

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

## “La tendencia abstraccionista en la obra de Mateo Torriente Bécquer y su trayectoria desde 1948 hasta 1966”

Tesis

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta

**YANET MARTÍNEZ MOLINA**

Directora: Dra. Yolanda Wood Pujols

Lectores: Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

Dra. Valeria Sánchez Michel

Ciudad de México, 2020.

# ÍNDICE

Índice /2

Introducción /3

**Capítulo 1:** De lo universal a lo local. Referentes en la construcción de la obra abstraccionista de Mateo Torriente Bécquer. / 11

- 1.1 Los viajes. El retorno a la Isla y el contexto de la escultura en Cuba. / 11
- 1.2 El entorno natural de la localidad de Cienfuegos. *Estrella con caracola y cuerno* (1951). / 22
- 1.3 Las formas orgánicas en la obra de Mateo Torriente: una interpretación desde “lo barroco” en el arte cubano. /28

**Capítulo 2:** El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en el contexto de los años cincuenta. *El balcón del Caribe* (1953): de las formas orgánicas hacia la síntesis formal. / 32

- **2.1.** *El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba* en el contexto de los años cincuenta. /32
- **2.2.** *El balcón del Caribe* (1953). Las formas orgánicas en el trayecto hacia la síntesis formal en la obra de Mateo Torriente Bécquer: *Güiro y maracas* (1951). *Mano Güiro y bajo* (1952) *Flor, güiro y maracas* (1952), *Antillana II* (1952). /48

**Capítulo 3:** La síntesis formal escultórica desde la periferia del circuito capitalino. Análisis de obras de salón y pública: escala, materialidad y emplazamientos. /65

- **3.1:** *La paloma* y la escultura ambiental en los años sesenta del siglo XX en Cuba. /65
- **3.2:** *Lechuzas:* materialidad y mitología en la obra de Mateo Torriente. Su importancia dentro de la escultura de salón. /76

**Conclusiones** /88

**Relación de fuentes** /93

**Índice de Ilustraciones** /101

**Anexos** /106

## Introducción.

La esencial motivación de un artista parte de íntimas inquietudes que afloran en su trabajo, entre una simbiosis de ideas y materialización artística que registran y comunican sus modos de ver la realidad. Por casi diez años me he desempeñado como creadora visual, indagando los caminos de la abstracción, y en esta búsqueda he conocido artistas que desarrollaron el abstraccionismo dentro y fuera de Cuba, particularmente en la provincia de Cienfuegos, ciudad donde vivo desde mi infancia. Estas exploraciones me permitieron divisar la singular obra del destacado escultor cienfueguero Mateo Torriente Bécquer, quien cuenta con una meritoria labor no solo en el plano artístico, sino también pedagógico. Su obra ha sido reconocida más allá de su natal provincia quedando recogida en la historiografía del arte cubano.

La presente investigación aborda como tema central la tendencia abstraccionista en la obra de este artista y su trayectoria desde 1948 hasta 1966. La labor creativa de Mateo Torriente es de gran importancia para la escultura cubana y en mi opinión, se hace de especial interés estudiar este periodo donde ocurre una significativa transformación en su lenguaje plástico.

El estado de la cuestión me permitió localizar las fuentes y analizar el material bibliográfico existente sobre la figura de este artista. Pude percatarme además cómo los autores han investigado sobre su obra, enfocándose mayormente en su labor educativa. Sin embargo, el estudio de su producción artística es escaso en cuanto a profundidad, lo cual amerita una revisión de su intensa trayectoria. Es necesario añadir que su trabajo creativo carece de una debida actualización, la cual propongo enfocar en esta investigación desde el tránsito de las formas orgánicas hacia la síntesis formal.

Entre los materiales hallados sobresalen: la tesis doctoral en opción al grado científico de doctor en ciencias pedagógicas de Hugo Freddy Torres Maya en el 2008: “Contribución de la obra educativa de Mateo Torriente Bécquer a la Educación Plástica de la escuela primaria cienfueguera actual”, de la cual se desprende el libro: *La obra educativa de Mateo Torriente Bécquer, desde la educación por el arte*. Hugo Freddy Torres centra su problemática en determinar cuál fue la contribución de este artista al proceso de enseñanza-aprendizaje de la

Educación Plástica en la escuela primaria cienfueguera actual, que puede derivarse del estudio de la obra educativa de Mateo Torriente. El autor desarrolla entonces la idea de que las características esenciales de la obra educativa de este artista convergen con las concepciones de la educación por el arte, poniéndose de manifiesto desde la educación de los sentidos, el empleo del entorno y el uso de diversos métodos.<sup>1</sup> También resultó de interés la tesis de Licenciatura en Historia: “La condición humana” de Geicy Fanjul del año 2018, cuyo trabajo problematizó la interacción de Mateo Torriente Bécquer con el campo intelectual, en tanto manifestación de su condición humana,<sup>2</sup> defendiendo la hipótesis de la responsabilidad social de dicho artista para perfeccionar al ser humano a través del arte en su práctica artística y pedagógica. Estas fuentes me brindaron la posibilidad de conocer la amplitud del trabajo de Torriente en cuanto a su labor pedagógica, y a su compromiso social, lo cual puede evidenciarse en la provincia de Cienfuegos desde la fundación de la Escuela libre de Artes Plásticas “Jagua.”<sup>3</sup> la Escuela Normal para Maestros<sup>4</sup> o la creación de la Escuela taller de Artes Plásticas “Rolando Escardó.”<sup>5</sup> La Tesis de Licenciatura en Historia del Arte de Vivian Pérez de Villa Amil: “De la Academia a la fantasía natural caribeña. Proyección de la vida y obra de Mateo Torriente Bécquer,” del año 1983, ha sido uno de los principales referentes para mi investigación en tanto que, aborda la labor creativa del artista desde una vinculación personal que sostuvo con el maestro. Vivian Pérez ha sido una de las primeras investigadoras sobre la obra de Torriente. Su tesis plantea varios objetivos que convergen en resaltar toda la

---

<sup>1</sup> “En la contribución de la obra educativa de Mateo Torriente Bécquer al proceso de la Educación Plástica se destacan dos elementos claves utilizados por él: uno relacionado con la expresión de los alumnos mediante el empleo de la apreciación-creación con asociaciones y el empleo del entorno para el trabajo con lo eidético, y el otro vinculado con los métodos utilizados (el diálogo y la observación). Los dos elementos son evidentemente aplicables al proceso de enseñanza-aprendizaje actual, pues en los programas aparecen objetivos y contenidos en los que se declara la apreciación y creación mediante varias vías, entre ellas la apreciación del entorno, que le permite al escolar sentir deseos de lograr belleza en todas las cosas que hace y expresar su satisfacción al apreciar lo bello en la naturaleza que lo rodea. El diálogo y la observación forman parte de los componentes del proceso, integradores de la práctica diaria del docente.” Hugo Freddy Torres, “Contribución de la obra educativa de Mateo Torriente Bécquer a la Educación Plástica de la escuela primaria cienfueguera actual,” (tesis doctoral en opción al grado científico de doctor en ciencias pedagógicas. Universidad de Cienfuegos, 2008), 281.

<sup>2</sup> “se asume la condición humana circunscrita a las actividades trabajo y acción como vehículos para manifestar el papel transformador de la educación y el arte en el perfeccionamiento humano. Con ello, se pretende resaltar lo humano afirmativo en Mateo Torriente Bécquer, quien trascendió por su responsabilidad social para perfeccionar al ser humano a través del arte, en tanto artista, pedagogo, promotor y embajador cultural.” Geicy Fanjul, “La condición humana en Mateo Torriente Bécquer (1931-1966)” (trabajo de diploma en opción al título de Licenciada en Historia, Universidad de Cienfuegos, 2018), 5.

<sup>3</sup> Cfr. Torres, “Contribución de la obra,” 90.

<sup>4</sup> Cfr. Torres, “Contribución de la obra,” 90.

<sup>5</sup> Cfr. Torres, “Contribución de la obra,” 90.

trayectoria del artista, de quien expresó “sentó pautas en el arte cubano, asimiló la manera de hacer de los maestros impresionistas y luego se aferró a la naturaleza antillana para legar su gran obra.”<sup>6</sup>

Durante esta revisión bibliográfica pude hallar múltiples publicaciones en revistas, periódicos y especialmente la monografía que el escritor cubano Samuel Feijóo le hiciera a Mateo Torriente en 1962. Este importante material, junto a la tesis de Vivian Pérez, fue de vital importancia para mi investigación. Ambos me proporcionaron información valiosa sobre su trayectoria artística, a la vez que me permitieron visualizar la necesidad de profundizar en este cambio de lenguaje que se produce en su obra. La revisión de otras fuentes enfocadas hacia el panorama escultórico en este período también fueron de gran utilidad, como el texto de María de los Ángeles Pereira, *Escultura y escultores cubanos* y la tesis doctoral de Mei-ling Cabrera: “La Escultura cubana de los años sesenta y setenta: desde una mirada reivindicativa,” los cuales me posibilitaron acceder a una panorámica de este quehacer en la isla y disfrutar el beneplácito de encontrar entre sus páginas el reconocimiento a la obra de Mateo Torriente. Sobre la abstracción en Cuba aportaron conocimientos valiosos: la tesis doctoral de Ernesto Méndez-Conde: “Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba,” así como textos del artista y crítico de arte Pedro de Oraá, como *Arte Abstracto cubano*. Resultaron de gran valía para esta investigación diversos materiales bibliográficos de la Dra. Yolanda Wood, como *Caribe: Universo Visual* e *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, los cuales me propiciaron una comprensión de la obra de Torriente desde una dimensión nacional, latinoamericana y caribeña. De igual manera fueron apreciados textos puntuales de las investigadoras Olga María Rodríguez, Adelaida de Juan y Graciella Pogolotti, que me brindaron conocimientos sobre el contradictorio marco histórico donde se desarrolló la labor de este artista. Considero también que fue de gran utilidad el libro *Mitología cubana* del folclorista Samuel Feijóo, que me permitió penetrar en su pensamiento mítico, estrechamente vinculado a la obra de Torriente. Fue necesario además analizar y estudiar voces como las del destacado intelectual Don Fernando Ortiz, cuyos estudios sobre la transculturación en Cuba como forma de ese “ajiaco” cultural, me posibilitaron una profundización sobre los

---

<sup>6</sup> Vivian Pérez, “De la Academia a la fantasía natural caribeña. Proyección de la vida y obra de Mateo Torriente Bécquer,” (tesis para optar por el grado de Licenciado en Artes por la Universidad de la Habana, Cuba, 1983), 36.

conceptos implícitos en las piezas de Torriente, referidas a los instrumentos musicales afrocubanos.

Fue de vital importancia el material de archivo que pude encontrar en el Museo Municipal de Palmira, así como en el Museo Provincial de Cienfuegos. Este último recinto atesora desde su inauguración en 1982<sup>7</sup> el Fondo Mateo Torriente constituido por sus obras y documentos personales. Las piezas escultóricas de Torriente se encuentran allí clasificadas por períodos: “clásico”, “ocre”, “blanco”, además de dibujos, fotografías, su biografía, cartas de viajes, postales, tickets de entradas a museos, expedientes de las Escuelas donde laboró, etc. Toda esta información me brindó un mayor acercamiento a la personalidad del creador, siendo a su vez, mapa y guía, para poder reconstruir su trayectoria artística.

Uno de los aspectos que captó mi atención a la hora de estudiar y seleccionar las piezas de Torriente, fue precisamente la manera en que se encuentran clasificadas en la propia colección del Museo, y así ha sido denominada por críticos y conocedores de su obra.<sup>8</sup> Esta clasificación facilitó el proceso de restauración de muchas de estas piezas por períodos a lo cual se refirió el restaurador Víctor Hendrik, quien estuvo inmerso en este proceso.<sup>9</sup> Sin embargo me parece válido acotar que a pesar de que no es menos cierto que algunas de ellas responden a dichas etapas, también se pudo observar durante la investigación, que otras no encajarían en estas clasificaciones. De modo que, si bien se han tenido en cuenta para su estudio, de acuerdo con el destacado folclorista Samuel Feijóo preferiría asumir las producciones de Torriente del período comprendido en esta investigación, como ciclo “Criollo,” o “Forma gozosa y natural de la cubanía,”<sup>10</sup> justo porque creo que este fue el ingrediente común de sus nuevas creaciones, el que se mantuvo más allá del color y el material después de la experiencia de sus viajes.

---

<sup>7</sup> Cfr. “Excelencias magazines,” <http://www.revistasexcelencias.com/excelencias-turisticas/cienfuegos-bicentenario-y-encantadora/cienfuegos-200/definitivamente-monument>, consultado el 9 de mayo de 2020.

<sup>8</sup> Vivian Pérez fue una de las primeras en especificar estos periodos en la obra del artista, refiriéndose a las mas apegadas a la academia como de ‘un gusto clásico’ y las que comienzan a separarse de lo académico como ‘esculturas realistas-expresionistas’, para luego ingresar en las que considera como abstracción orgánica dentro del ‘ciclo marino y criollo’. Cfr. Pérez, “De la Academia,” 7-13.

<sup>9</sup> Cfr. Víctor Hendrik Díaz, “Restaurar a Mateo Torriente en el Centenario de su natalicio,” *Ariel*, No 1, 2010, 8-9.

<sup>10</sup> En 1952 comenzó este el ciclo “Criollo”, que su amigo Samuel Feijóo clasificó como “Forma gozosa y natural de la cubanía.” Fue este año de intenso trabajo liberado de todo academicismo. Cfr. Mateo Torriente, “Datos biográficos,” Fondo Mateo Torriente, Museo Provincial de Cienfuegos, 3.

