

Los dos filósofos, tanto Glissant como Echeverría, idean en esta forma de habitar y de estar-en-el-mundo una configuración de resistencia y de liberación ante la estructura heterogénea y única en la cual se vive. Ambos incitan a pensar y construir otros imaginarios a partir de la ruptura y la conexión, en construir otro proyecto de seres-habitantes que pueden existir desde la particularidad de sus diferencias. Desde la condición de un sujeto colonizado, que tiene su propio estilo y autenticidad de representación e inserción en el arte para rehacer su propio lenguaje y paisaje, de lo que diseña como su propio imaginario abierto para intervenir, generar, pensar su paisaje-contexto-realidad, el cual, puede ser observado como un complemento humano que no rompe con lo natural como sí lo hace lo europeo. Al respecto Glissant señala:

[Es necesario] Imaginar *boucan* y de jarabe dulce para fomentar el amor por la tierra, que es tan insignificante o que a menudo funda intolerancias tan sectarias.

Estética de la ruptura y de la conexión.

Puesto que todo está acá, y casi todo está dicho, insistimos que en ningún caso se trata de transformar nuevamente una tierra en territorio. [...] El territorio exige que se plante y que se legitime la filiación. El territorio se define por límites que es preciso extender; y en adelante, la tierra, no tendrá límites. Es por esto necesario la defendamos contra toda la alienación.¹³⁶

¹³⁴ Édouard Glissant, *ibidem*, pág. 111

¹³⁵ Bolívar Echeverría, “En torno al *ethos* barroco”, *La modernidad de lo barroco*, México: Era, 1998, pág. 48

¹³⁶ Édouard Glissant, *Op. Cit.*, pág. 185

En este paisaje caribeño insular el modo de habitar se funde y funda con la naturaleza, como unidad de recuperación sobre el paisaje-territorio, es decir, sobre la visualidad que ofrece todo el ecosistema de una región terrestre, desde los elementos autóctonos que componen el espacio hasta los lazos que crean comunidad, solidaridad. En palabras del antropólogo colombiano Arturo Escobar, se trata más o menos de una propuesta y práctica desde la ecología política, como forma de vida cultural, aunada a la subjetividad que da como resultado una práctica de la *ecosofía*, como se define a continuación, de una forma de vida que integra a la nueva naturaleza social¹³⁷, donde lo humano y lo natural se encuentran en diálogo constante.

La *ecosofía* se compone no sólo de nuevas relaciones entre la naturaleza y seres humanos sino que se enfoca en una nueva ética que desafía la valorización tecnocapitalista, la cual permite también la construcción de identidades colectivas únicas que alcanzan el derecho a existir como cuestión cultural, política y ecológica.¹³⁸ La *ecosofía* se estructura como opción filosófica, como narrativa e imaginario de naturaleza social basada en el respeto por el entorno caribeño, no condicionado ni subyugado, sino capaz de rearticular a las ciencias naturales y humanas al margen de la creación de nuevas racionalidades ambientales.

Así, el imaginario de la naturaleza social que nos propone la filosofía del martiniquense Édouard Glissant y del barroco de Bolívar Echeverría tiene que ver con esta opción de la construcción de una imagen comprometida con la articulación del medio ambiente (la naturaleza) y la existencia de habitar en el mundo humano y social. Ésta es la opción por *estar en el mundo*, que se plantea y diseña con la representación de un imaginario que más que ir a la profundidad, se extiende y nutre el conocimiento extensible de ese espacio. Planear este otro imaginario abre el panorama a pensar y hacer otras formas por comprender el territorio, cuyo propósito es el de conocer y acercarse a esta región Caribe desde una visión que estructura una manera más amplia de pensar dicha región. El Caribe se puede representar y estructurar pensando nuevamente en los espacios que fueron folclorizados e idealizados para ahora diseñar nuevos enfoques y métodos sobre dicho

¹³⁷ La naturaleza social que propone Arturo Escobar tiene que ver con una biología y ecosistema que se relacionan con el cuerpo humano, el lugar y el territorio.

¹³⁸ Arturo Escobar, "La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo", *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1999, pág. 305-308.

espacio como símbolo de resistencia y de libertad, casi como una apuesta utópica-continua, como signo de recuperación por los lugares posibles, por las geografías simbólicas que no son determinadas por la región únicamente sino por el contexto y por toda la historia que les permite hoy vivir o resistir en esa(s) isla(s).

Mesa criolla barroca

Estos platos se describen puntualmente, con comentarios sobre sus aromas, apariencias, colores y procedencias. Comer es en Lezama un proceso poético mediante el cual la materia ingerida se metaboliza y transforma en nuestra carne, haciendo así del banquete una comunión colectiva mediante la cual, al digerir idénticos alimentos, nos hacemos todos una misma sustancia. Por lo tanto, al consumir estas carnes, mariscos, vegetales y frutas, productos todos de la naturaleza cubana, los comensales no sólo se afirman como miembros de una misma familia, sino unos en cuerpo y alma, y parte sustancial de la nación, de la madre patria (Lezama siempre decía “incorporar” por “comer”). Desde luego, para poder consumir esas aves y mariscos primero hay que sacrificarlos; tienen que morir para renacer en aquellos que los ingiere, de la misma manera que las legumbres y frutas tienen que ser transformadas en su paso de huertos y sembrados a los platos y estómagos de los comensales.

Roberto González Echeverría, *Banquete de Imágenes en el centenario de José Lezama Lima*

Como es bien sabido entre los críticos y estudiosos del poeta José Lezama Lima, se reconoce ya su fascinación por la comida. Paralelamente, parece que Amelia Peláez, además de la relación de amistad que tuvo con el poeta, disfrutó y mantuvo un gusto peculiar por la comida, lo cual conduce a pensar esta situación en el contenido de sus obras.

Dentro de los platos y alimentos que Amelia prepara y extiende al público espectador, llega a cocinar un “banquete barroco criollo”¹³⁹ que evoca un modo de preparación único relacionado con el placer por la comida. En los testimonios de la artista, se describe cuán gustoso le resultaba a ella el acto de preparación y cocción de los alimentos; cómo desde un aislamiento casi con nula convivencia y desde la intimidad de la cocina preparaba con una ritualidad casi mágica-nutritiva para el disfrute y la ingesta de alimentos. Esto es, dentro de su proceso de transformación, Peláez logró establecer una dieta donde cada ingrediente parecía estar aún vivo. La siguiente aseveración es del escritor cubano Félix Contreras sobre

¹³⁹ Expresión acuñada por Sergio Ugalde al trabajar a José Lezama Lima pero que debido a su cercanía y circunstancias se extrapola para estudiar a Amelia Peláez, en Sergio Ugalde, *La biblioteca en la isla Una lectura de La Expresión Americana, de José Lezama Lima*, Madrid: Colibrí, 2011, pág. 76.

Lezama Lima, pero nos sirve para la artista como modo de acercamiento y conocimiento por la preparación de lo que implica su platillo cubano, de esta manera:

Parece que incorpora las frutas y viandas, los peces y los mariscos, dentro de un bosque. Cuando saborea un cangrejo parece que pone las manos en una de esas fuentes de agua dulce que brotan en nuestros mares.¹⁴⁰

Se extrapola esta enunciación a una situación de saberes y sabores por medio de la apropiación de la materia prima, donde el modo de conocer está relacionado con una transmutación casi alquímica que transforma la materia de esos seres vivos por medio de la muerte, para engendrarlos en algo nuevo, en una comida con nuevos aportes que, a la manera de la antropofagia ritual, integran las virtudes de esos difuntos desde un acto religioso,¹⁴¹ o más preciso: en un modo alimenticio.

Es decir, el espacio de la cocina que prepara los alimentos hasta el momento en que se disfrutan e ingieren, da paso a ser un ritual del mundo alquímico, y de transformaciones, donde la materia primaria (los alimentos en una forma no transformada, no cocinada en platillos) transmutan, van siendo cocinados como alimento poético que no sólo nutren al cuerpo sino al espíritu. De manera semejante a los pueblos aborígenes americanos exterminados de las islas caribeñas, se trata de una situación donde el alimento es el acto de una ritualidad antropofágica para conseguir la transformación. En donde el *sacrificio* del alimento engullido sugiere un proceso de asimilación por quien lo *consume*. Como señala Roberto González Echeverría, religioso o no, a través de ese este acto se evidencia una ingesta para una revivificación en el cuerpo de cualidades y virtudes nuevas.