Después de esta exploración de referentes pude concluir que la obra de Mateo Torriente ha sido abordada desde perspectivas tales como: la condición humana, sus aportes como pedagogo en la enseñanza artística, su vida y obra en general. Sin embargo, no ha sido estudiado con debida profundidad el desarrollo que se produce en su trayectoria hacia la síntesis formal. Fueron sus obras abstractas el resultado de una intensa búsqueda por un estilo propio, las cuales merecieron colocarse en un lugar destacado dentro del arte escultórico cubano. Por lo cual pude trazarme para mi proyecto investigativo la siguiente pregunta: ¿Cuáles fueron los factores que influyeron en el cambio de lenguaje de la obra de Mateo Torriente Bécquer entre 1948 y 1966 y cuáles fueron sus aportes a la escultura cubana dentro del panorama abstracto de la época? Para dar respuesta a ello planteo la siguiente hipótesis: La tendencia abstraccionista en la obra escultórica de Mateo Torriente Bécquer estuvo influida por sus viajes a Europa, México y por el entorno natural de la ciudad de Cienfuegos. Entre los años 1948 a 1966 su obra transitó de formas orgánicas hacia una síntesis formal destacada por su materialidad en diversos formatos, escalas y emplazamientos, significativos tanto dentro como fuera del circuito capitalino, así como por sus aportes a la escultura abstracta en Cuba entre los citados años.

Para dar cumplimiento a esta hipótesis me apoyo en tres objetivos que se hilvanaron en correspondencia con el capitulado, los cuales fueron articulados a través de *la teoría del viaje* de Michel Onfray, uno de los principales asideros teóricos para esta investigación. El concepto del viaje me permitió interpretar la obra de Torriente desde la actualidad. A lo largo de estos apartados, pude desentrañarlas y establecer analogías entre sus creaciones y los referentes de sus viajes. El viaje físico, o el viaje introspectivo, constituyó una constante en la obra del artista y es fundamental para entender su tránsito hacia la síntesis formal.

A través de la teoría de *lo barroco* abordada por autores como Eugenio D' Ors, Severo Sarduy y Alejo Carpentier pude establecer una nueva interpretación de las obras de Torriente en la etapa correspondiente a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, la cual he denominado de *formas orgánicas*, justamente por este paralelismo que encuentro en la producción que realizó en este período con los elementos devenidos de ese “espíritu

barroco,”<sup>11</sup> que según Eugenio D’Ors es ese anhelo por retornar a lo primigenio,<sup>12</sup> observándose en el proceso creativo de Torriente la voluntad de regresar a su terruño para construir desde allí su obra, así como la alusión a la naturaleza, la mixtura de formas, sinuosidades, aspectos que fueron hallados también en las obras de otros artistas cubanos entre los citados años.

El cuerpo de esta investigación comienza con el primer capítulo titulado: *De lo universal a lo local. Referentes en la construcción de la obra abstraccionista de Mateo Torriente Bécquer*, centrándose en los viajes realizados por el artista, como un factor decisivo en su trayectoria y producción artística. También se aborda el retorno a la isla y a su ciudad natal, todo ello vinculado al contexto y al panorama escultórico de la época. Se realiza un análisis de la pieza *Estrella con caracola y cuerno*, como ejemplo de inspiración y vínculo con el entorno marino de Cienfuegos y se estudian otras obras en esta etapa de formas orgánicas como parte de un “espíritu barroco.”

En el segundo capítulo, titulado: *El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en el contexto de los años cincuenta. El balcón del Caribe (1953): de las formas orgánicas hacia la síntesis formal*, se estudia a través del Museo como epicentro el contexto polémico de la época. La modernización y el cambio de lenguaje en las artes visuales que supuso la abstracción como tendencia artística fueron aspectos que atravesaron el panorama. La alusión a la música es un elemento distintivo durante la trayectoria de Torriente que será abordado aquí en esculturas que evocan estas temáticas. Dichas piezas serán vistas como antecedentes de la síntesis formal del artista y como bosquejos para la emblemática pieza *El balcón del Caribe*, de la cual el propio artista afirmó: “...es un ciclo concluyente de mi obra anterior inspirada en instrumentos musicales afrocubanos.”<sup>13</sup> Esta obra formó parte del conjunto escultórico para la fachada del Museo de Bellas Artes conformado por los más prestigiosos escultores de la época, y puede considerarse como un parteaguas dentro de su trayectoria creativa.

---

<sup>11</sup> Sobre el espíritu barroco refiere Carpentier: “más que un estilo de época es un estado de ánimo, un modo de ser, un rasgo del espíritu que puede darse en cualquier época, en cualquier lugar, y por tanto dentro de cualquier cultura.” Citado por Alexis Márquez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Carpentier* (México: Siglo XXI editores, 1982), 146.

<sup>12</sup> Eugene D’Ors, *Lo barroco* (Madrid: Tecnos, 1993), 51.

<sup>13</sup> Torriente, “Datos biográficos,” 3.



El tercer capítulo: *La síntesis formal escultórica desde la periferia del circuito capitalino. Análisis de obras de salón y pública: escala, materialidad y emplazamientos*, se centra en el análisis de obras de Torriente en el contexto de los años sesenta del siglo XX en Cuba. Este apartado estudia los textos de las especialistas María de los Ángeles Pereira y Mei-ling Cabrera referidos a estas temáticas y marco temporal. Se aborda particularmente *La Paloma*, escultura ambiental, de carácter abstracto ubicada en Palmira, municipio de la ciudad de Cienfuegos. Dentro de sus piezas de salón fue tratada de manera puntual la serie de lechuzas y se aborda además el contacto que mantuvo Torriente con el destacado folclorista cubano Samuel Feijóo, de quien puede decirse se retroalimentó de sus mitologías y seres fantásticos. De igual manera fueron caracterizados los aportes de la obra abstraccionista de Mateo Torriente, tanto de salón como públicas, así como su significación en emplazamientos fuera del circuito capitalino.

Para la realización de esta investigación, es necesario apuntar que se llevó a cabo no solo un análisis bibliográfico de fuentes, archivos, sino también consultas a especialistas como: MSc. Massiel Delgado, conocedora de la obra de Mateo Torriente, la Lic. Marilyn Águila, del Museo de Palmira, a las especialistas sobre la escultura en Cuba: Dra. María de los Ángeles Pereira y Dra. Mei-ling Cabrera, el artista y crítico de arte Pedro de Oraá, miembro del grupo: *Los Diez pintores concretos* (1958-1961), al restaurador Víctor Hendrik, y al escultor Juan García, ambos restauradores de la obra de Mateo Torriente. También se contó con los testimonios de Norma Paredes, quien fuera su modelo en Cienfuegos, así como el de Haydeé Villavicencio, una de sus estudiantes en la Escuela Normal para Maestros. Todas estas voces y testimonios que fueron recopiladas a partir de entrevistas propiciaron un acercamiento mayor a la obra y personalidad del artista y enriquecieron esta investigación que me gustaría sirviera para profundizar y comprender la creación de carácter abstraccionista de Mateo Torriente Bécquer, cómo pudo llegar a conseguir un lenguaje propio desde estos códigos, que a su vez expresara la cubanía con la cual se sintió tan identificado. Coloco así, a la consideración del lector, una mirada como artista y viajera por estas tierras mexicanas como el propio Torriente alguna vez, estas exploraciones que hallé al inclinarme a profundizar en la obra del maestro.

Para que esta investigación fuera posible debo agradecer el apoyo de personas e instituciones que me abrieron sus puertas. A mi tutora la Dra. Yolanda Wood, agradezco de manera especial por su apoyo incondicional, sus enseñanzas y pasión por los estudios de arte fueron guía e incentivo para este proyecto. A mis lectoras la Dra. Olga María Rodríguez y a la Dra. Valeria Sánchez por sus valiosos comentarios que me brindaron una enriquecedora retroalimentación. A mis padres por toda su ayuda y confianza en mí, a mi hermana, a Juan Carlos, Cecy y Aron, por el apoyo y el cuidado de mi pequeña Aitana, luz de mi vida. A Maidelys y Rossana por ofrecerme su amistad, y su corazón. Gracias a Ross por la mirada crítica a este proyecto, sus consejos aportaron mucho durante el proceso investigativo. A los amigos aquí en México, Rodolfo y Luz, por hacerme parte de su familia. A Dios gracias, por darme la oportunidad de realizar este sueño y a la memoria de Mateo Torriente Bécquer, por la inspiración.

Le agradezco a la Universidad Iberoamericana por darme la oportunidad de estudiar en su prestigiosa institución. Gracias al Departamento de Arte, su dirección y coordinación. A cada uno de mis maestros por las lecciones aprendidas, en especial a la Dra. Ana Torres y al Dr. Ignacio Prado, sus materias aportaron mucho a esta investigación. Reconozco además el apoyo ofrecido por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), sin el cual, en mi condición de becaria, me hubiera sido imposible materializar este proyecto. A la importante colaboración de la MSc. Massiel Delgado, Xonia Jiménez y Pedro de Oráa, los comentarios y materiales que me brindaron fueron claves para el proceso investigativo. A la Dra María de los Ángeles Pereira y la Dra. Mei-ling Cabrera por la información y la valiosa entrevista que me concedieron. A Natalia Bolívar agradezco sus aportaciones sobre el MNBA. A Carlos Gámez y Sindy Martínez por la ayuda que me proporcionaron. A la MSc. Alina Russo Reyes, por abrirme las puertas del Museo Provincial de Cienfuegos, durante este periodo de mi investigación. Le agradezco a Víctor Hendrik por los cuantiosos datos técnicos e imágenes de las piezas de Torriente que puso a mi disposición. A la UNEAC de Cienfuegos y su presidente Orlando García por el apoyo desde un inicio para llegar hasta aquí. Gracias al Centro de Arte de dicha ciudad, en especial a Cari, por facilitarme materiales bibliográficos sobre el artista. A la Dra. Silvia Vázquez, a Jorge Marí, y el Msc Jorge Luis Urra Maqueira, por su valiosa contribución. A mis viejos y nuevos amigos, gracias por estar. A todos aquellos que me ofrecieron su mano y parte de su tiempo para colaborar en este proyecto.

# Capítulo 1

De lo universal a lo local. Referentes en la construcción de la obra  
abstraccionista de Mateo Torriente Bécquer.

El presente capítulo mostrará la relación entre los referentes de Torriente a partir de los viajes a Europa y México en el proceso que conllevó a este artista a la síntesis formal. Serán identificadas en sus piezas la influencia del entorno natural de Cienfuegos y se explorará el desarrollo de sus producciones hacia formas orgánicas como “espíritu barroco.”

## 1.1 Los viajes. El retorno a la Isla y el contexto de la escultura en Cuba.

“Viajar conduce inexorablemente hacia la propia subjetividad. Ya sea esta parcelada, fragmentada, esparcida o compacta, en bloque, uno acaba siempre por encontrarse frente a sí mismo, como ante un espejo (...)”

Michel Onfray. *La teoría del viaje*.<sup>14</sup>

Los viajes del escultor cubano Mateo Torriente Bécquer a partir de 1937 por Europa: Italia, Francia, Bélgica y otros realizados por varias regiones de México, propiciaron un desarrollo notable en su obra.<sup>15</sup> Torriente inició sus estudios artísticos en el taller del pintor asturiano Adolfo Meana<sup>16</sup> en Cienfuegos, para luego consolidarlos hacia 1931 en la Academia de San Alejandro, en la capital cubana. En 1937, al graduarse, ganó un concurso con su obra

---

<sup>14</sup> Michel Onfray, *La teoría del viaje* (México: Penguin Random House, 2016), 47.

<sup>15</sup> Según Vivian Pérez Torriente no solo visitó estos sitios, luego de su regreso de Europa visita también Nueva York y el Museo de Arte Moderno. Cfr. Pérez, “De la Academia,” 17.

<sup>16</sup> Natalia Tielve, “Crítica de Arte asturiana en la Asturias del primer tercio del siglo XX,” Universidad de Oviedo, 1999,

[https://books.google.com.mx/books?id=JxJJxIPvn1kC&pg=PA283&lpg=PA283&dq=adolfo+meana+pintor&source=bl&ots=q5m3OAKDBE&sig=ACfU3U1cenqDeCLV\\_tSu5mRCz6UiwEmtcQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwikvtOD0ZvhAhVLS60KHQ9bDC8Q6AEwB3oECAgQAQ#v=onepage&q=adolfo%20meana%20pintor&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=JxJJxIPvn1kC&pg=PA283&lpg=PA283&dq=adolfo+meana+pintor&source=bl&ots=q5m3OAKDBE&sig=ACfU3U1cenqDeCLV_tSu5mRCz6UiwEmtcQ&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwikvtOD0ZvhAhVLS60KHQ9bDC8Q6AEwB3oECAgQAQ#v=onepage&q=adolfo%20meana%20pintor&f=false) [Consultado 24 de marzo de 2019]



Fig.1 Mateo Torriente (1910-1966) *Negro mambí*, 1937.

escultórica “Negro Mambí,”<sup>17</sup> (Fig.1), que le permitió conocer varios países de Europa y estudiar en la *Académie de la Grande Chaumière* de París. En palabras del artista: “Al graduarme fui alumno eminente en Dibujo y modelado (Escultura) obteniendo por concurso y oposición una Bolsa de Viaje para cursar estudios en el extranjero, durante un año.”<sup>18</sup> Esta obra de Torriente muestra el virtuosismo académico adquirido por el artista, lo cual podrá confrontarse con las obras posteriores a los viajes. El 4 de septiembre de 1937 partió a París.<sup>19</sup> El arte clásico y de vanguardia europea le sirvió a este creador para desprenderse del

academicismo e iniciarse en las búsquedas hacia un estilo propio. Su viaje a Bruselas en 1946 le permitió profundizar con el escultor belga Harry Elström los conocimientos sobre el barro.<sup>20</sup> Se puede reconocer en su obra la importancia que dejó el contacto con la escultura prehispánica mexicana y con artistas de la vanguardia de ese país.<sup>21</sup> Torriente comienza como viajero, en busca del encuentro con otras culturas y del autorreconocimiento de sí mismo a través del arte:

---

<sup>17</sup> “El término ‘mambí’, y su plural ‘mambises’, designan en Cuba al combatiente del Ejército Libertador durante las guerras de independencia de los cubanos contra el colonialismo español en la segunda mitad del siglo XIX. Entre las diversas versiones que se manejan acerca del origen de esta palabra, la que parece tener más fundamento es la que hace derivar del vocablo congo ‘mambí’, que significa en esa lengua africana, según el polígrafo cubano Fernando Ortiz, hombre malo, abominable, repulsivo, vil, sucio, cruel, dañino, vicioso, malvado, etcétera. En Santo Domingo se denominaba así a los esclavos fugitivos-los cimarrones-, y por extensión a los rebeldes al régimen escavista colonial. La palabra pasó de Santo Domingo a Cuba para designar a los insurgentes alzados en armas a partir de 1868 contra la dominación española, con lo que adquirió un signo semántico al de su origen.” Fidel Castro, *La historia me absolverá*, (La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1993), 161-162.

<sup>18</sup> “El 13 de mayo de 1937 se le comunica que le ha sido otorgado el premio “bolsa de viaje” por su obra “Negro mambí.” Vivian Pérez, “Mateo Torriente”, *Ariel*, Cienfuegos, no. 1, (ene.-jun., 1987): 19.

<sup>19</sup> Cfr. Pérez, “De la Academia,” 7.

<sup>20</sup> Cfr. Pérez, “De la Academia,” 16.

<sup>21</sup> “...Es grato deber expresar que rodeado de amistades valiosas, tales como la señora de Rufino Tamayo y la de Diego Rivera, Frida Kahlo, me aclararon datos muy importantes de los rasgos peculiares sobre el arte de la pintura mexicana, en generosas conversaciones.” Torriente, “Datos biográficos,” 3.

Uno mismo es el gran asunto del viaje. Uno mismo, y nada más. O poco más. Hay pretextos, ocasiones, cantidad de justificaciones, ciertamente, pero, de hecho, nos ponemos en marcha movidos solamente por el deseo de partir a nuestro propio encuentro con la intención, muy hipotética, de volver a encontrarnos, cuando no de encontrarnos.<sup>22</sup>

Michel Onfray se refiere a esa necesidad del ser humano por la búsqueda de sí mismo y el viaje físico como medio para pensarnos y reencontrarnos. Esta constante del viaje se repite en otros períodos de la vida de Torriente,<sup>23</sup> lo cual le ofreció un enriquecimiento como artista y como individuo, propiciándole un amplio bagaje cultural que pudo aprovechar en su obra. Nada le podría brindar mayor placer al alma inquieta de un artista en formación que esa búsqueda incesante. Es el mismo espíritu de aquellos artistas que, entrado el siglo XX, fueron en busca de otros sitios, lugares exóticos donde hallar la inspiración como Gauguin en sus viajes por Martinica o Tahití. Es necesario apuntar entonces, que para Torriente todo cambió desde sus primeras experiencias fuera de la isla, ese fuego interno por superar lo académico se fue acrecentando, “después de aquella primera estancia –según sus propias palabras, ‘en el sitio donde aviva la hoguera’– ya nada fue igual porque sus afanes comenzaron a transpirar la modernidad palpitante en el ambiente cultural europeo.”<sup>24</sup>

Torriente visitó el Museo de Auguste Rodin en París en la Rue de Varenne # 77, y se quedó fascinado con la obra del eminente escultor.<sup>25</sup> También gracias a la viuda, madame Bourdelle, pudo visitar los estudios de este artista por quien sentía una necesidad imperiosa de conocer.<sup>26</sup> De ahí que puede notarse entre sus referentes a figuras como el propio Rodin y sus discípulos Antoine Bourdelle y Aristide Maillol, así como el escultor belga Harry Elström que lo introdujo en el aprendizaje de la técnica de la terracota; con él aprende a cocinar el barro en los talleres del escultor. Elström se refiere a Torriente: “(...) algunos de los ejemplos que he podido ver-Brindis de Salas, Guanaroca, Jagua-me prueban que Mateo Torriente tiene la visión exacta y que sabe sentir aún mejor. No emplea las fórmulas fáciles, pero procura decir

---

<sup>22</sup>Onfray, *La teoría*, 87.

<sup>23</sup> “En 1963: Fui elegido por el C.N.C. para realizar un viaje de Intercambio Cultural visitando los países siguientes: República Democrática Alemana, República Popular de Bulgaria, República Popular de Polonia, República Popular China y República Popular de Corea, con rango de Embajador Extraordinario y Plenipotenciario, por decreto ministerial.” Torriente, “Datos biográficos,” 4.

<sup>24</sup>Mateo Torriente, Citado por: Massiel Delgado, “Mateo Torriente. Cubano y Universal” *Revista Bitácora de Jagua*, Oficina del Conservador de la ciudad de Cienfuegos, No 6, (sept, 2015): 10.

<sup>25</sup> Cfr. Pérez, “De la Academia,” 8.

<sup>26</sup> Cfr. Pérez, “De la Academia,” 8.



Fig. 2 Auguste Rodin (1840-1917)  
*Balzac*, 1898.



Fig.3 Mateo Torriente (1910-1966).  
*Dolor*, 1942.

algunas cosas, algo que conmueva.”<sup>27</sup> Esta primera obra enunciada por Elström será analizada en este capítulo como ejemplo del interés de Torriente por los nuevos estilos modernos, que iban más allá de la técnica apuntando hacia un mayor grado de expresividad.

Varios estudiosos del arte escultórico coinciden en reconocer el inicio de la escultura moderna desde finales del siglo XIX con la obra *Balzac* (Fig.2), realizada entre 1891 y 1895 por el escultor francés Auguste Rodin. Su obra coincidió con la aparición del impresionismo y se inserta en esas búsquedas que también los pintores llevaban a cabo. Las teorías de luz y sombra se hallaban implícitas en la pieza, así como el manejo de texturas, entrantes y salientes en un acabado inconcluso, es decir, permitía observar la manualidad en la propia hechura de la pieza. Rodin se alejó de los cánones de representación clásica buscando lo subjetivo y expresivo desde el propio material, abriendo de este modo los caminos de un nuevo lenguaje en la escultura.

En este sentido rodiniano podemos apreciar las obras de Mateo Torriente *Dolor* (Fig.3) y *Brindis de Salas* (Fig.4), ambas consideradas por los estudiosos como pertenecientes al período ocre,<sup>28</sup> y denominadas por Vivian Pérez como esculturas ‘realistas-expresionistas’, debido su marcado carácter humanista y desgarrador, con expresiones que emanaban ya el aliento del modernismo.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Harry Elström, Citado por: Pérez, “De la Academia,” 16.

<sup>28</sup> En este período Torriente pone en práctica las técnicas y percepciones estéticas asimiladas en Francia y Europa y se evidencia la ruptura con el academicismo. Lo distingue el empleo del yeso patinado en ocre, las solturas de las líneas y un fuerte expresionismo. Cfr. Victor Hendrik. “Restaurar a Mateo Torriente en el centenario de su natalicio,” *Ariel*, Cienfuegos, No 1, 2010, 8.

<sup>29</sup> Pérez, “De la Academia,” 11.



Fig.4 Mateo Torriente (1910-1966)  
*Brindis de Salas*, 1952.

En ambas piezas se observa este desprendimiento del academicismo que ya se venía produciendo en su obra y el gusto por la expresividad del material. La obra *Dolor* patinada en yeso, expresa frustración, impotencia, sufrimiento, destacada sobre todo por representar una época de frustraciones, impotencia y desgarramiento humano.<sup>30</sup>

La pieza *Brindis de Salas* de 1952<sup>31</sup> (Fig.4) de yeso patinado en ocre, muestra las solturas de las líneas y la estilización de las formas que hacen de ella un ejemplo del empeño de su autor por ir desprendiéndose del clasicismo. Sobre ésta el propio Mateo Torriente expresó: “En ella la línea ya empieza a liberarse de todo academicismo; pero sobre todo con esa obra comienza mi búsqueda dentro de la temática nacional en la que cada día soy más persistente.”<sup>32</sup> Esta obra constituye la representación del notable violinista cubano

Claudio José Domingo Brindis de Salas y Garrido, figura del arte musical cubano, el cual, a pesar de los prejuicios raciales,<sup>33</sup> gozó de merecida fama universal. Es menester advertir la representación dentro de sus obras de la temática del negro y el mestizo, muestra además de su propia condición de mulato y como inquietudes de una búsqueda e interés por lo cubano, iniciada con la ya mencionada obra: *Negro mambí*. También se hace notar desde aquí, su creciente interés por la música, que se destacó en sus obras posteriores. La alusión a lo musical como recurso temático, forma parte de una sensibilidad de su tiempo, muy recurrente además en la vanguardia europea, tanto en la pintura como en la escultura, específicamente en los artistas del cubismo como Picasso, con su pieza *Guitarra* (1912) o Braque, con *Los*

<sup>30</sup> Cfr. Vivian Pérez, “Mateo Torriente,” *Ariel*, Cienfuegos, no. 1, ene.-jun., 1987, 20.

<sup>31</sup> Llamo la atención sobre esta fecha, puesto que la obra *Brindis de Salas* integró la exposición que realizó Torriente en noviembre de 1938 en el Lyceum Femenino. Cfr. Evelio Ramírez, “La exposición de Mateo Torriente Bécquer,” *La Correspondencia*, Cienfuegos, Nov, 17, 1938, 8.

<sup>32</sup> Torriente, Citado por: Pérez, “De la Academia,” 11.

<sup>33</sup> “Sobre el destacado violinista, el autor expresó: (...) Claudio José Domingo Brindis de Salas y Garrido, a pesar de haber nacido con piel oscura en una época de racismo virulento, en la que ser negro constituía un sacrilegio, por mucho ya era en ese momento un hombre tremendamente ilustre.” Elias Argudín, “Brindis de Salas, un prodigio negro” *Tribuna de la Habana*, lunes, diciembre, 02-2013, <https://web.archive.org/web/20131203005220/http://www.tribuna.co.cu/historia/2013-06-01/brindis-salas-prodigio-negro>, consultado el 17 de marzo del 2020.

*instrumentos musicales* (1908), cuyas obras debió conocer Torriente en sus viajes por Europa,<sup>34</sup> referentes que mucho tuvieron que ver con el nacimiento de la escultura moderna.<sup>35</sup>

Los viajes de Mateo Torriente a México desde 1948 hasta 1950 simbolizan un encuentro con ese arte latinoamericano que le era necesario palpar para continuar perfilando su obra. México era un lugar de referencia y de resistencia al eurocentrismo con su “renacimiento del muralismo mexicano.”<sup>36</sup> Tras la segunda Guerra Mundial la migración hacia América se hizo notable ante la inseguridad que Europa significaba: “El primero de junio de 1944, la Sociedad de Arte Mexicano presentó su primera exposición dedicada a Picasso. Proyecto privado con el cual un grupo de artistas intentaba convertir al país en centro mundial de la pintura dada la devastación bélica europea.”<sup>37</sup> La América se volvió entonces un refugio para artistas e intelectuales que venían huyendo de la tragedia en el viejo continente. Por lo cual, la vanguardia mexicana estará matizada por este influjo de inmigrantes, coincidiendo a su vez con la expansión internacional del surrealismo en el continente americano. El desarrollismo<sup>38</sup> de fines de los 40 en México impactó las esferas de la economía hacia una mayor industrialización, condicionando la mirada de un nuevo lenguaje en el plano artístico en busca de una universalización que planteaba los nuevos derroteros en las vanguardias europeas y estadounidenses. Se puede acotar entonces que a la llegada de Torriente a México la vanguardia mexicana había sentado sus bases sobre un panorama artístico de convivencias y confluencias estilísticas, persistiendo los ecos de un muralismo protagonizado por Diego Rivera, y tendencias como el surrealismo desarrollado por artistas inmigrantes tales como

---

<sup>34</sup> Torriente se refiere aquí además de su estancia en París, a su viaje por España, visitó Madrid, Toledo, Ávila, Aranjuez y Segovia. Cfr Humberto Pérez, “Impresiones del viaje a Europa.” *La Correspondencia*, Cienfuegos, ago. 10, 1960, 1-2.

<sup>35</sup> “(...) una de estas tesis se refiere al nacimiento de la escultura moderna. Según la historiografía al uso, ésta comienza con Arístide Maillol (1861-1944) y Auguste Rodin (1840-1917) y procede de la transferencia al espacio del cubismo pictórico. Esto parece verosímil, si tomamos el camino de las arquitecturas pictóricas de Paul Cézanne (1839-1906), pasamos a las construcciones desplegadas de la imagen cubista de Picasso (Guitarra de 1912), (...)” Markus Brüderlin, ed., *ArquiEscultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura del siglo XVIII hasta el presente* (Bilbao: Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, 2005), 17.

<sup>36</sup> Agustín Arteaga, coord., *México 1900-1950, Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017), 82.

<sup>37</sup> Francisco Reyes, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952),” Catálogo de la exposición: *Modernidad y modernización en el arte mexicano*. México: MUNAL, 1994, 16.

<sup>38</sup> Julieta Ortiz, “Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo,” Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas. México: INBA, 1984, 8.



Remedios Varo y Leonora Carrington. A la llegada de Bretón a México, este país será definido por él como “el lugar surrealista por excelencia” luego de valorar toda la mezcla y la riqueza plástica que subyacía con entera naturalidad en las obras de artistas como Frida Kahlo y María Izquierdo. Inserta en estos complejos y diversos años para el escenario artístico mexicano, la obra de Mateo Torriente puede alcanzar un abanico de referentes muy amplios a su llegada a México.

Por otra parte, es interesante considerar como parte de las influencias recibidas durante estos viajes a México, sus recorridos y vivencias por distintos sitios como se identifica en la Fig.5:

- En el Estado de México: Teotihuacán (Anexo fig.1)
- En la Ciudad de México: Xochimilco (Anexo fig.2)
- En el Estado de Hidalgo: Tula (Anexo fig.3)
- En Yucatán: Uxmal (Anexo fig.4), Chichen Itzá (Anexo fig.5)
- En Guanajuato: El callejón del beso (Anexo fig.6)
- En Oaxaca: El árbol del Tule (Anexo fig.7)
- Veracruz: Tajín (Anexo fig.8)



Fig.5 Mapa de México. Leyenda: puntos rojos: Itinerario de Mateo Torriente por México 1948-1950.

Esta información revela que era de gran interés para el artista, el conocer los sitios arqueológicos del país. Cuentan además en sus artículos personales tickets de entrada a Museos de antropología (Anexo 1. figs.10 y 10.1) así como postales de diversos lugares en México (Anexo1. figs. 11, 12, 13 y 14).