¹⁴⁰ Félix Contreras, *A la mesa con José Lezama Lima*, Ed. Cauce, Pinar del Río, 2015, pág. 13.

¹⁴¹ Claude Lévi- Strauss, *Todos somos caníbales: precedido del suplicio de Papá Noel*, (Agustina Blanco, trad.) México: FCE, 2014, pág. 134.

El festín

Otro énfasis que se debe mencionar como síntoma de las naturalezas muertas de la pintora es la importancia de la ritualidad que implica el banquete cubano con toda la festividad que atrae y en el seno de la colectividad que la integra. Tanto en Peláez como en Lezama se trata de un asunto de “comunidad colectiva” que integra a la unidad, donde las personas que ingieren el banquete, “los comensales”, quienes disfrutan, o en el caso de la artista los espectadores en relación al consumo¹⁴² del objeto de arte, celebran y son parte del festín, pues no se reducen sólo a presenciar la sustancia de placer sino que van hacia la adquisición de un mundo visual y cognoscitivo de lo que se ingiere.

Además, se ubica esta festividad de una manera espacio-temporal en un momento alimenticio, en una fórmula mágico-religiosa cuya fuerza requiere ser el instante social de “disfrute temporal, de hacerse uno en el nosotros de la colectividad anónima”, tal como lo señala José Guadalupe Gandarilla en su texto sobre el barroco de B. Echeverría. Donde se manifiesta la “función estética del código comunicativo, verdaderamente humano [...], donde el objeto social se ofrece propiamente en donación en tanto se entrega a un trato festivo, comunitario, derrochador, para el disfrute pleno y libremente gestionado por el conjunto social”.¹⁴³ Es posible así alcanzar la relación ideal de una atmósfera en comunión, en comunidad y en colectividad, donde en la escena y en el acto degustativo se proporciona una fuente vitalicia para quien ahí participa.

El comedor cubano, como lugar donde se manifiesta la colectividad dentro de esa festividad, se transforma así en un espacio único para disfrutar la habitabilidad placentera. Ahí donde se somete el acto degustativo dentro del consumo de alimentos, se genera un lugar-espacio común, de una vivencia de habitabilidad en el hogar, de una *geopoética*. Al seguir los postulados del escritor hispano-uruguayo Fernando Aínsa, la *geopoética* logra acercar los

¹⁴² Consumo entiéndase como el proceso que capta y que educa para señalar posibilidades dentro de la relación objeto-sujeto —como lo señala Juan Acha—, así también como lo expone en la situación de cualificar efectos que implica vincular la obra con la conciencia y con la cultura, para establecer cómo ella enriquece, corrige o amplía lo estético, lo artístico y lo social del individuo o bien, de la colectividad. Ver: Juan Acha, *Crítica de Arte. Teoría y práctica*, México: Trillas, 2016, pág. 103.

¹⁴³ José Guadalupe Gandarilla Salgado, “Bolívar Echeverría sobre la política y la estética”, en León Felipe Barrón Rosas, Víctor Hugo Pacheco Chávez, *Confluencias barrocas, Los pliegues de la modernidad en América Latina*, Estados Unidos de América: Almenara, 2017, pág. 195.

lugares comunes, a esas territorialidades que se caracterizan por el contacto y la experiencia cotidiana, por la memoria experimentada por las/los sujetos que ahí habitan y que se colocan y se enfrentan a una “geografía de la vida cotidiana”.¹⁴⁴ Esta geografía de la cotidianidad se ubica en los mapas del espacio vivido.

Se trata de una geografía de seres sociales que se insertan en un punto central: “El hombre [la mujer, el ser social] natural y condicionado, que es el alma que crea y trabaja con los materiales de la tierra [del hogar] y de su propia alma.”¹⁴⁵ Pues son los seres conscientes que crean, que trabajan y disponen de trazar su acción en el interior del espacio como los integrantes que habitan y llegan a construir las condiciones para dar un festín barroco cubano. De manera poética, María Zambrano lo ha expresado sobre Lezama Lima:

Cuando alguien habita verdaderamente un lugar, como José Lezama Lima habitaba La Habana, cuando el laberinto que forman las propias entrañas reclama ser recorrido y resulta ser coincidente con el laberinto de la ciudad, podría decirse en el lenguaje filosófico que el propio personal laberinto y su reclamo resultan ser, trascendental y muy kantianamente por cierto, espacio y tiempo.¹⁴⁶

Nuevamente nos situamos ante una dimensión de la *geopoética* al “habitar un espacio, en la construcción progresiva del campo de existencia”¹⁴⁷, en la preparación de algún evento o festividad en la cual se puede encontrar y forjar un campo compositivo sensorial. Lo expresa mejor Fernando Aínsa:

En todo caso, sea como mundo vegetal, simbólico o místico, escenario que provoca definiciones o disuelve la identidad, la polisemia del espacio selvático permite proyectar una teoría del espacio como centro dialéctico de las extensiones entre el mundo del yo individual o colectivo con y el vasto e inédito del no-yo.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Fernando Aínsa, “Espacios inéditos”, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Iberoamericana, Vervuet, 2006, pág. 19.

¹⁴⁵ Citado por Fernando Aínsa, en: Fernando Alegría, «El paisaje y sus problemas», en *Atenea*, Chile, tomo XXXV, núm. 133, julio 1936, p.35. En: Fernando Aínsa, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopolítica*, La Habana: Arte y Literatura, 2000, pág.17.

¹⁴⁶ Citado por Fernando Aínsa, en: María Zambrano, «J.L.L. en La Habana», en *Índice*, núm. 232. Madrid, junio 1968, p. 30. Fernando Aínsa, “Viajes y residencias”. En: Fernando Aínsa, *ibidem.*, pág. 49.

¹⁴⁷ Fernando Aínsa, *ibidem.*, pág. 49.

¹⁴⁸ Fernando Aínsa, “De Arcadia a Babel. 1. ¿Infierno verde o Jardín del Edén? El *topos* de la selva en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*”, En: *Espacios del imaginario latinoamericano*, pág.106.

Se trata de la formación de una colectividad a partir de un espacio que construye relaciones entre quien(es) está(n) en ese lugar y pueden estar en el “no-yo”¹⁴⁹. Es decir, encontramos un lugar que se personaliza, se sitúa, y se contextualiza. Lugar donde se coloca al sujeto “arrojado en el mundo” como lo refería Sartre, ahora consciente de sus coordenadas específicas, sus horizontes culturales, políticos, sociales, históricos de agencia que le van determinando y moldeando. El sujeto habita dentro del entorno al “hacer del paisaje un estado de conciencia”¹⁵⁰, donde él crea y permite la entrada a la festividad del banquete cubano.

¹⁴⁹ Consideramos aquí el “no-yo” como ese mundo exterior de interconexiones que permanece en el anonimato, que parte de la realidad de lo tangible pero que se dimensiona a escalas de otras posibilidades intangibles: espiritualidades, religiosidades, creencias, etc. Un amplio panorama sobre lo que constituye el mundo de las ideas.

¹⁵⁰ Fernando Aínsa, “Del *topos* al *logos*”. En: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, pág. 19.