La investigadora cubana María de los Ángeles Pereira, se refiere en su libro *Escultura y escultores cubanos* al peso que tomó la obra de Torriente a partir de sus viajes:

(...) sin embargo no será hasta la década de los años cincuenta, concluida una provechosa estancia en Bruselas(1946), donde aprende la técnica de la terracota bajo el magisterio del escultor belga Harry Elström, y tras un intenso periplo por varias regiones de México (1948 y 1950) que lo ponen en contacto directo con lo mejor de la escultura prehispánica de América, es que Mateo Torriente

Bécquer se da a conocer en su país como una figura sobresaliente dentro del panorama escultórico local.<sup>39</sup>

Puede advertirse entonces que estos viajes propiciaron una variación estilística en su obra, de los cuales supo sacar provecho para elaborar a su regreso a la Isla, una obra que le distinguió dentro de los más destacados artistas de la época.

En su primer retorno a Cuba, hacia fines de 1938,<sup>40</sup> Mateo Torriente encontró un panorama escultórico diferente al que había dejado antes de su partida a Europa. En Cuba, desde el surgimiento de la *Escuela Gratuita de Dibujo y Pintura* en 1818<sup>41</sup> posteriormente conocida como *Academia de Bellas Artes San Alejandro*, la escultura no pudo librarse del rigor academicista y de los cánones clasicistas.

(...) la escultura cubana mantuvo fija la mirada en los modelos del viejo continente sin disimular siquiera su esclerosada preferencia por las normativas neoclásicas de aliento ítalo francés; preferencia que incluía no sólo las fórmulas expresivas, los materiales y las técnicas, sino también los temas históricamente legitimados por una práctica inevitablemente supeditada al encargo privado u oficial.<sup>42</sup>

El contexto en que se desarrolló la llamada primera vanguardia escultórica en Cuba tampoco ayudó en mucho. Puede decirse entonces que a los creadores el medio para desarrollar sus obras le fue hostil en el sentido de que no contaban con un respaldo estatal, el cual solo se interesaba en auspiciar la producción de bustos y monumentos conmemorativos, casi siempre por encargos a artistas foráneos:

(...) los contados cubanos que hallaron ocasión de acometer obras en el ámbito del arte conmemorativo -Juan José Sicre, Florencio Gelabert, Fernando Boada y el propio Ramos Blanco- debieron conformarse con aislados encargos de monumentos funerarios en el Cementerio “Cristóbal Colón”, y con realizaciones de menor alcance desgranadas en las diferentes barriadas capitalinas.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> María de los Ángeles Pereira, *Escultura y escultores cubanos* (La Habana: Artecubano, 2005), 96.

<sup>40</sup> Existen documentos que fechan el retorno del artista hacia 1939, sin embargo, pienso que debió regresar a fines de 1938 si se tiene en cuenta que realizó una exposición en Cuba, en noviembre de 1938 patrocinada por el “Lyceum femenino” y con la colaboración del “Ateneo de Cienfuegos.” Cfr. Evelio Ramirez, “La exposición de Mateo Torriente Bécquer” *La Correspondencia*, Cienfuegos, nov. 17, 1938, 8.

<sup>41</sup> “Fundada la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro” *La jiribilla*, revista de cultura cubana (27 de junio al 31 de julio del 2018), <http://www.lajiribilla.cu/articulo/fundada-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-san-alejandro>, consultado el 6 de abril de 2020.

<sup>42</sup> María de los Ángeles Pereira, “Escultura cubana: coordenadas útiles para un correlato museal” Catálogo de la Exposición *La Mujer Cubana. Escultura*. España: Museo Etnológico Hinojosa del Duque, 2008, 3.

<sup>43</sup> María de los Ángeles Pereira, “La escultura pública habanera de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX como expresión urbana del patrimonio social,” *Revista Stvdium*, España: Universidad de Zaragoza, números 8-9, (2004): 2.

Por otra parte, la clientela privada solo se interesaba por los retratos, estatuillas y fuentes para ubicarlos en sus residencias o monumentos funerarios, apelando al gusto regulado por la Academia. Dentro de esta primera oleada de escultores sobresale la figura de Juan José Sicre<sup>44</sup> quien comenzó a incorporar la síntesis, el claroscuro y la talla directa en sus obras, rebelándose al anquilosado canon academicista.

Fue en Europa y también en México donde los artistas pudieron ponerse en contacto con las nuevas tendencias artísticas y renovar paulatinamente el arte cubano. En Cuba no se apreció una renovación de la vanguardia escultórica hasta finales de los años 20 del pasado siglo, coincidiendo entonces con la pictórica que estaba teniendo lugar por esos años: “La escultura cubana compartió los avatares, las aventuras y también los éxitos del modernismo pictórico desde la segunda mitad de la década del veinte, junto al cual conformó el movimiento de vanguardia plástica nacional (...)”<sup>45</sup> En materia tanto de pintura como escultura se trataba, luego de la experiencia europea, de ir explorando y encontrando el lenguaje idóneo que viniera a reflejar lo propio. La Cuba de estos años vivía un proceso de intento de desnacionalización<sup>46</sup> que había comenzado con la Enmienda Platt,<sup>47</sup> era un país permeado por la dependencia económica y la injerencia norteamericana. La política se debatía entre conservadores y liberales en medio de una creciente corrupción, dando pie al descontento social agudizado por las desigualdades. Muchos intelectuales y artistas se dieron a la tarea de reflexionar sobre las problemáticas del momento y esta toma de conciencia se vio reflejada en una posición crítica que apuntaba hacia un objetivo: “Los primeros tanteos reveladores de un punto en común, caracterizado de manera genérica por la necesidad de expresar lo que de modo bastante abstracto todavía podría llamarse lo cubano.”<sup>48</sup> La pintura cubana apuntó en este sentido. Desde fines del siglo XIX ya venía manifestándose con temáticas que abordaban la paisajística y entrados el siglo XX, junto a innovaciones formales y experiencias afianzadas en el viejo continente, se ampliaron hacia temas referidos al campesinado, la

---

<sup>44</sup> “Reconocido en la historia del arte cubano como el artista fundador de la vanguardia escultórica nacional; el pionero indiscutible de ese proceso de renovación formal que llegó a colocar al arte de la forma en plena sintonía con el medular giro ideológico que se verificó en el escenario plástico de la Isla hacia los años finales de la década del veinte.” Pereira, “Escultura cubana,” 3.

<sup>45</sup> Pereira, *Escultura y escultores*, 96.

<sup>46</sup> Graziella Pogolotti, *El camino de los maestros* (La Habana: Pueblo y educación, 1976), 11.

<sup>47</sup> “Texto completo de la Enmienda Platt,” <https://www.contactomagazine.com/articulos/enmiendaplatt-textocompleto.htm#.XMihUmhKjIU> <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371529900164820760035/p0000001.htm>, consultado el 30 de marzo del 2019.

<sup>48</sup> Pogolotti, *El camino*, 10-11.

arquitectura, la presencia de la mujer y la mulata, todo un universo temático por explorar, lo cual interesaba tanto a escultores como a pintores.

El panorama escultórico de la isla se amplió durante la década del treinta con artistas tales como: Teodoro Ramos Blanco (1902-1972), que desarrolló el tema racial y étnico en su obra; Florencio Gelabert (1904-1995), con sus cabezas femeninas y rasgos faciales que aludían también al mestizaje, componente clave de la identidad nacional, que mucho entusiasmaba a los artistas preocupados por el tema de la representación; Fernando Boada (1902-1980), exponente capital de rigor técnico y marcado interés por el tema de la mujer indígena y su espiritualidad y, Ernesto Navarro (1904-75), que destacó por la talla directa, en una rica estilización de volúmenes de la riqueza forestal cubana. En relación con lo anterior, la autora María de los Ángeles Pereira expresó: “Se les reconoce, sin embargo, la meritoria voluntad de subvertir el canon tradicional a través de la afanosa búsqueda de la síntesis y el equilibrio, de la atemporalidad sustitutiva del lastre de lo anecdótico, de la reciedumbre del volumen y del aprecio por la potencialidad expresiva del material.”<sup>49</sup>

En este proceso de actualización es importante destacar, en el período de los años treinta, el surgimiento del Estudio libre de pintura y escultura en 1937.<sup>50</sup> Dirigido por Eduardo Abela, en este espacio se promovió la experimentación como reacción al academicismo de San Alejandro. Alfredo Lozano y Rita Longa,<sup>51</sup> figuraban como orientadores de la cátedra de escultura. Lozano había recibido a su vez lecciones en México en la Escuela libre de escultura y talla directa.<sup>52</sup>

Tras las migraciones hacia América producto de la segunda Guerra Mundial llegó a La Habana el escultor de origen checo Bernard Reder, quien también impulsó una serie de renovaciones formales y técnicas que marcaron pautas en el nuevo quehacer escultórico de

---

<sup>49</sup> María de los Ángeles Pereira, “Escultura cubana: coordenadas útiles para un correlato museal,” 4.

<sup>50</sup> “Con el nombre de Estudio Libre para pintores y escultores y bajo los auspicios de la Dirección de Cultura se fundó en julio de 1937 esta institución que respondía a los enunciados del proyecto de Escuela Libre presentado al gobierno Grau-Guiteras en 1933. La experiencia definitivamente breve y accidentada constituyó, sin embargo, un momento clave en la historia de la plástica cubana. Por una parte, porque estaba enlazado orgánicamente con la lucha del movimiento moderno por atemperar el proceso de enseñanza a los nuevos tiempos, y con las nuevas orientaciones del arte que hacían insostenible el predominio de la normativa académica (...)” Yolanda Wood, *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta* (La Habana: Letras Cubanas, 2015), 104.

<sup>51</sup> Antonio Caregnato, *Rita Longa*. (La Habana: Colección de Arte Cubano. Museo Nacional de Bellas Artes. 2006), 108.

<sup>52</sup> Antonio Caregnato, *Alfredo Lozano* (La Habana: Colección de Arte Cubano. Museo Nacional de Bellas Artes, 2006), 138.

la Isla. Según el investigador cubano José Veigas, “a partir de este instante, la escultura acompañó de modo más firme las batallas de la pintura. Si cada una había marchado hasta entonces por terrenos bastante distanciados, llegó el momento en que ambas manifestaciones se complementaron.”<sup>53</sup>

A la llegada de Mateo Torriente a la Isla se encontraba entonces el panorama escultórico, en un momento de reapertura y experimentación, discursando respecto a temáticas de identidad nacional, ya fuere desde el individuo o desde el propio entorno. Sus viajes le sirvieron de maduración a través del contacto con el arte universal y de vanguardia en Europa y en América con el arte mexicano. Torriente supo fundir estos conocimientos que le propiciaron un camino hacia la búsqueda de un estilo propio que expresara su profunda sensibilidad por la naturaleza cubana.

---

<sup>53</sup> José Veigas, “La escultura en Cuba ¿Hallará la salida?” *Revolución y Cultura*, número 98/80, 1998, 45.

## 1.2 El entorno de la localidad de Cienfuegos. *Estrella con caracola y cuerno (1951)*.

Después de sus viajes por México, Mateo Torriente regresó nuevamente a Cuba. Según Michel Onfray, el viajero conserva siempre su identidad: “no se despoja uno, como si se tratara de una piel o de una muda, de los oropeles de nuestra cultura y civilización.”<sup>54</sup> Por lo que es justamente aquí, en el seno de su ciudad donde vuelve Torriente, para reencontrarse con ese entorno natural que toma como referente junto al bagaje acumulado de los viajes, en la conformación del nuevo lenguaje que se va perfilando en sus obras de los años cincuenta del pasado siglo.

La Colonia Fernandina de Jagua,<sup>55</sup> actual provincia de Cienfuegos fue fundada el 22 de abril de 1819 por Don Luis De Clouet, acompañado de un grupo de colonos franceses, procedentes de Burdeos. Antes de la llegada de los conquistadores europeos, Cienfuegos contaba con una población indígena bajo el cacicazgo de “Jagua”, uno de los asentamientos indios del país que tenían interesantes cosmogonías muy ligadas a leyendas sobre la propia bahía de Cienfuegos. La provincia mantuvo desde sus primeros pobladores un estrecho vínculo con la zona marítima, la cual luego de la colonización impulsó el desarrollo económico de la provincia.<sup>56</sup> La ciudad de Cienfuegos estuvo fortalecida como zona azucarera, comercial y portuaria. Durante las cinco décadas de la república neocolonial logró desarrollarse en el orden arquitectónico como ciudad destacada por el trazado simétrico de sus calles y la configuración de manzanas compactas:

El carácter cosmopolita de la arquitectura de fines del siglo XIX y principios del XX mostró el crecimiento económico alcanzado. Cienfuegos se incorporó al nuevo siglo con excelentes condiciones de ciudad moderna, marítima, reconocida desde el siglo anterior como “Perla del Sur.”<sup>57</sup>

Mientras los sectores populares se asentaron hacia el este y el norte, la clase alta se fue instalando en las áreas mejores provistas de la ciudad hacia la zona sur como Punta Gorda y el paseo del Prado, construyéndose además un malecón que garantizaba un estrecho vínculo

---

<sup>54</sup> Onfray, *La teoría*, 72.

<sup>55</sup> Luis J Bustamante, “Leyenda de Jagua”. *Diccionario Bibliográfico cienfueguero de 1931*, <http://cienfuegoscuba.galeon.com/diccionario.htm>, consultado el 24 de marzo de 2019.

<sup>56</sup> “Transcurrido un cuarto de siglo el crecimiento económico regional afincado en el llamado “boom azucarero” convierte al puerto de Cienfuegos en uno de los más importantes del país. El trasiego mercantil por la bahía de Jagua vinculó a los habitantes de Cienfuegos con España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Alemania y otros países.” *Historia de la Provincia de Cienfuegos. La Neocolonia*. Inédito. [s.l.]. [s.n.]. [s.p.], 37.

<sup>57</sup> *Historia*, 10.

con la bahía. En el ámbito cultural es preciso destacar que a partir de la década del veinte del pasado siglo el impulso a la creación estuvo ligado a la fundación en 1922 del *Ateneo de Cienfuegos*; el cual mantuvo un marcado compromiso con la intelectualidad de la época, así lo hizo saber a través de su Reglamento fechado en 1928.<sup>58</sup>

*El Ateneo de Cienfuegos*, se encargó de la divulgación de la producción artística y literaria de autores nacionales y locales. Ya hacia 1950 se había convertido en una de las más importantes instituciones de promoción artística de la época. No es de extrañar entonces que Mateo Torriente también dejara una huella en el *Ateneo*, sobresaliendo como promotor cultural de la sección de artes plásticas.<sup>59</sup> Torriente se había destacado en este sentido desde su primer regreso a la Isla. Su colega Samuel Feijóo<sup>60</sup> relata en la Monografía que le hiciera en 1962, cómo juntos fundaron, en aras de contribuir al desarrollo artístico en la provincia, la Academia de “El bejuco”<sup>61</sup> nombrada de este modo debido a las temáticas sobre la naturaleza cubana como principal objetivo del taller.<sup>62</sup> En esta peculiar “Academia” concurrieron todo tipo de artistas: poetas locales, gente de teatro, músicos: “Era aquel como un oasis dichoso, si, en los desiertos provinciales.”<sup>63</sup> Torriente también fue profesor de Artes Plásticas, de la Escuela Experimental de Cienfuegos, en el nivel infantil. Esta experiencia le propició un diapason de posibilidades que le permitieron tener un mayor acercamiento con la naturaleza y la plástica para niños. Se abrió de esta manera para el artista, las puertas al mundo de las formas naturales y orgánicas. Sostuvo el artista un vínculo muy estrecho con los pobladores de Reina, vecindario ubicado en las proximidades de la bahía. De ahí recolectaba caracoles, residuos del mar, espinas de pescado para luego recrear estas formas

---

<sup>58</sup> Sandy Rodríguez, *El Ateneo de Cienfuegos: huella indeleble en la promoción de la cultura cienfueguera (1950-1958)* (tesis en opción al título de licenciado en Historia. Universidad de Cienfuegos, Cuba, 2016), 1.

<sup>59</sup> “De igual manera sobresalió Mateo Torriente como promotor cultural, labor iniciada desde la sección de Artes Plásticas del Ateneo donde reveló sus dotes de organizador de exposiciones con las que contribuyó a la educación estética de los cienfuegueros al ponerlos en contacto con los lenguajes de vanguardia.” Massiel Delgado, “Mateo Torriente. Cubano y Universal,” *Bitácora de Jagua*, Oficina del conservador de la Ciudad de Cienfuegos, No 6, sept, 2015, 10.

<sup>60</sup> Destacado poeta, escritor, pintor y folclorista cubano, “Signos,” <http://www.revistasignos.com/biobibliografia-samuel-feijoo/>, consultado el 24 de marzo de 2019.

<sup>61</sup> La palabra bejuco es de origen caribe. Planta sarmentosa y trepadora, propia de regiones tropicales. Cfr. “Real Academia Española,” <https://dle.rae.es/bejuco>, consultado el 3 de mayo de 2020.

<sup>62</sup> Cfr. Samuel Feijóo, “Monografía de Mateo Torriente,” 13, <https://www.annaillustration.com/archivodeconnie/mateo-torrientemonografia-de-samuel-feijoofotos-de-mayito-y-samuel-feijooleccion-artistas-cubanos-cnc-1962/>, consultado el 29 de marzo de 2019.

<sup>63</sup> Feijóo, “Monografía,” 18.

en sus obras.<sup>64</sup> Se pueden advertir en las piezas de Torriente estas referencias marinas y a su entorno. El vínculo con la bahía le fue favorable para enriquecer todo un imaginario sobre el mar que se conectaba con historias y leyendas de los primeros pobladores de Fernandina de Jagua, nombre referido anteriormente, para bautizar la ciudad en la época colonial:

Si de identidad se trata, la de los centros sureños se encuentra indisolublemente ligada al mar. Basta para afirmarlo, explorar el vasto universo patrimonial intangible del territorio comenzando por las leyendas y tradiciones que, inicialmente, por vía oral, fueron transmitiéndose de generación en generación.<sup>65</sup>



Fig.6 Mateo Torriente. (1910-1966) *Estrella con caracola y cuerno*, 1951.

Toda esta multiplicad de mitos y leyendas fueron vistos por Torriente a través del tamiz de su obra y en esa búsqueda de formas orgánicas que pueden denotarse en *Estrella con caracola y cuerno* (Fig.6), la cual evoca una especie de sirena como es recogida en el libro *Mitología cubana*<sup>66</sup> de Samuel Feijóo, sobre las leyendas cienfuegueras. Aquí se menciona la historia de “las mulatas” que versa sobre unas indias que fueron transformadas por el Dios de las aguas en mujeres marinas y estas disfrutaban asustando a los navegantes en las aguas del mar de “Jagua”. *Estrella con caracola y cuerno* rememora una especie de mito, de mujer del mar que entona sus cantos de sirena atrapada en la voluptuosidad de sus profundidades. Cobra sentido aquí el comentario de Feijóo cuando afirma: “Torriente inaugura la fantasía natural de su tierra en la escultura, afincada en lo real, dominada por la fauna marina y la flora y la luz grata de la isla.”<sup>67</sup> Esta escultura

<sup>64</sup> “Mateo se interesaba por las estructuras internas de los animales la estructura de los huesos, y las formas caprichosas que tenían los desechos encontrados en la playa. Estos residuos naturales los desconectaba de su contexto, los aislaba y creaba con ellos una forma nueva que no fuera fácilmente identificable.” Pérez, “De la Academia,” 19.

<sup>65</sup> Yusi Padrón, “Tradiciones Cienfuegueras,” *Bitácora de Jagua*, Oficina del conservador de la ciudad de Cienfuegos, marzo, 2015, 11.

<sup>66</sup> Samuel Feijóo, *Mitología cubana* (La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2003), 364.

<sup>67</sup> Feijóo, “Monografía,” 26.



es también una manera de recordar la naturaleza de su ciudad, en sus formas orgánicas y ondulantes que aluden a la vegetación y al entorno marino.



Fig.7 Diego Rivera (1886-1957) Mural en Capilla Riveriana de la Universidad Autónoma de Chapingo, 1927.



Fig.8 José L. Ruiz. (1903-1984) *Mujer sentada*, 1945.

En *Estrella con caracola y cuerno* pueden observarse rasgos que rememoran los ecos de este arte nacionalista que se manifiesta en las figuras femeninas en obras de Diego Rivera (Fig.7), así como su monumentalidad y volumetría que también puede ser apreciada en piezas de las Escuelas libre de Escultura y talla directa (1927-1942). En las obras *Mujer sentada* (Fig.8) de José L. Ruiz y *El viento* de Luis Ortiz Monasterio (Fig.9) confluyen, volúmenes y modelos que se ponen de manifiesto en las culturas mesoamericanas. Paul Whetheim, en sus estudios sobre el arte prehispánico, apunta: “Otro recurso para crear vigor, grandeza y elocuencia plástica, es estructurar el conjunto como cerrada masa de bloque, característica fundamental de la escultura del México antiguo (...)” Se evoca entonces lo prehispánico desde una monumentalidad que se desprende de lo cúbico – geométrico: “Es corporeidad configurada con los elementos abstractos, los elementos fundamentales de la forma”<sup>68</sup> como se evidencia en buena parte de las piezas escultóricas de la cultura zapoteca (Anexo fig.15) y en esa expresividad de la cultura mexica que se desprende de lo meramente decorativo para sustantivar su sentido mágico-religioso dejando entrever su riqueza interpretativa

<sup>68</sup> Paul Whetheim, *Arte antiguo de México* (México: Ediciones Era, 1970), 343.



Fig.9 Luis Ortiz Monasterio (1906-1990) *El viento*, 1932.

(Anexo fig.16). El arte nacionalista de México bebió de estas fuentes que también debieron impregnarse en el joven Torriente durante sus visitas por ese país (ver Anexos Grupo A y B) en muchos de los sitios donde tuvieron asentamiento las mencionadas culturas como Oaxaca en el caso de los zapotecas y en el Estado de México y Veracruz en el caso de la cultura mexicana.

La depuración formal y conceptual en la obra de Mateo Torriente había comenzado desde su primer retorno de Europa, y se fue perfilando hacia los años cincuenta, cuando ocurría el golpe de Estado asestado por Fulgencio Batista en Cuba. La escultura *Estrella con Caracola y Cuerno*, fue concebida como un homenaje al buque *Mambí*, hundido en la Segunda Guerra Mundial, y es ejemplo de su evolución estilística, que denota esa marcada intención por ir desprendiéndose de lo académico en busca de elementos que expresaran lo cubano con la introducción de elementos de la flora y la fauna marina, muy recurrentes en su trayectoria hacia la síntesis formal. Dicha obra fue sometida injustamente a la censura y tildada de obscena por un esbirro de Batista<sup>69</sup> que conocía de las ideas políticas de izquierda del artista, lo cual lo condujo a trastornos nerviosos que afectaron severamente su salud.<sup>70</sup> Por lo que puede pensarse también, que el giro hacia las formas no figurativas le prometía una alternativa de libertad no solo creativa, sino también ideológica y espiritual, como refiere Vivian Pérez en su artículo “Mateo Torriente.”<sup>71</sup> De manera que este lenguaje pudo significar para él, una interesante alternativa de confluencias estéticas y conceptuales dentro del polémico contexto donde se desarrolló su vida artística.

<sup>69</sup> Pérez, “De la Academia,” 21.

<sup>70</sup> Pérez, “Mateo Torriente,” 23.

<sup>71</sup> La autora se refiere a sus ideas antimperialistas, de firme adhesión a la revolución y a Fidel Castro. Cfr. Pérez, “Mateo Torriente,” 19-24.



Fig.10 Mateo Torriente. (1910-1966) *Arrecife*, 1952.

Otra de las obras de Torriente donde se manifiestan las formas orgánicas, que remiten a lo natural, es la pieza *Arrecife* (Fig. 10.). La misma está confeccionada en barro, con entrantes y salientes en su propia forma y con un marcado movimiento, aludiendo a la flora y fauna marinas. En los tejares de Cienfuegos el artista pudo encontrar el barro y reciclar tuberías echas de este material que allí se confeccionaban: “de tubo de barro de alcantarillas, sin cocer aún, surgen formas increíbles, inspiradas en nuestros mitos criollos.”<sup>72</sup> Este material rememoraba también sus aprendizajes con quien fuera su

maestro: Harry Elström. La arcilla tiene de por sí una tradición antiquísima desde los primeros hombres y su evolución. Como material proveniente de la tierra estuvo muy al alcance y fue sumamente utilizada por múltiples culturas, entre las cuales se pueden citar las de los pueblos agroalfareros en Cuba,<sup>73</sup> ubicados mayormente desde la zona centro sur hasta el Oriente. Igualmente, de gran relevancia fue en el arte prehispánico con fines rituales y utilitarios, por lo que además estas exploraciones matéricas con el barro lo conectaban a toda una herencia cultural que ya había conocido también en México.

---

<sup>72</sup> Pérez, “Mateo Torriente,” 23.

<sup>73</sup> Cfr. Mabel Rivera y Ana Elvira Quesada, “Los aborígenes cubanos y su aporte a la cultura cubana,” <https://www.monografias.com/trabajos101/aborigenes-cubanos-y-su-aporte-cultura-cubana/aborigenes-cubanos-y-su-aporte-cultura-cubana.shtml>, consultado el 30 de abril de 2019.

### 1.3 Las formas orgánicas en la obra de Mateo Torriente: una interpretación desde “lo barroco” en el arte cubano.

En Cuba entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, al calor de la llamada por la historiografía del arte cubano “segunda vanguardia artística”, se fue perfilando una búsqueda hacia un lenguaje que expresara lo criollo, lo nacional. Muchos de estos artistas vinieron desde la primera vanguardia, asimilando las influencias europeas con las cuales se habían topado, y luego de una estancia en Europa regresaron a la Isla. Hacia estos años puede notarse en muchos de ellos, una inquietud por plasmar los temas femeninos, de la tierra y la naturaleza, en busca de ese lenguaje que expresara, a través de sus obras lo autóctono cubano. Estos artistas tocaron conceptos que según autores como Alejo Carpentier se resumen en un barroquismo entendido por él desde la siguiente perspectiva:

más que un estilo de época es un estado de ánimo, un modo de ser, un rasgo del espíritu que puede darse en cualquier época, en cualquier lugar, y por tanto dentro de cualquier cultura. Es una constante del espíritu, que florece en cualesquiera circunstancias, independientemente de que, en determinadas épocas, en virtud de ciertos factores muy disímiles, alcance un mayor auge y un tipo de manifestación más esplendorosa.<sup>74</sup>



Fig. 11 René Portocarrero (1912-1985) *Interior del Cerro*, 1943.

Son observadas en las temáticas por estos años, ese interés que tiende a lo orgánico desde el gusto por la figuración femenina, las frutas y flores y el despliegue de colorido, como pueden ser apreciadas en obras pictóricas de artistas como: René Portocarrero (Fig.11), Amelia Peláez (Fig.12), y a nivel escultórico en piezas de Agustín Cárdenas (Fig. 13) y Rita Longa y donde el interés por las estilizaciones, metamorfosis, sinuosidades que recuerdan la

<sup>74</sup> Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso,” Citado por: Alexis Márquez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Carpentier* (México: Siglo XXI editores, 1982), 146.

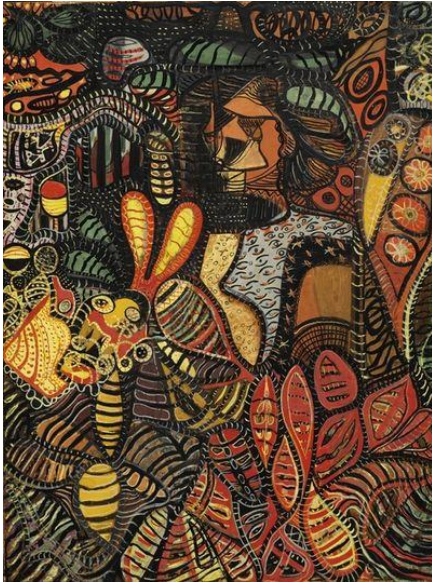


Fig. 12 Amelia Peláez (1896-1968) *El jardín*, 1943.