Banquete criollo

El banquete criollo cubano permite pensar la dinámica del espacio como un banquete de colectividad criolla y barroca de la isla. Si se pone atención en lo barroco de Bolívar Echeverría, en las palabras de Roger Caillois:

La ceremonia ritual, el momento en que culmina la experiencia festiva, es el vínculo de estereotipo peculiar de ruptura de la rutina: ella destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad; impugna y ratifica en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del mundo de la vida; deshace y vuelve a hacer el nudo sagrado que ata la vigencia de valores orientadores de la existencia humana a la aquiescencia que lo otro, lo sobrehumano, les otorga.¹⁵¹

Este banquete cubano se presenta entonces como un espacio vívido desde la cotidianidad que se manifiesta en “la ceremonia ritual festiva” de ruptura pero que impugna también por regenerar y reconstruir valores de la existencia, donde se aviva la necesidad de integrar una colectividad humana en la dicha de ser “seres en el mundo”.¹⁵² Así se conforma y desarrolla la festividad, como unidad en y para la celebración, como ejercicio que despierta al conjunto social para ser experiencia y extensión, para hacer lo que Glissant nombra como poética, a la cual sólo se puede añadir que:

La poética tal vez nos permita comprender mejor nuestra acción en el mundo. Consideremos, por ejemplo, como nuestra exigencia de responsabilidad cultural, inseparable de la independencia política, debe ser puesta en relación con esta violencia polifacética de las desculturaciones. Poner en Relación. Es lo que se llama desfolclorizarse. La reducción folclórica (la creencia en que sólo las vidas atávicas son portadoras de existencia) acecha a todas las culturas, sean o no tecnológicas. El sentimiento de modernidad nos aparta de ella, presentándonos la imagen de las relaciones, de las situaciones similares o de las diferencias de orientación, desde el nosotros al otro.¹⁵³

Esta apuesta por pensar “nuestro ser en el mundo” tiene que ver con la comunidad que se genera desde un “nosotros” —a la manera de Glissant— desde la diferencia la cual implica a su vez desfolclorizarse, ser responsable culturalmente e inseparable de la independencia política. Se trata de optar por generar una comunidad propia y nuestra, una creación de una *geopoética*

¹⁵¹ Roger Caillois, *El mito y lo sagrado*, (Juan José Domenchina, trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pág.125.

¹⁵² José Guadalupe Gandarilla, “Bolívar Echeverría sobre la poética y la estética”, *Confluencias barrocas, Los pliegues de la modernidad en América Latina*, Estados Unidos de América: Almenara, pág. 195

¹⁵³ Édouard Glissant, *Poética de la Relación*, (Senda Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, trad.), Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pág. 230.

como espacio posible de deconstrucción ante la colonialidad del ser. Esta misma *geopoética* puede presentarse como un espacio abierto a posibilidades, como realidades anheladas, soñadas, utópicas o en el mejor de los casos, hacia la construcción de un espacio que vuelve a fundarse, a recrearse, a disfrutarse. Se presenta la unidad en torno a la festividad, donde los sujetos y los objetos se vuelven componentes integrantes de la colectividad, que desde una visión religiosa podría llamarse una experiencia de sacralidad.

Como otro detalle, este banquete permite manifestar el arte de habitar, de consumir y disfrutar espacios tan únicos como los que produce Amelia Peláez en *Flores amarillas*, 1964 [Imagen 19] o en su *Búcaro con flores*, 1963 [Imagen 20], obras que construye y habita desde el conocimiento interior abierto al mundo, donde recrea incluso una conciliación espiritual, que expresa una definición distinta a la de la modernidad occidental, pues en este banquete barroco, según Bolívar Echeverría no se trata de:

[...] cuál, sino aniquilación sistemática y permanente del Caos —que, en el universo de lo social, trae consigo una eliminación o colonización siempre renovada de la “Barbarie”—, el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte de la primera mitad de Dios” y que consiste en una “desdivinización” o “desencantamiento”. [...] [Donde en la muerte de “la otra mitad de Dios”] el individualismo moderno es la forma que el “humanismo” [humanismo occidental colonial] adopta en el proceso de socialización de los individuos, de su reconocimiento e inclusión como personas o miembros identificables dentro del género humano. El reemplazo de la socialización comunitaria por la socialización mercantil y el fracaso que esto implica.¹⁵⁴

Ante esa modernidad capitalista y mercantil que promueven las culturas europeas, el barroco hispano caribeño-latinoamericano se contrapone como una comunidad que rehace las relaciones identitarias y espirituales desde el Caos. Sociedades caribeñas y latinoamericanas articulan la ritualidad festiva desde ese posicionamiento barroco, desde la religiosidad y subversión que estetiza la festividad colectiva, cuando se logra vincular el código social en una unidad para culminar en una relación humana, no únicamente en tanto alimentación sino con todas las relaciones sociales y culturales que integran el conjunto del festín.

¹⁵⁴ Bolívar Echeverría, *ibídem.*, pág. 153-154.

Si tomamos este punto, se puede sugerir que la artista en sus obras y con sus naturalezas muertas deja abierto ese espacio para la ensoñación, la recreación y la liberación para el goce. La misma artista, a partir de su estancia en Europa expresa:

[...] se desea volver... Pero se desea volver para desarrollar la totalidad de nuestra vida a la manera de aquí, para participar de algún modo, en la vida del país. Y vivir aquí supone un conjunto de hábitos, costumbres y gustos muy variados [...] No tengo dudas de que Braque, Picasso y Matisse tienen mucho que ver con mi elección y con mi manera de abordarla, pero si pinto mis naturalezas muertas a base de frutas y elementos arquitectónicos es porque desde hace mucho tiempo es evidente que nuestra arquitectura colonial había elaborado algunos motivos propios, o mejor, una manera propia de emplear ciertos motivos, con independencia de que esos mismos motivos se encuentren en la arquitectura de otros países, y que las frutas que llamamos nuestras son exactamente eso, frutas nuestras —las que abundan en el país y todo el mundo consume—, a pesar de que se las cultive también en otros lugares del mundo. Creo que nadie en particular, en Cuba, me influyó en esto... Es algo de lo que continuamente se hablaba, algo que estaba en el ambiente cultural.¹⁵⁵

La artista manifiesta la necesidad de hacer sus frutos como algo “nuestro”, como parte de una filosofía y de una racionalidad ligada hacia una apreciación por Cuba y por el espacio ambiental que, aunque la pintora expresó en sus memorias como “la decisión de ser ‘natural’ equivale a renunciar a la civilización”¹⁵⁶, se ha hecho notar en páginas anteriores que la naturaleza social en la *ecosofía* tiene que ver con una nueva relación y práctica de lo natural con lo humano. Como una nueva filosofía, la *ecosofía* además se corresponde con la producción artística de Peláez cuando, en su periodo de creación, elabora una conciencia ambiental, la cual coincide con el restablecimiento de nuevas relaciones entre lo humano y la naturaleza, ordenando revalorizaciones de las relaciones humanas con el medio en el que interactúan.

Peláez produce en su obra una comunidad, una opción de unidad en sociabilidad en un conjunto de relaciones de libertad y de festividad. La artista invita al disfrute visual ante el colorido, el acomodo de las formas y la organización de sus obras para introducirnos a dialogar y a aprender a habitar en ese mundo doméstico interior.

¹⁵⁵ José Seoane, *ibídem.*, pág. 184-186.

¹⁵⁶ José Seoane, *Palmas reales en el Sena*, pág. 174



Imagen 19

Amelia Peláez

Flores amarillas, 1964

Óleo sobre tela

122 x 94.5 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Imagen tomada en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana por:

Mayte Velázquez Santiago

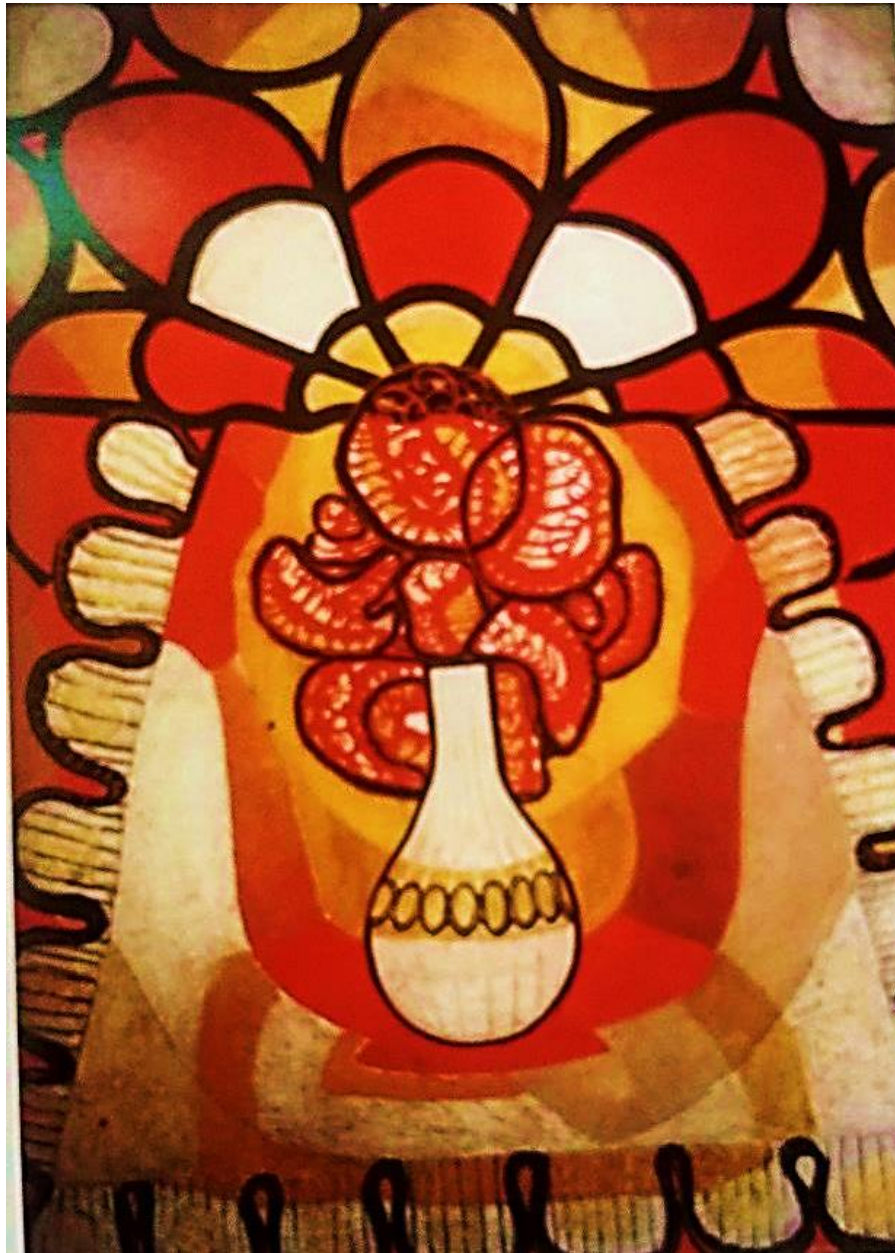


Imagen 20

Amelia Peláez

Búcaro con flores, 1963

Óleo sobre tela

116 x 86,5 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Imagen retomada del catálogo de Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez*,
La Habana Vieja, Cuba: Ediciones Boloña, 2007.



Imagen 21

Amelia Peláez

Naturaleza muerta con piña, 1967

Óleo sobre tela

119 x 91.5 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Colección: Surgimiento del arte moderno (1927-1938)

Imagen retomada del catálogo de Alejandro G. Alonso, *Amelia Peláez, La Habana Vieja, Cuba*: Ediciones Boloña, 2007.

A manera de conclusión: Crítica de arte de la *Naturaleza muerta con piña, 1967*

El cubismo de Amelia no es decorativo: el objeto no pierde nunca su dignidad de objeto, no se repite, no se desdobra por fórmulas mecánicas, hay siempre amor o respeto de la sensación subjetiva, esa mortal enemiga de lo decorativo. Pero indiscutiblemente la gran libertad del color, la morosidad de la técnica, la preocupación del “trabajo que borra las huellas del trabajo”, son hechos emparentados con lo decorativo; pero son hechos naturales en una mujer que es también pintora, y que no pierde su feminidad en la pintura.¹⁵⁷

Guy Pérez Cisneros, *Estrategias de un crítico*,

El tiempo es un paisaje, y otro más, a medida que caminamos. Entramos en las edades y en ellas vivís más de lo deseado. Las mujeres hacen paisaje. Y, si una mujer cambia y se va, es porque para ella también somos un paisaje y para ella, igual que para nosotros, los países llaman. En este lugar en donde vivimos dicen que es algo cultural. Un mestizaje de hombres y mujeres, de edades que van cayendo, de horizontes que se mueven.¹⁵⁸

Édouard Glissant, *Tratado del Todo-Mundo*

En las naturalezas muertas de Amelia Peláez, ¿La presencia y preferencia por un fruto como la piña, en las naturalezas muertas de Amelia Peláez, es acaso un símbolo referencial de criollidad y barroquismo? O bien, ¿a qué remite la sencillez-desnudez, es decir, cierta sencillez de la obra en las naturalezas muertas para profundizar y conocer una de las muchas producciones que existen en el Caribe insular?, ¿se trata también de un pretexto reivindicativo por nombrar el arte en el Caribe, por colocarlo en el lugar que merece?

Entre las respuestas se puede decir que esto corresponde al desarrollo de un paisaje barroco-criollo como una forma de vida dentro de la geografía insular como la de Cuba, que a su vez tiene que explicarse con otras interrogantes; ¿por qué definir y establecer conocimiento geográfico y sociocultural desde una expresión individual personal —como la de Peláez— para proponer códigos de aprendizaje desde imaginarios distintos? ¿Qué significados e implicaciones tiene la elaboración de imaginarios *otros*, o distintos a los

157 Guy Pérez Cisneros, “Amelia Peláez o el Jardín de Penélope”, *Estrategias de un crítico*, pág. 168.

158 Édouard Glissant, “El Tratado del todo-mundo de Mathieu Béluse”, *Tratado del Todo-Mundo*, (María Teresa Gallego Urrutia), 2006, Barcelona: El Cobre, pág. 64.

hegemónicos europeos, para explicar la unidad paisajística y al mismo tiempo personal-íntima?

Se inicia con la iconografía del fruto porque este signo se abre hacia la autenticidad y autonomía del mismo, el cual permite una instancia propicia que conforma la unidad; pues a partir de ella se relaciona y reconstruye el ambiente, la atmósfera caribeña, el territorio, el paisaje natural-insular. La espacialidad y el poder del lugar se encuentran ahí, en lo autóctono del fruto y también en ese cuerpo (como si se tratase de un cuerpo humano y a la vez de cuerpo del fruto) que acerca a la complicidad y al conocimiento de la dimensión íntima del hogar. Se trata de reformular la complicidad objeto-cuerpo.

En primera instancia, quien pinta el fruto se atreve a conocer y explicar estos interiores del hogar, y por lo mismo, permite adentrarse a ese espacio relegado socioculturalmente al ámbito femenino y doméstico. Es un fruto precisamente el que demuestra que conoce las plantaciones y su trayecto hasta llegar a la mesa cubana. Este mismo fruto prepara un diálogo entre ese exterior e interior que mantiene otro tipo de relaciones de lo socio-natural-cultural del ambiente insular. Se configura así una concepción y conexión ritualista, mística, mágica del entorno con la presencia humana. Se presenta así este signo en el *saber habitar* del que estudia Michel de Certeau, y bajo la marca de la expansión naturaleza-sociedad-cultura-arte¹⁵⁹ a la que refiere Yolanda Wood, cuyo objetivo logra descomponer, decodificar y reacomodar una relación artística-estética del sujeto con el medio ambiente.

También este fruto, en tanto signo, da pauta para poder internarse en una memoria del lugar, en la vivencia del espacio doméstico, asociado con lo femenino. Es en este universo de interiores donde se reconstruye el hogar criollo. Criollo por la autoctonía y el reconocimiento del lugar, como se ha mencionado. Y barroco por esa ampliación y experimentación artística de componentes que completan un paisaje basto, el cual se complementa y regocija con la naturaleza americana; la que a su vez revive y reinventa la

¹⁵⁹ La investigadora Yolanda Wood se refiere de manera precisa a la concepción de una relación naturaleza-arte-cultura en donde pone el énfasis en “mirar a la naturaleza como un acto introspectivo”, como lo desarrolla en su obra *Islas del mar Caribe. Naturaleza-arte-sociedad*, La Habana: Universidad de la Habana-CLACSO, 2012.

manifestación de una geografía del trópico. Una geografía que ya no es conformista, ni refuerza las denominaciones de lo exótico, sino que se trata de una geografía de carácter barroco. Barroco con sus particularidades y diferencias frente a las relaciones hegemónicas heredadas por el mundo occidental, y en la que ahora es capaz de presentarse como “salvaje” o “bárbara”, como concepción de reivindicación caribeña por estructurar a la naturaleza, entendida como relación entre ecosistema y naturaleza humana.

Desde esta óptica el fruto es pensado como fundamento por una dimensión de insularidad, de aparentes fragmentaciones o distanciamientos entre islas que habían sido interrumpidos por el mar o por la variedad de lenguas que parece que las mantiene “aisladas”, pero que en el fondo están unidas y se conectan por condiciones históricas-coloniales-económicas-culturales y geográficas, y que comparten, además, precisamente una habitabilidad del Caribe conforme a la búsqueda por autodefinirse, narrarse y expresarse desde las memorias que componen su paisaje.

El territorio del paisaje insular se torna así como elemento político y de contraconquista porque en su interior han habitado y vivido formas de resistencia, de permanencias históricas, de intercambios y de violencias que permearon para la edificación misma de las islas. Es en este paisaje-territorio donde se fundó una concepción criolla por lo nuevo, lo distinto a otras culturas, lo que marcó el punto de la diferencia. Fue este barroco de sensibilidad y expansión por una visualidad de la memoria que recuerda, mantiene presente e incorpora los vestigios, raíces y motivos que configuran y construyen al presente caribeño, el que estructuró un paisaje que reconoce también a las edificaciones arquitectónicas coloniales con el fin de mejorar ese sistema humano cotidiano y al sujeto insular.

Y el signo del fruto y la composición del mismo dentro de esta *Naturaleza muerta con piña*, 1967 [Imagen 21], explora así los interiores de la casa; la visualidad y la memoria desde dentro del hogar. Se acompaña de los componentes que redefinen y redibujan a una naturaleza viva, vitalicia, que reordenan artística y estéticamente al espacio y todo lo habitable que existe en él, como un lugar donde los colores y la descomposición de las formas se acomodan al contexto caribeño definido por su propia cartografía.

Es en esta *Naturaleza muerta* o mesa criolla que se construye el saber habitar desde la insularidad del paisaje, pues en ella se acompañan esos enfoques de lo “natural” y lo “social”. Entran a dialogar aquí otras convivencias prácticas filosóficas de la geografía del Caribe. Con ella, surge la experiencia de expansión y profundidad como lo refiere Édouard Glissant, que penetra en lo desconocido que —parafraseando al filósofo—, interviene en los elementos autóctonos, pero que a su vez conforman informaciones de nueva naturaleza; de naturalezas diversificadas, de formas de ser-en-el-mundo, las cuales entran a la totalidad cuantificadora de todas las formas de ser(es)-en-la-sociedad.¹⁶⁰

Con todo ello, el fruto de Peláez explora y nos conduce hacia la dimensión del paisaje pictórico como espacio de relación, de recreación y de ejercicio de libertad sobre la presentación de un ecosistema ambiental en equilibrio con la presencia humana. La naturaleza se aprende a leer e interpretar aquí de otra forma, como un símbolo diferencial y contestatario que ya no se reduce ni reproduce a relaciones mercantiles o turísticas, sino que es una naturaleza que pretende la conservación y el reconocimiento de su autenticidad, de su origen, de su supervivencia y su ambientación de la isla y del espacio caribeño. Ahora, se trata de una naturaleza que se corresponde y puede expandirse, dialogar, proyectarse hacia una teoría del espacio como centro dialéctico de las extensiones entre el mundo del yo individual o el colectivo.¹⁶¹

Este paisaje y naturaleza caribeña responden así a una unidad que puede definirse a sí misma y en plena autonomía, la cual la artista logra hacer corpórea, pues se integra al ambiente doméstico, al contexto y a la individualidad de la artista a partir de las latitudes que atraviesan su geografía, y hace posible su propia *geoidentidad*. Y la artista ha logrado así reconstruir la narrativa criolla y barroca. Criolla por la adquisición y el resultado de la mezcla con otras culturas que fundan y reclaman el derecho a pertenecer a la isla y barroca por la

¹⁶⁰ Édouard Glissant, *Breve filosofía del barroco mundial*, “El Barroco”, Correo de la UNESCO, septiembre 1987, Año XL, pág. 18.

¹⁶¹ Fernando Aínsa, “1. ¿El infierno verde o Jardín del Edén? El *topos* de la selva en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana: Arte y Literatura, 2002, pág. 106.

vitalidad, exuberancia y movilidad¹⁶². La movilidad que puede pensarse desde la misma cotidianidad doméstica cubana.

Además, la cartografía de Peláez encuentra una cuestión situacional de una representación valorativa y simbólica como constante diálogo entre natural y social, que construye asimismo a un universo del hogar cubano, y éste como refugio que se estructura con la arquitectura criolla cubana, la cual fue capaz de acoplarse al contexto, a las necesidades tropicales de unir las rejas o columnas con el clima¹⁶³, con un acomodo del espacio para templar la atmósfera, para hacer más amable y habitable la presencia humana.

Dentro de esa arquitectura también se encuentra presente —como en este caso—, los ventanales por donde la luz penetra y da vida a los objetos del interior. Una luz que a partir de su fundación con el color resulta ser parte del movimiento de dinamismo con el interior del espacio doméstico; donde el foco y el ángulo de la luz se vuelven llamamiento y acercamiento con el espectador y con el morador del interior. Peláez deja abierto ese espacio para las y los moradores que habitan la casa criolla. Hacia quienes diseñan y mantienen la geografía insular, la cual, la artista amplía para encontrar una noción y visión de la misma, que va de la mano con la toma de conciencia sobre cómo se habita y cómo se construye un imaginario desde la insularidad.

Las composiciones de las naturalezas muertas de Amelia Peláez presentadas en este trabajo logran entonces el cruce entre geografía física y geografía humana; la unidad de lo humano y lo natural. Amelia realiza así una cartografía que tiene la fuerza de definir el entrelazado, la coherencia y correspondencia entre espacios estratégicos, entre una geografía distinta que evoca la propuesta latinoamericana, una teoría que demarca a la unidad desde la autenticidad de las y los artistas caribeños, para fundar sus propios paisajes pictóricos.

Por último, esta naturaleza muerta también nos conduce a pensar la ritualidad del proceso de alimentación y preparación de la comida, en la que los alimentos, además del carácter

¹⁶² Leonardo Acosta se refiere a la estructura barroca como una expresión de vitalidad, exuberancia, movilidad y dinamismo que logra nombrar y describir o informar y esclarecer procesos de apropiación artística del barroco latinoamericano. Véase: Leonardo Acosta, *El barroco de las indias y otros ensayos*, La Habana: Casa de las Américas, 2014.

¹⁶³ Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, sp.

nutritivo, son parte de todo un proceso de conocimiento y aprendizaje sensorial y creador de otros productos, los cuales, entre sus objetivos están las ansias de saber el motivo de tales preparaciones, de tales “acciones, ritos y códigos, ritmos y elecciones, usos recibidos y costumbres puestas en práctica”¹⁶⁴, para aprender a cocinar y degustarlas, que al mismo tiempo tienen como propósito una convivencia compensatoria y de sociabilidad dentro del ámbito caribeño.

Peláez se llena así de poder y placer para la creación de una deconstrucción de la imagen, al descomponerla e ir al fondo del origen para poder rehacerla. De tal forma, encontramos que sus naturalezas muertas no son simples imágenes decorativas de un gusto elitista, sino que se llenan de un poder decidido, expectante y político dentro de la redefinición por el espacio Caribe. En la misma artista se encuentra a través de sus obras la privacidad y lo doméstico como elementos que puede tejer un paisaje insular, el cual rompe con la rutina de la vida casera, para ampliarse: salir, liberarse a la activación de la memoria y la familiaridad visual de las y los habitantes caribeños.

¹⁶⁴ Luce Giard, “Capítulo XI. El plato del día. Segunda parte. Hacer de comer”, en Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. II. Habitar, cocinar*. (Alejandro Pescador, traductor), México-Jalisco: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2010, pág. 175.