Fig. 13 Agustín Cárdenas (1927-2001) *Maternidad*, 1954.

natura se hacen latente. Es este empleo de temáticas un móvil que los conduce a su vez a este barroquismo del que nos habla Severo Sarduy:

El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza.<sup>75</sup>

Fue entonces esa necesidad del espíritu la que hizo que muchos de los artistas de la época convergieran en torno a lo barroco, entendido como retorno a lo primigenio, en tanto que naturaleza<sup>76</sup> y a la misma se refiere Eugenio D'Ors: “la naturaleza es vida; es actividad,

cambio, fluir. La naturaleza lleva en sí el movimiento; es en sí misma, movimiento.”<sup>77</sup>

Es este flujo el que conlleva a la ambigüedad y el artificio que deriva de la multiplicidad de interpretaciones, develándose en algunas de las obras creadas por Mateo Torriente a principios de los años cincuenta del siglo XX mencionadas anteriormente como *Estrella con caracola* y *cuerno*, *Arrecife* y en otras como *El caracol* (Fig.14). Se trata de esta idea de regresar a lo primigenio latente en la obra de

D'Ors en su idea de la añoranza de un Paraíso perdido común a todos los hombres,<sup>78</sup> que como a Gauguin lo inquietó hasta llevarlo a Oceanía. Y se puede encontrar también la idea de “lo barroco”, contenida en las obras de Torriente que aluden a la femineidad a través de la recreación del cuerpo de mujer, sus curvas, allí en el terreno donde se enuncia lo orgánico.

<sup>75</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco,” p.170, <http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/sarduy-s-el-barroco-y-el-neobarroco.pdf>, consultado el 24 de marzo de 2019.

<sup>76</sup> Sarduy, “El barroco,” 16.

<sup>77</sup> Eugenio D'Ors, *Lo barroco* (Madrid: Tecnos, 1993), 81.

<sup>78</sup> D'Ors, *Lo barroco*, 51.



Fig. 14 Mateo Torriente (1910-1966). *El caracol*, (años 50).

En *Caracol*, se hace explícita esta fusión entre dos organismos: la mujer-caracol. La materialidad de esta pieza confeccionada en barro acentúa aún más la idea de lo natural que se expresa a través de formas asimétricas y biomórficas. Esta necesidad de fusión de elementos, de referentes devenidos de sus viajes, este retorno a lo primigenio en su ciudad natal, le

permitieron construir a Torriente por esta época una obra que se palpa con ese “espíritu barroco” mencionado por Alejo Carpentier. Igualmente, sus obras enunciadas en epígrafes anteriores como *Estrella con caracola...* o *Arrecife* poseen este sentido de organicidad que permite apreciarlas desde sus entrantes y salientes, lo cóncavo y lo convexo, y recorrerlas a su vez de manera fluida. Este concepto de lo orgánico en la escultura puede observarse en las obras de artistas como Joan Miró y en las de Jean Arp, este último llamaba a sus obras “esculturas biomórficas”<sup>79</sup> estableciendo una analogía entre sus creaciones y la creación de la naturaleza. Por otra parte, esta idea de lo orgánico remite también a vertientes artísticas como el art Nouveau que contienen semejanzas desde lo morfológico, así como desde el punto de vista arquitectónico.<sup>80</sup> En esta línea sobresalen obras de Antoni Gaudí como el *Templo de la Sagrada familia*, o la arquitectura de Frank Lloyd Wright en las cuales está latente la idea del vínculo entre lo natural y su imbricación con el entorno.

Mateo Torriente va camino hacia la síntesis, pero con reminiscencias de la realidad en su hacer, sus obras nos ofrecen una profunda visión interpretativa de la naturaleza y su relación con el hombre, aun se pueden distinguir en muchas de sus esculturas algunos fragmentos humanos metamorfoseándose; sin embargo, es en ese intersticio de formas ambiguas donde

---

<sup>79</sup> Juan Caballero, “La escultura biomórfica. Sobre la obra de Jean Arp,”

<http://aprendersociales.blogspot.com/2009/05/la-escultura-biomorfica.html>, consultado el 22 de marzo de 2019.

<sup>80</sup> “La arquitectura orgánica está arraigada en una pasión por la vida, la naturaleza y las formas naturales, y está llena de la vitalidad del mundo natural con sus formas y procesos biológicos. Destacando la belleza y la armonía, sus curvas fluidas y sus formas expresivas simpatizan con el cuerpo humano, la mente y el espíritu.” David Pearson, “Nueva arquitectura orgánica. La ola rompiente,” 2,

<http://www.ucpress.edu/books/pages/9678/9678.intro.php>, consultado el 22 de marzo de 2019.

surge el enigma y emerge la afinidad entre lo racional y lo irracional,<sup>81</sup> es allí donde prolifera lo barroco que subyace en su obra.

---

<sup>81</sup> Mario Perniola, *Enigmas Egipcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte* (Murcia Cultural,2006), 120.

## Capítulo 2

El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en el contexto de los años cincuenta. *El balcón del Caribe* (1953): de las formas orgánicas hacia la síntesis formal.

El Museo Nacional de Bellas Artes fue el espacio que acogió una de las obras más destacadas del artista Mateo Torriente Bécquer: *El balcón del Caribe*. A través de ésta se estudiará el proceso que tuvo su escultura desde las formas orgánicas analizadas en el capítulo precedente hacia la síntesis formal. Se tomarán en cuenta, además, ciertas piezas en el presente apartado, que se revelan como antecedente de la que concibió para el Museo Nacional, institución de altos significados en la cultura cubana por su función patrimonial y construida en un contexto de gran complejidad, cambios y polémicas en el campo de las artes visuales.

### **2.1. El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en el contexto de los años cincuenta.**

EL Museo Nacional de Bellas Artes fundado el 18 de mayo de 1954,<sup>82</sup> fue el resultado del esfuerzo de destacadas figuras<sup>83</sup> que desde principios del siglo XX estuvieron inmersos en dotar a la isla de un lugar donde atesorar su patrimonio artístico. Fue fruto además de una necesidad por conservar la propia cultura, que se gestaba como manifestación de la naciente República, libre del colonialismo español, pero a expensas de los nuevos avatares que le sobrevinieron como neocolonia estadounidense. Por lo cual la necesidad de la construcción de este recinto emergió también como muestra de patriotismo.<sup>84</sup> Estos esfuerzos e ideales

---

<sup>82</sup> Cfr. Corina Matamoros, *Museo Nacional de Bellas Artes, 100 años*. (España: Ediciones Council, 2014), 43.

<sup>83</sup> “(...) por disposición del Decreto 732, se había encargado a Emilio Bobadilla que redactase un proyecto de organización para el Museo Nacional, presentable en un plazo de tres meses (...) También en 1910, el arquitecto Emilio Heredia, miembro de número de la Academia Nacional de Artes y Letras, publica una carta abierta en el periódico *La Discusión* en favor de la creación del Museo Nacional. Este sería precisamente el primer director de dicha institución cuando por fin-tres años después-es fundada por Decreto Presidencial del 23 de febrero de 1913, firmado por José Miguel Gómez y el doctor Kohly, este último en calidad de secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.” José Linares, “Las primeras sedes (1913-1951),” en *El Museo Nacional de Bellas artes. Historia de un proyecto* (Cuba: Oficina Publicaciones del Consejo de Estado, 2001), 32.

<sup>84</sup> “Se confiere al Museo la misión de coleccionar las “reliquias” de valor histórico-principalmente de las guerras de independencia- y “contribuir a robustecer el culto a nuestros héroes y a arraigar los sentimientos patrióticos”, de manera que sea “análogo a los existentes en el extranjero”. Y es que, en ese momento histórico, de la naciente República, esa institución se concibe y sustenta sobre conceptos decimonónicos que legitiman al museo como “templo”, en este caso, del patriotismo.” Linares, “Las primeras sedes,” 32.



fueron compartidos además por los artistas e intelectuales de la llamada vanguardia cubana de los años treinta.<sup>85</sup> De modo que, puede decirse que el surgimiento del Museo forma parte de un sentido patriótico común en la intelectualidad cubana desde principios de siglo XX, aunados todos por la tarea de poner en valor el arte nacional.



Fig. 15 *Museo Nacional de Bellas Artes* en los años 50 del Siglo XX. Entrada principal. Calle Trocadero Y Agramonte.



Fig. 16 *Museo Nacional de Bellas Artes*. Entrada principal. Calle Trocadero.

El Museo transitó por varios inmuebles,<sup>86</sup> de los cuales ninguno fue el sitio más apropiado hasta la definitiva sede (Fig.15) comprendida entre las calles Trocadero, Agramonte, conocida como Zulueta, Ánimas y Avenida Bélgica, llamada también Montserrate, la cual ocupa casi 9000 m cuadrados. En esta locación es donde permanece hasta nuestros días, sin embargo, es necesario aclarar que dicha edificación se presenta en la actualidad (Figs. 16 y 17) luego de una remodelación y restauración que tuvo lugar desde el año 1999 hasta el 2001 a cargo del

<sup>85</sup> Cfr. Yolanda Wood, *Proyectos de artistas cubanos en los años treinta* (La Habana: Letras Cubanas, 2005), 83.

<sup>86</sup> “El 28 de abril ocupó una parte del Antiguo Frontón en la Calle Concordia, esquina Lucena. Entre el 1917 y 1924 se instala en la Quinta de Toca, en el paseo de Carlos III. Y por último se traslada hacia el local de la calle Aguiar No. 108(luego No. 508), donde permanecería por cerca de 30 años a partir de febrero de 1924.” Linares, “Las primeras sedes,” 33.



Fig. 17 *Museo Nacional de Bellas Artes*. Vista actual. Avenida Bélgica, también conocida como Monserrate.



Fig. 18 *Mercado Colón*. Años 50 del SXX.

arquitecto José Linares.<sup>87</sup> Por lo cual pueden observarse algunos cambios.<sup>88</sup> El lugar donde se encuentra hoy ubicado el Museo fue ocupado anteriormente por el Mercado de Colón (Fig.18). El cual desde 1925, encontrándose en un avanzado deterioro, estuvo pensándose como proyecto para realizar el Museo, donde en un inicio se valoraba rescatar parte de esta antigua edificación<sup>89</sup> para mantener la relación del estilo arquitectónico colonial que guardaba con su entorno. Sin embargo, varias polémicas fueron suscitadas en torno a ello, entre los que proponían rescatar las arcadas del Mercado,<sup>90</sup> y otros que

<sup>87</sup> “El arquitecto José Linares tuvo a su cargo la remodelación arquitectónica. El palacio de Bellas Artes, por su parte, fue tratado, según Linares, bajo el concepto intervencionista de renovación, cuya finalidad fue la reestructuración espacial, el reordenamiento de la circulación, mejor solución de espacios expositivos y la búsqueda de un diálogo arquitectura-luz.” Matamoros, *Museo Nacional*, 149.

<sup>88</sup> “Como parte de la remodelación general del edificio se instalaron las estructuras metálicas de los dos semicilindros que, conteniendo sendas escaleras, fueron cerrados finalmente con vidrios. A su vez, se sustituyeron en algunas zonas de fachada los enchapes de piedra caliza (piedra de jaimanitas) y los mármoles, se construyeron elementos de enmarcamiento con nuevos diseños y se aplicó un revestimiento final. Por último, se llevó a cabo la conformación del patio, la fuente y el paseo exterior, junto a la colocación de los pavimentos y las labores de limpieza, conservación y restauración del mosaico, las esculturas y los relieves integrados a la arquitectura original del edificio.” Linares, “Las primeras sedes,” 102.

<sup>89</sup> Linares, “Las primeras sedes,” 35.

<sup>90</sup> “Otro proyecto infructuoso con esta idea de rescatar las arcadas del Mercado fue planteado hacia 1947. En 1947, la totalidad de la prensa nacional y capitalina refleja con lujo de detalles el proyecto de los arquitectos Govantes y Cabarrocas-incluyendo planos y dibujos-y sorprende con la información de que ha sido

abogaban por la realización de un edificio completamente nuevo. El propio Joaquín Weiss en su texto *La arquitectura colonial cubana*, se refirió a la demolición del Mercado aseverando “que no mereció un final tan absurdo y dramático.”<sup>91</sup> Sin embargo, años después de la construcción definitiva del Museo Nacional de Bellas Artes, hacia 1957, el destacado intelectual cubano Alejo Carpentier escribe refiriéndose a la construcción del edificio: “He tenido la sorpresa, en mi reciente paso por La Habana, de hallar un hermoso edificio moderno, donde se alzara, antaño, el pintoresco y maloliente Mercado del Polvorín; allí se encuentra ahora, el Palacio de Bellas Artes de La Habana...”<sup>92</sup> Por lo que se puede tener una idea de las marcadas controversias que suscitó la demolición definitiva del mencionado Mercado de Colón o del Polvorín y la construcción allí de una nueva edificación.<sup>93</sup>

La realización del Museo, tal como lo apreció Carpentier, fue el resultado de los esfuerzos del Patronato Pro Museo Nacional<sup>94</sup> el cual decide apoyar en 1951 el proyecto del arquitecto Alfonso Rodríguez Pichardo<sup>95</sup> escogido por varias razones que daban viabilidad: razones económicas, pues aseveraba que en año y medio podría construirse el edificio; razones políticas, acaecidas con el Golpe de Estado asestado por Fulgencio Batista en 1952, lo cual permitió que pocos meses después se reanudaran las labores constructivas del Museo detenidas hasta el momento por la desviación de fondos del gobierno anterior. Sin embargo,

---

’oficialmente adoptado por el Ministerio de Obras públicas (...) Sin embargo, cuando ya se habían hecho adelantos significativos en los pórticos y la entrada del edificio, las obras se paralizan por falta de crédito.” Linares, “Las primeras sedes,” 38.

<sup>91</sup> Citado por: Linares, “Las primeras sedes,” 42.

<sup>92</sup> Citado por: Linares, “Las primeras sedes,” 53.

<sup>93</sup> Es interesante acotar que, en el año 2000, durante la remodelación a que estuvo sometida el Museo, se encontraron vestigios del antiguo Mercado del Polvorín, posibles fragmentos de éste sobrevivieron tapiados en silencio para servir de apoyo al cuerpo central de la fachada principal del Museo. Cfr. Linares, “Las primeras sedes,” 41- 42.