Conclusión general

Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!

José Martí, *Nuestro América*

El epígrafe de José Martí sobre la originalidad latinoamericana y la insistencia en lo *nuestro* tiene que ver precisamente con el llamado de atención y de preocupación por trazar esa geografía propia insular, por llegar a definir el espacio físico y humano desde lo memorístico, teórico, ideológico, epistémico que también incluye el imaginario visual, sobre todo que fue el motivo de esta investigación; el entretener la representación, los medios y el contenido de Peláez por medio de algunas obras.

En el primer capítulo, de manera general, se intenta recuperar e hilvanar una estructura histórica del panorama en el que emerge y se desenvuelve la vanguardia cubana, del contexto en el que se sitúa la artista dentro de la isla para consolidarse en quién es esta figura. En este mismo apartado se explica qué se entiende por Caribe y cómo se encuentra en la artista a partir de su creación plástica, así mismo en el hecho de cómo explora la naturaleza muerta, cómo interviene y cómo los modifica.

En el segundo capítulo se desenvuelve y dimensiona la recomposición del paisaje barroco con base en la naturaleza muerta. Por una parte, se señalan las categorías necesarias para desarrollar dicho paisaje, y por la otra, cómo se piensa y se estructura un paisaje cubano desde el espacio doméstico y como propuesta de una geografía *nuestra* insular latinoamericana. Asimismo, cómo se concibe, se estructura y se recodifica el entorno de la geografía insular cubana, cómo la artista entabla un diálogo de *Naturalezas muertas* que se realiza a partir de la vegetación, la construcción arquitectónica y su ser en el espacio como parte de un paisaje que se traduce en un lenguaje sensible con la autonomía del hogar.

A lo largo del tercer capítulo, el análisis se centra en este espacio denominado casa criolla, en tanto la arquitectura resulta ser parte de un secreto profundo del barroco cubano;

esta idea de barroco entendida como estilo arquitectónico, pero también como relación y forma de vida, como integración del sujeto caribeño con su entorno; lo cultural con la naturaleza. Para ello se retoman a filósofos como Édouard Glissant y Bolívar Echeverría quienes ayudan a estudiar el conocimiento del hogar criollo; de la creación de espacios que están vinculados a una expresión individual (como con la artista) en dirección hacia la concepción y recomposición geográfica del entorno. En este sentido, es bastante útil la propuesta de *codigofagia* —de Bolívar Echeverría— como parte de una incorporación de configuraciones particulares y concretas que parecen “no tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la de devorarse las unas a las otras”¹⁶⁵, es decir, de hacer posible un lugar permisible de apropiación, de propuestas, de ensamblado y de organización de hogares habitables como el que construye Peláez.

En el mismo tercer capítulo, el análisis gira entorno a la arquitectura colonial cubana y criolla, por qué y cómo se puede apreciar lo barroco en Peláez y el encuentro hacia la composición y expresión de lo barroco y criollo en su pintura. Hay un apartado corto, pero de importancia, donde se explica el motivo y el razonamiento de las lógicas de la mesa criolla cubana y por qué llamarla así dentro del hogar que la artista traza. Asimismo para conocer qué implica el festín y el banquete criollo, y cómo se integran como elementos para la lectura del Caribe.

De manera más general, la artista Amelia Peláez también permite reflexionar otras formas de ver y conocer el espacio insular, organizar y ubicar lugares que se tejen y enlazan con las/los sujetos para comprender el sentido que proporcionan al crear y consolidar nuevas identidades y prácticas, ya sea formando, trazando, y en el mejor de los casos, construyendo una conciencia sobre la región como se ha mostrado con el filósofo Édouard Glissant y con otros escritores como Yolanda Wood, Fernando Aínsa o Arturo Escobar. Todos estos teóricos explican y sustentan cómo estos mismos espacios se vuelven habitables al tornarse políticos, decisivos, discursivos e incluso al gestar lazos de unión, donde el intercambio de ideas y de relaciones sociales está latente, donde confluyen, se corresponden y concretan en un sentido espacial-territorial insular como lugares de posibilidad de acción que contrastan con los

¹⁶⁵ Bolívar Echeverría, “Ethos barroco”, *La modernidad de lo barroco*, México: Ed. Era, 1998, pág. 51.

“lugares comunes” o de cotidianidad los cuales se abren hacia una suerte de conocer, trazar y diseñar caminos infinitos que estudiar y conocer.

Asimismo, esta investigación llama la atención en la región de América Latina, y en específico en el Caribe, porque pese al distanciamiento y en apariencia la fragmentación de barreras lingüísticas y de los flujos del mar salado, *nuestra* América Latina atraviesa una composición sociocultural, económica y política similar, pero diferenciada por razones históricas, y por lo mismo es necesario empezar a trabajar sobre situaciones que son *nuestras* y que nos corresponde pensar, más aún sobre espacios “cotidianos” o “comunes” para plantear otras formas de conciencia, de convivencia y de conexión en esta región caribeña e insular. Una cita del filósofo Santiago Castro Gómez ayuda a precisar el cierre de esta investigación al vincularla con la oralidad:

Los países de América Latina pertenecen, en cambio, a aquellas culturas que se constituyen y se transmiten oralmente. La cultura oral, a diferencia de la escrita, surge de la experiencia del encuentro de una pluralidad de personas que comparten los valores presentes en el mundo de la vida. No existe el sujeto privado que, en virtud de un pacto social, se convierte después en un sujeto público. Por el contrario, el espacio público es constitutivo de la cultura oral y no está definido por la presencia del Estado o de la organización económica, sino por la fiesta religiosa, que reúne a todos en torno a la memoria histórica y las tradiciones del pueblo.¹⁶⁶

La *fiesta-religiosa* para Santiago Castro-Gómez y para nuestra artista Amelia Peláez es entonces parte de una convivencia-confluencia entre las sociedades latinoamericanas. Al respecto de aquello entre la división de “lo privado” y “lo público” que se encuentra en una condición de *criollidad* con el compromiso desde lo personal que se expande y se reinventa hacia una geografía más libre que aguarda a la memoria histórica y se desdobra con los elementos de la naturaleza y con la interacción-relación humana hacia un conjunto colectivo, hacia una comunidad.

Peláez logra refundar nuevamente el paisaje al crear un punto clave de organización, de movimiento y de posibilidad, donde deja abierta una posibilidad de transformación. Así, ella se expande en el espacio y en el arte caribeño insular, en la búsqueda por redefinir, desde una visión no tropicalizada en el territorio Caribe, entre huellas, entre la memoria y en cuanto

¹⁶⁶ Santiago Castro-Gómez, “Modernidad, racionalización e identidad cultural en América Latina. Una reflexión desde las ciencias sociales”, *Crítica a la razón latinoamericana*, Barcelona: Puvill, 1996, pág. 50.

a la profundidad histórica del ser para reconstruir y recuperar fragmentos, para recuperar su historia, para representarse. De esta manera la memoria-paisaje surge como un nuevo parir:

[...] donde parir es sinónimo de partir y del nacimiento [que] uno puede divergir. Se funda una nueva relación con la tierra: no en el absoluto sacralizado de una posesión ontológica, sino la complicidad relacional¹⁶⁷

La artista deja abierto ese espacio hacia la interacción entre moradores, espectadores y comensales, hacia el diseño de una geografía insular, de la cual ella desconfió y decodificó para ampliar la noción y visión de dicha geografía, con la que logró obtener un paisaje indómito, inhóspito e inquietante; una forma de conocimiento artístico que va de la mano con la toma de conciencia de cómo habitar y de cómo convivir y construir un imaginario desde la insularidad, desde una noción que parece que se encuentra aislada pero constituye una parte importante de relaciones entre la configuración de lo humano con la naturaleza.

La realización de la presente tesis tuvo también el sentido de ofrecer un estudio sobre la Historia del arte en el Caribe para acercarse a conocer otras propuestas artísticas, analíticas y epistémicas de dicha región, en especial de La Habana Cuba. A partir de las Naturalezas muertas de Amelia Peláez, una artista cubana de mediados del siglo xx, se tiene el interés de nombrar, reconocer y estudiar otras representaciones iconográficas y de conocimiento que son necesario estudiar dentro de la licenciatura de Estudios Latinoamericanos. Esto va precisamente en dirección de explicar procesos de esta región Caribe con las dinámicas que ello implique, desde concepciones y categorías propias que van más allá de un estudio desde la Historia del arte, pues pretendió abarcar la interdisciplina como medio para interseccionar un contexto y situación que puede surgir desde un código como un fruto que se plantea para dimensionar todo lo que alrededor de él ocurre en manos de una artista como Amelia Peláez.

De manera similar se tiene que señalar que la trascendencia de esta tesis está permeada por otro método de estudio como lo es la interdisciplina que a diferencia de otras investigaciones sobre la artista abren el panorama a pensar relaciones como paisaje caribeño insular, geografía, hogar criollo desde concepciones filosóficas como lo barroco desde el arte. En este sentido hay que señalar el hecho de que únicamente se estudiaron algunas obras

¹⁶⁷ Manuel Rebón, *Prólogo a la presente edición*, en Édouard Glissant, *Poética de la Relación*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pág. 18.

plásticas en óleo o guache, dejando fuera la producción artística de Peláez en cerámica y algunos murales que son importantes trabajar con otras miradas y desde otras perspectivas, pues es menester señalar que la creación artística de Amelia Peláez es parte del complejo de su lenguaje y poética que se unen en una conciencia del lugar dónde se habita, del recupera el conocimiento y la memoria por la región insular.

Índice de imágenes

1. (Amelia Peláez) trabaja en su taller [fotografía], (pág. 27)
2. Víctor Manuel, *Gitana Tropical*, 1927, (pág. 28)
3. Mariano Rodríguez, *Unidad*, 1938, (pág. 29)
4. Amelia Peláez, *Costurera*, 1936, (pág. 30)
5. Antonio Gattorno, *Campesinos descalzos*, s.f., (pág. 31)
6. Marcelo Pogolotti, *Paisaje cubano*, 1933, (pág. 32)
7. Carlos Enríquez, *Rapto de mulatas*, 1938, (pág. 44)
8. Amelia Peláez, *Retrato de Sofía*, 1951 (pág. 45)
9. Amelia Peláez, *Las dos hermanas*, 1943 (pág. 46)
10. Amelia Peláez, *Mujeres*, 1959 (pág. 47)
11. Amelia Peláez, *Naturaleza muerta con frutas*, 1941 (pág. 65)
12. René Portocarrero, *Interiores del cerro*, 1912 (pág. 66)
13. Amelia Peláez, *Naturaleza muerta*, 1961 (pág. 67)
14. Amelia Peláez, *Naturaleza muerta*, 1961 (pág. 68)
15. Amelia Peláez, *Naturaleza muerta con melón*, 1956 (pág. 72)
16. Amelia Peláez, *Interior con columnas*, 1951 (pág. 81)
17. Amelia Peláez, *Peces*, 1943 (pág. 82)
18. Amelia Peláez, *Naturaleza muerta (Azul)*, 1964 (pág. 86)
19. Amelia Peláez, *Flores amarillas*, 1964 (pág. 98)
20. Amelia Peláez, *Búcaro con flores*, 1963 (pág. 99)
21. Amelia Peláez, *Naturaleza muerta con piña*, 1967 (pág. 100)

Bibliografía:

Aínsa, Fernando, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2000.

—————, “Del topos al logos”. *Propuestas de geopoética*, Vervuet: Iberoamericana, 2006.

Aguirre, Yolanda, *Influencias económicas en la arquitectura colonial de Cuba*, La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1974.

Alonso, Rodríguez, Alejandro G. *Amelia Peláez*, La Habana: Ed. Boloña, 2012.

Arciniegas, Germán, *Biografía del Caribe*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, (Ernestina de Champourci, trad.), México, FCE, 1975.

Barbero, Jesús Martín, “Industria cultural: capitalismo y legitimación. Cultura, hegemonía y cotidianidad”. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona-México: Anthropos-UAM Azcapotzalco, 2010.

Barrón Rosas, León Felipe, y Pacheco Chávez, Víctor Hugo, *Confluencias barrocas. Los pliegues de la modernidad en América Latina*, Estados Unidos de América: Almenara, 2017.

Barthes, Roland (2011), *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* (Nicolás Rosa y Oscar Terán, trad.), México: Siglo XXI Editores, (Obra original publicada en 1977).

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva postmoderna*, San Juan-Puerto Rico: Ed. Plaza Mayor, 2010.

Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México: ITACA, 2003.

Bettel, Leslie (1992) *Historia de América Latina 9. México, América central y el Caribe, c. 1870-1930*, (Jorgi Beltrán y María Escudero, trad.), Barcelona: Editorial Crítica, (Obra original publicada en 1986).

Bryson, Norman, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de las naturalezas muertas*, Madrid: Alianza, 2005.

Caillois, Roger, *El mito y el hombre*, (Juan José Domenchina, trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

- Carpentier, Alejo, *La ciudad de las columnas*, Barcelona: Lumen, 1970.
- Castro-Gómez, Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Puvill Libros. Barcelona: S.A., 1996.
- Cixous, Hélène, *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*, (Ana Maria Moix, trad.) Barcelona: Anthropos, 1995.
- Contreras, Félix, *A la mesa con Lezama*, Pinar del Río: Cauce, 2015.
- Davenport, Guy (2008), *Objetos sobre una mesa*, *Objetos sobre una mesa*, (Gabriel Bernal Granados, trad.), México: FCE, (Obra original publicada en 1993).
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. II. Habitar, cocinar*, (Alejandro Pescador, trad.) México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- De Juan, Adelaida, *Del silencio al grito*, La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- , *La galería latinoamericana*, La Habana: Casa de las Américas, 1979.
- , *Pintura cubana: temas y variaciones*, México: UNAM, 1980.
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México: ERA, 2010.
- , *La modernidad de lo barroco*, México: ERA, 2000.
- Escobar, Arturo, *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1999.
- Fadel, Sergio Sahione, *Antropofagia: arte brasileño en la colección Fadel y modernidad/ [curadora, Victoria Giraudo]*, Cd. de México- Buenos Aires: INBA, Museo Nacional de Arte, 2016.
- Federecci, Silvia, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Madrid: Traficante de sueños, 2018.
- Fernández Retamar, Roberto, *Calibán y otros ensayos: Nuestra América y el mundo*, La Habana: Arte y literatura, 1979.
- Gandarilla Salgado, José Guadalupe, *América y el Caribe en el cruce de la modernidad y la colonialidad*, México: CEIICH-UNAM, 2014.
- , (coord.), *Crítica en el margen: hacia una cartografía conceptual para re discutir la modernidad*, México: Akal, 2016.
- Glissant, Édouard, *Poética de la Relación*, (Senda Sferco y Ana Paula Penchaszadeh, trad.), Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

—————, *Tratado del Todo-Mundo*, (María Teresa Gallego Urrutia, trad.) Barcelona, El Cobre, 2006.

Harvey, David, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*, España: Akal, 2017.

Lacoste, Yves, *La geografía: un arma para la guerra*, (Joaquín Jorda, trad.) Barcelona: Anagrama, 1977.

Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana, *Banquete de Imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México D.F.: El Colegio de México, 2015.

Lezama Lima, José, *La materia artizada*, España: Tecnos, 1996.

—————, *Imagen y posibilidad*, La Habana: Letras Cubanas, 1981.

Lévi- Strauss, Claude, *Todos somos caníbales: precedido del suplicio de Papá Noel*, (Agustina Blanco, trad.), México: FCE, 2014.

Lotman, M. Iuri, *La semiosfera*, (Desiderio Navarro, trad.), Madrid: Universidad de Valencia, 1996.

Martínez, Juan A., *Cuban Art & Identity. The vanguardia painters. 1927-1950*, Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Moreno Friginals, Manuel, *Cuba-España, España-Cuba: historia común*, Barcelona: Crítica, 2002.

Mosquera, Gerardo, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, España: Exit Publicaciones, 2010.

Pawlik, Johannes, *Teoría del color*, Buenos Aires-Barcelona: Paidós, 1996.