<sup>94</sup> “En 1946, bajo el Gobierno del general Ramón Grau San Martín, cristalizó una de las más perentorias aspiraciones del Museo Nacional, con la fundación de una organización que pretendió cohesionar a aquellos agentes de la sociedad civil, entiéndase coleccionistas, artistas, críticos de arte, intelectuales profesionales de la cultura, en general, capaces de luchar por conseguir instalar la institución en un edificio ad hoc y contribuir al enriquecimiento de sus colecciones. El gran sueño común era lograr la refundación del museo en un espacio acorde a los principios y leyes de la museología en ese momento, que pudiera convertirse en un centro de referencia de la cultura latinoamericana.” Martha Elizabeth Laguna, “El papel del Patronato Pro-Museo Nacional,” en *El museo Nacional de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de la pintura española del SXIX* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013), 165.

<sup>95</sup> Alfonso Rodríguez Pichardo: “Cursó estudios en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro y como alumno sobresaliente ganó una beca para ampliar su formación en Art Students League of New York. Posteriormente se graduó de la carrera de arquitectura en la Universidad de la Habana.” Laguna, “El papel del Patronato,” 177.

este interés de reanudación constructiva formó parte también de una proyección cultural que el dictador se dio a la tarea de promover con fines políticos.<sup>96</sup>

El contexto internacional que envolvió en el plano cultural al propio Museo estuvo atravesado por el surgimiento del movimiento abstraccionista, el cual hizo paralelamente, también su aparición en Cuba. Después de la posguerra, la hegemonía del circuito artístico había sufrido un desplazamiento de sus centros desde Europa a Nueva York. Los artistas y escuelas importantes habían buscado refugio en los EUA. Es en este período que la abstracción alcanzó su máximo esplendor con el Expresionismo Abstracto,<sup>97</sup> y se registraron tendencias simultáneas en EUA y en Europa. En sentido general fue una vertiente artística que buscó liberarse tras el desencanto y la barbarie que significó la guerra, haciéndose latente en las obras de muchos artistas los cuales:

(...) expresaron el desencanto de la modernidad, la ruina, y el quiebre de las utopías a través de trazos violentos, de telas destrozadas, de espacios apocalípticos, y de la fragmentación y ocultamiento de lo humano... fue una abstracción gestual cargada de signos que aluden a la violencia, la destrucción y la crisis; en este sentido el arte abstracto es un lenguaje comunicativo que representa aspectos de la realidad social, política y existencial.<sup>98</sup>

El panorama de posguerra también se vio tensionado por la incertidumbre tras un polémico escenario político entre polos opuestos, comunista vs capitalista, conocido como Guerra

---

<sup>96</sup> El golpe de estado asestado por Fulgencio Batista en marzo de 1952 quiso apaciguar su impopularidad, entre otras medidas, a través del estímulo a las artes visuales con el otorgamiento de becas: “Entre 1954 y 1956 este desarrollo tuvo como trasfondo los estímulos a las artes visuales que ofrecía el Instituto Nacional de Cultura, encabezado por Guillermo Zendegui, y sobre todo la actividad desplegada por el pintor Mario Carreño, como su director de la Sección de Artes Plásticas. El Instituto otorgó becas, adquirió una importante colección para la Sala Permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, patrocinó concursos y encargos de obras públicas. Las gestiones del Instituto tenían una intención marcadamente política, pese a proclamar continuamente su creencia en la neutralidad de la creación artística: eran un modo de contrarrestar la impopularidad del gobierno, condicionar los financiamientos y compras a una pasividad política, y parte de los esfuerzos de Batista por encontrar un apoyo cívico a su golpe de estado.” Hilda María Alfonso, *El Museo nacional de Bellas artes en la política cultural del estado cubano 1940-1961* (La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 2013), 32.

<sup>97</sup> “El desarrollo del arte abstracto después de la guerra partió de una objetivación purista basada en la forma calculada matemáticamente, pasando por un reino autónomo de signos llenos de recuerdos de la naturaleza, para llegar finalmente a una representación de sentimientos y sensaciones subjetivas, reflejos mentales de las experiencias de la realidad del artista: ...en pocas palabras, que culminó en l’art informel en Europa y en la action painting en los Estados Unidos.” Ingo Walther, *Arte del siglo XX* (Colonia: Editorial Tashen, 2013), 231.

<sup>98</sup> Antonio de Pedro, *El arte abstracto durante la guerra fría: figurativos Vs abstractos* (Colombia: Publicaciones del Área de Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja-Boyacá-Colombia, 2016), 18.

Fría.<sup>99</sup> El colectivo de autores del libro *El arte latinoamericano durante la guerra fría: figurativos vs abstractos* hace referencia a esta polémica que influyó notablemente en los países latinoamericanos, los cuales se debatieron además entre una universalización del arte: “cuestionándose el significado de la vanguardia, de lo revolucionario y de lo nacional. Así se preparaba el camino para ‘universalizar’ las culturas americanas (...)”<sup>100</sup> La investigadora mexicana Ana Torres se refiere a las maneras de recepción de este fenómeno propiamente en México, donde dichos enfrentamientos eran suscitados esencialmente por cuestionamientos de legitimidad de expresión nacional.<sup>101</sup> Sin embargo, a pesar de las polémicas en torno a la abstracción como tendencia, la llegada a la misma por distintas vías para los artistas significó otras maneras de interpretar la realidad desde la liberación formal.

El arte no figurativo en Cuba, bajo la condición de neocolonia de E.U, hacía más evidente la imposición de este país como referente desde las inversiones e injerencia en todas las esferas de la Isla. La influencia de una modernización hacia el modelo de vida norteamericano se hizo notable, vislumbrándose una renovación en el plano arquitectónico y tecnológico que dotó de una nueva imagen a la capital cubana.<sup>102</sup> Todo esto en oposición a otro sector poblacional que se mantuvo al margen del disfrute de esta modernización y que vivía en condiciones infrahumanas: “Cuba era un país deforme, corroído por la dependencia económica hacia los Estados Unidos y con un campesinado que vivía en condiciones deplorables.”<sup>103</sup> En el ámbito cultural se desarrolló toda una red galerística devenida del auge y reconocimiento en esferas internacionales que tuvieron las vanguardias artísticas a principios de siglo tales como: la *Galería La Rampa* en 1953; en 1954, Florencio García

---

<sup>99</sup> “La esperada paz no ha llegado nunca a materializarse. La guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio terminó para dar paso a la llamada Guerra Fría. Ya en 1946 la URSS fue declarada el gran enemigo potencial(..) Es la política del antisovietismo, del anticomunismo la que justificaba la creación de focos de tensión en todo el mundo.” María Elena Jubrías, *Arte del Siglo XX. Selección de lecturas* (La Habana: Ministerio de Educación superior), 98.

<sup>100</sup> de Pedro, *El arte abstracto*, 27.

<sup>101</sup> Cfr. Ana Torres, “Espionaje y abstracción en América Latina”, en *Estudios de Arte latinoamericano y caribeño*, coord. Olga, Rodríguez (México: Oak Editorial, S.A de C.V, 2016), 217.

<sup>102</sup> En Cuba, hicieron florecer las salas cinematográficas. Se construyeron amplias avenidas –como La Rampa– y edificios como el Focsa, con una altura total de 121 metros, convirtiéndolo en ese momento en el segundo edificio de hormigón más alto del mundo. En octubre de 1950, Unión Radio Televisión inició transmisiones, Cuba fue pionera en Latinoamérica, junto a México y Brasil, en tener canales de televisión. La vida nocturna cobró relevancia con la gran cantidad de luces de neón y letreros lumínicos de las tiendas, los clubs y cabarés. Cfr. Ernesto Menéndez-Conde, “Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba,” (tesis doctoral. Universidad Duke. EUA, 2009), 33.

<sup>103</sup> Menéndez-Conde, “Arte abstracto,” 34.

Cisneros abrió la *Galería Cubana*; en 1955, apareció la *Galería Habana Arte Cinema*, mientras que en 1957 Loló Soldevilla y Pedro de Oraá fundaron *Color - Luz*, espacio desde el cual se propiciaron muchas de las actividades de los artistas abstractos de la época.

En este escenario de crisis republicana, contradicciones y deterioro de valores e instituciones, surgieron varios grupos de artistas abstractos en la isla, tales como *Los Once*<sup>104</sup> (1953-1955), integrado por pintores y escultores con flexibilidad en sus obras en cuanto al postulado abstraccionista, y *Los Diez Pintores Concretos* (1958-1961), entre los cuales se encuentran: Pedro de Oraá (1931) y Loló Soldevilla (1901-1971) quienes viajaron a Venezuela<sup>105</sup> propiciando el intercambio entre artistas de la abstracción geométrica en Latinoamérica.<sup>106</sup> También fue de relevancia la amistad que estrechó otro miembro del grupo concreto Sandú Darié, de origen rumano, con el artista radicado en argentina Kyula Kosice, lo cual constituyó un impulso desde las nuevas prácticas artísticas para el desarrollo de esta vertiente en la Isla.<sup>107</sup> Se podía constatar de este modo el interés de los creadores abstractos cubanos por asimilar las influencias con respecto a esta tendencia que cobraba auge por aquellos años,<sup>108</sup> para mantenerse al tanto con lo que se producía en el resto del mundo, ampliar a su vez los horizontes, universalizar el lenguaje plástico y sintonizarlo desde otras perspectivas con las búsquedas nacionales.

---

<sup>104</sup> “Fueron los exponentes: René Ávila (1926-19909), José Ignacio Bermúdez (1922-1998); Hugo Consuegra (1929-2003); Fayad Jamís (1930-1988); Guido Llinás (1923-2005); Raúl Martínez (1927-1995); Antonio Vidal (1928); Viredo Espinosa (1928), pintores; Francisco Antigua (1920-1983), José Antonio Díaz Peláez (1924-1988), Agustín Cárdenas (1927-2001) y Tomás Oliva (1930-1986), escultores. Sus composiciones, de gran espíritu vanguardista, eran diversas y heterogéneas, debido a la multiplicidad de intereses entre ellos.” Pedro de Oraá, *Arte Abstracto cubano*, La Habana: Manuscrito inédito, 2018, 1.

<sup>105</sup> Cfr. Rafael Acosta, “Pedro de Oraá: reestructurando el espacio,” *Gaceta de Cuba*, no.1 (2016): 5

<sup>106</sup> “Varios fueron los grupos de esta tendencia en Latinoamérica: “En Brasil, los neoconcretos establecieron un puente estrecho e intenso entre geometría y surrealismo. En México, los geométricos tuvieron a la escultura como expresión plástica dominante. En Argentina surgió el *Arte Madí*; en Chile el grupo *Rectángul*; en Venezuela *Los Disidentes* (organizados; en París), en Brasil se expandió al diseño ambiental y la escritura poética...” Rafael Acosta, “Pedro de Oraá: reestructurando el espacio,” *Gaceta de Cuba*, no.1 (2016), 4.

<sup>107</sup> “Estructuras Transformables” de Sandú Darié incorporan una dinámica con potencialidades de movimiento, articulación, rotación o traslación, y sustentan los conceptos básicos de ludicidad y pluralidad enunciados por Gyula Kosice en el Manifiesto Madí de 1946. De esta suerte, la obra de Darié, en tanto figura fundacional de la abstracción geométrica en Cuba, pone de relieve la ejemplar triangulación —insuficientemente justipreciada— entre al arte abstracto cubano, el europeo y el latinoamericano.” Olga María Rodríguez, María de los Ángeles, Pereira, “Diálogos con la abstracción geométrica en América Latina,” *Inventio*, año 11, no. 25 (noviembre 2015 – febrero, 2016): 55.

<sup>108</sup> “En Cuba, el abstraccionismo (en todas sus variantes: geométrica, informal, constructiva) cobró fuerza en la década de los 50s con la organización y producción de obras por parte del grupo *Los Once* y los *Diez Pintores Concretos*.” Acosta, “Pedro de Oraá,” 4.

En Cuba el movimiento abstraccionista logró instaurarse paulatinamente, contó con la prensa de la época como “Noticias de Arte Cubano”, espacio que albergó muchas de sus polémicas.<sup>109</sup> Puede decirse que no fue un movimiento de irrupción sino de tránsito, ya que algunos artistas de la llamada vanguardia cubana habían comenzado a incursionar con la geometrización de las formas, notándose una intencionalidad de abandonar lo anecdótico y asumir otras maneras de representación como fueron Mario Carreño y Cundo Bermúdez.<sup>110</sup> “(...) La propia actitud de un artista de vanguardia no podía eternizar una propuesta plástica, por muy afortunada que ésta hubiera sido en su momento,”<sup>111</sup> por lo que estas necesidades de exploración inherentes al espíritu creador, no quedarían encasilladas en un determinado movimiento, de esta realidad parte también el agotamiento de los elementos tradicionales: “De ahí que la abstracción, extendida ya como tónica dominante en el mundo artístico, encuentre un terreno particularmente propicio en Cuba.”<sup>112</sup>

No obstante, si bien estuvieron dadas las circunstancias políticas, sociales y artísticas para adoptar la abstracción en la Isla, la búsqueda de lo nacional fue el punto común que aunó criterios entre los creadores, quienes hicieron frente a la difícil tarea que podía significar, una Cuba donde “hasta los cañaverales hablaban inglés.”<sup>113</sup> El movimiento abstraccionista constituyó entonces, otra manera de resistencia desde los nuevos modelos estéticos que promovieron los centros hegemónicos de posguerra. Los artistas cubanos asimilaron este nuevo lenguaje desde una versión nacional. A estas particularidades que tomó la abstracción cubana, se refieren las investigadoras Luz Merino y Elsa Vega Dopico: “Sin embargo, resulta

---

<sup>109</sup> “En 1953, el pintor Mario Carreño afirmó ‘mucho se ha hablado y escrito sobre la abstracción en nuestro país’ (2001,21). La frase podía leerse en un número de la revista Noticias de Arte, que circuló mensualmente entre 1952 y 1953. Y en efecto, las discusiones sobre la abstracción ocuparon un espacio notable en las publicaciones periódicas del momento. Además de las lujosas tiradas de Noticias de Arte y, posteriormente, La Revista del Instituto Nacional de Cultura- en la que el propio Carreño tuvo a cargo la sección de artes visuales- habría que agregar las palabras para los catálogos de las exposiciones y varias docenas de revistas, boletines y diarios. Los textos que aparecieron en las páginas de El Mundo, Carteles, Nuestro Tiempo, Bohemia, Gente, el Diario de la Marina, Información y muchas otras publicaciones conforman un verdadero mosaico, todavía por recompensar (...)” Menéndez-Conde, “Arte abstracto,” 20.