Pérez Cisneros, Guy, *Las estrategias de un crítico: antología de la crítica de arte de Guy Pérez Cisneros*, La Habana: Letras Cubanas, 2000.

Petry, Michael, *Nature morte, contemporary artists reinventorate still-life tradition*, London: Thames & Hudson, 2013.

Pogolotti, Marcelo, *Del barro y las voces*, La Habana: Letras Cubanas, 2004.

Ramírez, Fausto, *Hacia otra historia del arte en México*. Tomo II. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920), (Stacie G. Widdifield, coord.), México, D.F.: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2001.

Rojas Mix, Miguel, *Imaginarios de nuestra América. Construcción de la alteridad, la identidad y el poder*, Jalisco: Colegio de Jalisco, 2012.

- Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Scheider, Norbert, *Naturaleza Muerta*, Colonia, TASCHEN, 1999.
- Seoane Gallo, José, *Palmas reales en el Sena*, La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- , José, *Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Summerson, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gill, 2017.
- Ugalde, Sergio, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La Expresión Americana*, de José Lezama Lima, Madrid: Colibrí, 2011.
- Velarde, Héctor, *Historia de la arquitectura*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Weiss, Joaquín E., *Arquitectura cubana contemporánea*, La Habana: Cultural, 1947.
- Williams, Eric, *Esclavitud y capitalismo*, Madrid: Traficante de sueños, 2011.
- , *De Colón a Castro: la historia del Caribe, 1492-1969/ Eric Williams; introducción, Humberto García-Muñiz; traducción, Sergio A. Fernández de Oca*, México, D.F.: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2009.
- Wood Pujols, Yolanda, *Caribe: universo visual*, La Habana: Félix Varela, 2017.
- , *Islas del mar Caribe: Naturaleza-arte-sociedad*, La Habana: Ed. Universidad de la Habana-CLACSO, 2012.
- , Yolanda, *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta*, La Habana: Letras Cubanas, 2005.

Tesis consultadas:

- Castellanos Llanes, Liset, *Tinos y des-tinos: La crítica a la vanguardia plástica en las revistas culturales de 1927 a 1937*, Tutora. Dra. Luz Merino Acosta, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 2008.
- Laguna Enrique Martha Elizabeth y Robledo Pérez Jennie Milagros, *Arte, teoría y crítica latinoamericana, en las revistas culturales latinoamericanas, en las revistas culturales cubanas del siglo xx*, Tutora: Dra. Elena Serrano, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 1999-2000.
- Landázabal, Marcela, *El paisaje cultural de la Guayana Francesa: hacia una cartografía de la aproximación*, Tutora: Aurora Margarita Vargas Canales, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, México: UNAM, 2015.

López Saborit Yusleydy y Torres del Sol Ludmila, *Trazos de la Habana*, Tutora, Mtra. Concepción Otero, Univ. De la Habana, Facultad de Artes y Letras, 2002.

Madurka, Zenaida, *El paisaje caribeño y la nación: Redefiniciones y violaciones de la geografía*, State University of N. Y., mayo, 2010.

Valdés Frigola, Daymar, *El mural cerámico en La Habana*, La Habana, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 2005.

Williams Elliot, Ingrid, *Domestic Arts: Amelia Peláez and the cuban vanguard, 1935-1945, A dissertation submitted to the Faculty of the division of the humanities*, In Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Art History, State University, Illinois, Chicago, mayo, 2010, pág. 26.

Material hemerográfico:

Acosta, Leonardo, *El barroco de Indias y otros ensayos*. En: Cuadernos casa 53, Casa de las Américas, La Habana, 2014.

Altmann, Robert, “Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez”, En: *Revista de Orígenes*, invierno, 1945.

De la Pez Pérez, Guillermo, “Brise- soliel, recurso arquitectónico de control solar. Evolución y propuesta de diseño optimizado para Camagüey”. En: *Arquitectura y urbanismo*, Vol. 33, Núm. 2, La Habana, mayo-junio, 2012.

De Juan, Adelaida, “La Ciudad es una mujer”, *Revolución y cultura*, Núm. 120, agosto 1982.

Fernández Retamar, Roberto, “Razón de Pogolotti”, *Revolución y cultura*, Núm. 3, 1986.

Glissant, Édouard, *Breve filosofía del barroco mundial*, “El Barroco”, Correo de la UNESCO, septiembre 1987, Año XL.

Jubrías, María Elena, “Portocarrero y la cerámica”, *Revolución y cultura*, Núm. 5, 1986.

Mosquera, Gerardo, “Una iglesia del Espíritu”, *Revolución y cultura*, Núm. 107, 1981.

Wood Pujols, Yolanda, “Presentación”, *Cuadernos Americanos*, Año XXX, Vol. 2, Núm. 156, abril-junio 2016, UNAM, México, 2016.

Catálogos:

Amelia Peláez. Exposición Retrospectiva. Noviembre 14/68, Museo Nacional Palacio de Bellas Artes, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1968.

“Amelia Peláez. Óleos, témperas, dibujos y cerámicas, 1924-67”, *Pintura. Guía de Estudio*, Museo de Bellas Artes, s. f.

Amelia Peláez. Fulgor de las islas, Museo del Pueblo, Guanajuato, México y Museo de Arte Carrillo Gil, Cd. De México, 1991-1992.

Amelia Peláez: la huella de Mallorca. Obras de 1928 a 1936, Centro Cultural de España, La Habana, Museo Nacional, SA NOSRA, La Habana.

Amelia Peláez. Óleos, témperas y dibujos. [1929-1964], Caja Duero, Museo Nacional de La Habana, La Habana, 1998.

Cobas Amate, Roberto, *Amelia Peláez. Una mirada en retrospectiva*, Museo Nacional de Bellas Artes, Edificio de Arte Cubano, La Habana, 4 de febrero -17 de abril de 2011.

Gutiérrez Rodríguez Elba, “Amelia está en el museo”, *Pionero, Revista del adolescente cubano*, Núm. 107, abril. 2008, La Habana.

Recursos en línea:

Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, Año 1, Núm. 1, mayo de 1928 En:

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

David Alfaro Siqueiros, “Los pintores modernos cubanos”, *Rev. Ultra*, 1943. En: Olga María Rodríguez Bolufé, “Siqueiros y Cuba: una relación polémica y entrañable”, *ResearchGate*, 2012. En:

https://www.researchgate.net/publication/277070907_Siqueiros_y_Cuba_una_relacion_polémica_y_entrañable

Declaración del Grupo Minorista.

http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html

https://www.ecured.cu/Protesta_de_los_Trece

Dra. Sílvia Morel Corrêa, Dr. Roni Anzolch, Acad. Renato Fonseca Pedrotti, “El brise-soliel o la doble fachada de Le Corbusier”, *Faculdade de Arquitetura Universidade Federal do Rio Grande do Sul Brasil*, pág. 108. En:

<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ARQUISUR/article/view/6190/9160>

Guillén, Nicolás, “Amelia”, La Jiribilla. Revista de cultura cubana, (Consultado: 10/04/2019) En: http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n515_03/poesia.html

Martí, José, “Nuestra América”, (Publicado en La Revista Ilustrada de Nueva York, Estados Unidos, el 10 de enero de 1891, y en El Partido Liberal, México, el 30 de enero de 1891). En: Biblioteca virtual CLACSO, En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>

Sobre los datos biográficos de la etnóloga cubana Lydia Cabrera: https://www.ecured.cu/Lydia_Cabrera

Raphael Confiat, Paisaje, historia y literatura en el Archipiélago Caribe. Bogotá. Conferencia en la Universidad de los Andes, 2011. <http://www.montraykreyol.org/article/paisaje-historia-y-literatura-en-el-archipelago-caribe>

María del Rosario Rodríguez Díaz, Cuba en el umbral de la Primera República. Notas desde una primera historiografía cubana, Tzintun, Núm. 52, Morelia, julio-diciembre 2010, (Consultado: 23/10/2019). En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-28722010000200003

PHILLIPS, LATIN AMERICAN NEW YORK 23 MAY 2013, (Consultado: 18/11/2019). En: <https://www.phillips.com/detail/amelia-pelaez/NY010513/16>