<sup>110</sup> Cfr. Olga María Rodríguez, *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*, (México: Oak Editorial, S.A de cv, 2011) 363.

<sup>111</sup> Rodríguez, *Relaciones artísticas*, 363.

<sup>112</sup> Adelaida de Juan, “La plástica en Cuba en 1953,” *Pintura cubana: Temas y variaciones* (México: Universidad Autónoma de México, 1980), 53.

<sup>113</sup> “La búsqueda de lo vernáculo no es fácil... donde hasta los cañaverales han aprendido a hablar inglés,” Carlos Enríquez, “El criollismo y su interpretación plástica,” Citado por: Rodríguez, *Relaciones artísticas*, 283.

conveniente aclarar que, si bien las miradas de nuestros creadores trascendieron los límites territoriales, ello no constituyó una mera imitación del original pues supieron de manera inteligente adaptarse a las nuevas formas de expresión y hacer de ellas una versión insular.”<sup>114</sup> Esta depuración formal, fue compartida por muchos de los artistas cubanos de la época, los cuales, si bien absorbieron de las corrientes abstractas devenidas de los centros culturales fundamentales de posguerra como New York y Paris, no fue una imitación de estos estilos, sino que tomó su propio carácter.

Teniendo en cuenta el contexto político cubano por aquellos años, puede observarse que los artistas no solo buscaron con la abstracción actualizar un lenguaje artístico, sino que, constituyó también, una manera de esgrimir una postura de rechazo ante el juego que le proponían los gobiernos dictatoriales, una vía de reafirmar lo nacional desde la asimilación de los nuevos códigos de representación. La postura estética y ética del artista abstracto convergieron entonces en actitudes asumidas desde el propio grupo de *Los Once*, los cuales: “se caracterizaron por rechazar los eventos oficialistas y por su renuencia a exhibir en exposiciones que de algún modo pudiesen verse como representativos de gobiernos dictatoriales.”<sup>115</sup>

El Museo Nacional de Bellas Artes quedó finalmente inaugurado en 1954 con la Segunda Bienal Hispanoamericana, que aparentemente rendía homenaje al primer Centenario del Héroe nacional José Martí. Los profesionales, intelectuales y artistas, entre estos últimos incluyendo los no figurativos, reaccionaron en contra de esta manipulación<sup>116</sup> con la exposición *Plástica Cubana Contemporánea*, una muestra en homenaje a José Martí, conocida también como Antibienal.<sup>117</sup> Esta muestra constituyó un hecho de patriotismo y

---

<sup>114</sup> Luz Merino y Elsa Vega, *La razón de la poesía. Diez Pintores Concretos Cubanos* (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Colección de Arte Cubano, 2003), 12.

<sup>115</sup> Menéndez-Conde, “Arte abstracto,” 62.

<sup>116</sup> “Desde 1951, las obras-no sin ciertos inconvenientes- se desarrollaban con lentitud e insuficiencia de presupuesto hasta que el entonces gobierno de turno, del dictador Fulgencio Batista, decide que el edificio del futuro Museo Nacional fuera sede de la Segunda Bienal Hispanoamericana de arte, evento con el que buscaba prestigiar la imagen de su gestión impopular y que, previsto para inaugurarse el 18 de junio de 1954, suscitaría el rechazo de los intelectuales y artistas.” Ángel Pedreira, “El Palacio de Bellas Artes (1954),” en *El Museo Nacional de Bellas Artes, historia de un proyecto* (Cuba: Oficina Publicaciones del Consejo de Estado, 2001), 46.

<sup>117</sup> “Lo distinto de esta muestra fue fundamentalmente la toma de posición política frente a las dictaduras patrocinadas de la bienal: la franquista y la batistiana. Esta toma de posición se manifestaba en la actitud de los expositores: negarse a la participación en la actividad oficial, boicotear ésta no solo con la ausencia sino,



repudio a la Bienal franquista y batistiana, desde la cual se dio a conocer las posturas políticas del movimiento artístico de la Isla,<sup>118</sup> apoyado no solo por todo el sector cultural cubano, sino que también contó con un amplio respaldo internacional.<sup>119</sup>

La investigadora Martha Elizabeth Laguna se refirió a propósito de esta Bienal auspiciada por la dictadura: “Indudablemente esta edición de la Bienal también traía implícita cierta propaganda política por parte del Gobierno batistiano, que tuvo cumplida réplica por parte de los creadores de opositores al régimen en la Antibienal celebrada en el Lyceum Lawn Tennis Club de La Habana.”<sup>120</sup> Artistas e intelectuales de la época se opusieron abiertamente a un evento que consideraban anti martiano, en primera instancia por ser auspiciado por un gobierno extranjero, enunciándose en las palabras del Catálogo de dicha exposición (Anexo.2). El autor Miguel Cabañas también expone en sus estudios sobre las Bienales cómo estos hechos culturales se convirtieron en una manera de buscar simpatías para los gobiernos dictatoriales y la estrategia consistía en presentar un programa abierto y favorable a las vanguardias artísticas.<sup>121</sup> Este tipo de estrategias tejidas desde lo cultural con fines políticos, ya se habían articulado al finalizar la segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos, extendiéndose igualmente a Cuba y a otros países latinoamericanos.<sup>122</sup>

Los cuestionamientos sobre la “ausencia de contenido”<sup>123</sup> o carencia temática fueron aspectos polémicos que giraron en torno a la abstracción. No faltaron quienes la promocionaron como

---

además, con su participación en la actividad contraria.” Miguel Cabañas, *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles*, (México: Universidad Autónoma de México, 1996), 172.

<sup>118</sup> “Resultó pues, una muestra sumamente interesante, por las diferencias generacionales de la amplia gama de artistas unificados por una posición de rechazo.” Cabañas, *Artistas contra Franco*, 172.

<sup>119</sup> Los artistas de varios países como Guatemala, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile y México se pronunciaron para expresar su solidaridad con el pueblo de Cuba como muestra del rechazo al turbio proyecto de Franco. Cfr. Cabañas, *Artistas contra Franco*, 169-170.

<sup>120</sup> Martha Elizabeth Laguna, “El papel del Patronato Pro-Museo Nacional,” 182.

<sup>121</sup> Cfr. Cabañas, *Artistas contra Franco*, 9.

<sup>122</sup> Estas estrategias se pusieron de manifiesto desde los Estados Unidos con la creación del Consejo de las Américas y el Centro de Relaciones Interamericanas creados por Nelson Rockefeller. Desde Cuba, el apoyo a estas instituciones contó con la figura de José Gómez Sicre, museólogo y crítico, quien hacia 1940 dirigió el Instituto de Cultura Hispano-Cubano y en 1946 fue jefe del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana y trabajó además para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sicre fue considerado en México durante la Primera Bienal Interamericana de Pintura y grabado: como “agente del abstraccionismo”. Por lo cual el injerencismo norteamericano desde el sector cultural se hizo notar también en Cuba a través de estos mecanismos. Cfr. Ana Torres, “Espionaje,” 217.

<sup>123</sup> Según Alfred Barr la abstracción se manifestaba independiente de las condiciones históricas; solo realizaba el orden fundamental de la naturaleza y era un arte de forma pura sin contenido. Cfr. Meyer Shapiro, “La naturaleza del arte abstracto,” en *Microhistorias y macromundos*, vol. 3 (México: Instituto nacional de Bellas artes, 2011), 25.

parte de mecanismos injerencistas,<sup>124</sup> ni quienes le hicieran justicia, en nombre de la propia naturaleza del arte. De acuerdo con las reflexiones de la investigadora Adelaida de Juan, no puede hablarse de ausencia temática si de obra abstracta se trata, “sino de un cambio de tema.”<sup>125</sup> “La noción de lo abstracto”<sup>126</sup> que suponía esta tendencia, como idea de cambio y renovación, significaba también el pulsar de una nueva sociedad con la necesidad de reinventarse.

Los síntomas de modernidad que imperaban por aquellos años en Cuba fueron otras razones que favorecieron al proyecto para el Museo Nacional de Arte de Rodríguez Pichardo, el cual estaba acorde a la remodelación arquitectónica que tenía lugar en aquella época en la capital cubana:

La integración inteligente y mutuamente enriquecedora entre valores locales y universales que se produjo en el periodo del movimiento Moderno, mediante una reinterpretación creativa de las tradiciones que evitaba generalmente la nostalgia gratuita y realizaba las soluciones de adaptación climáticas probadas por la tradición, conformó una fuerte tendencia de carácter regional que debería ser considerada como un momento importante para la cultura cubana.<sup>127</sup>

Este proyecto seguía los parámetros de espíritu moderno sin abandonar los principios básicos de la arquitectura colonial cubana.<sup>128</sup> Por lo cual se daba paso a una edificación a tono con los códigos de la arquitectura moderna internacional que se adjudicaban a un racionalismo propugnado por Le Corbusier, pero adaptado al entorno cubano. La búsqueda de la identidad en lo arquitectónico en Cuba se producía según el arquitecto Eugenio Batista, desde la manera

---

<sup>124</sup> Alfred Barr, quien fuera el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, promovió desde la propia institución la abstracción con becas y premios entre los latinoamericanos. Cfr. Rodríguez, *Relaciones artísticas*, 364.

<sup>125</sup> “(...) insisto en el hecho de que no se trata de una **ausencia** de tema sino de un **cambio** de tema (...) El tema de la abstracción, como pocos, ofrece la posibilidad de decodificación y respuestas emocionales por parte del receptor. Resulta infinita tal posibilidad precisamente por ser un tema abierto a toda lectura, variable en tanto el receptor aporta a su mirada diversos estados de ánimo.” Adelaida de Juan, “La abstracción como tema,” 2

<sup>126</sup> Sobre la noción de lo “abstracto” refirió el autor: “No sólo se convirtió en un modismo, sino que agregó un enfoque desde el cual se revisaba toda la historia del arte. Era un modo de revalorizar y reinterpretar el pasado. Lo abstracto, a diferencia de la vanguardia -que estaba asociada a una ruptura con el realismo del siglo XIX- apunta a una evolución, un proceso de creciente liberación de las cualidades “plásticas” de la obra de arte.” Menéndez-Conde, “Arte abstracto,” 43.

<sup>127</sup> Eduardo Luis Rodríguez, “La arquitectura del movimiento moderno en Cuba,” en *Apuntes sobre su preservación. Selección de obras del registro nacional* (La Habana: Ediciones Unión. 2011), 13.

<sup>128</sup> El propio arquitecto Pichardo refirió como “se han preservado características esenciales que son el resultado del hábito de la colectividad, pero eliminando motivos ornamentales. De ahí puede comprenderse que el gran patio central, así como los altos puntales y la firme apariencia cúbica del edificio, han sido siempre características intrínsecas de la arquitectura criolla.” Linares, “*El palacio*,” 44-45.

en que se ponen en función de los requerimientos del clima tropical, del empleo de altos puntales, patios, persianas y portales, conjugados con un espacio luminoso y a la vez fresco y sombreado, de fácil diálogo y transición entre el interior y el exterior.

Rodríguez Pichardo evidentemente se había informado a fondo de las técnicas museográficas contemporáneas; había estudiado y se había asesorado en instituciones importantes como el Museo Metropolitano de Nueva York y el Museo de Gante en Bélgica.<sup>129</sup> Imbuido tal vez por su relación con las artes plásticas, desde sus estudios en La Academia de Bellas Artes de San Alejandro antes de graduarse como arquitecto en la Universidad de la Habana, Rodríguez Pichardo, pensó en el diseño para el Museo no solo desde los requerimientos de este, sino como una posibilidad de integración de las Artes. Por tal razón dotó a su proyecto arquitectónico de esa relación interdisciplinar, logrando así aunar a un grupo de escultores que otorgarían al emblemático edificio una fachada única, para armonizar a su vez con el entorno y los presupuestos conceptuales que se planteaba, a tono con las corrientes modernas de la época.



Fig.19 Rita Longa (1912-2000) *Forma, espacio y luz*. 1953.

Los escultores que participaron de las obras escultóricas de la fachada del edificio fueron: Rita Longa (1912-2000) con su obra *Forma, espacio y Luz* (Fig.19), confeccionada de mármol blanco proveniente de la Isla de Pinos. La pieza fue colocada en la entrada principal del edificio. En las dos fachadas mayores en las calles Monserrate y Zulueta, se ubicaron

cuatro conjuntos de los escultores Alfredo Lozano (1913- 1997) (Fig.20), Juan José Sicre (1898-1974) (Fig.21), Ernesto González Jerez (1922-1996), (Fig.22). y Teodoro Ramos Blanco (1902-1972). Varios de estos artistas ya fueron enunciados en el capítulo anterior, en

---

<sup>129</sup> Laguna, “El papel del Patronato,” 332.



Fig. 20 Alfredo Lozano (1913-1997) *Perspectiva*. 1953.



Fig. 21 Juan José Sicre (1898-1974). *S/T*. 1953.

tanto figuras eminentes dentro de la vanguardia escultórica cubana.<sup>130</sup> A la hechura de los conjuntos escultóricos de ambos laterales de la edificación se refirió Enrique Caravia: “han tenido que realizarse con una técnica basada en la soldadura de acetileno, con chapas de cobre y revestidas finalmente de un baño de cobre, sistema novísimo que hace ultraligeras las esculturas de bronce.”<sup>131</sup> Caravia también argumentó sobre la audacia y nivel profesional de estos artistas en la revista *Arquitectura*,<sup>132</sup> donde nos habló además de la integración de las obras escultóricas a la fachada del edificio, a través de grandes planos, nada realistas.<sup>133</sup> Se puede

observar entonces en cada una de estas obras cómo, independientemente del estilo individual de los creadores, los mismos lograron a través de las formas y el movimiento, mantener desde sus propuestas una integración con el estilo racionalista<sup>134</sup> que se había introducido como

<sup>130</sup> “Los grupos escultóricos que decoran el exterior del edificio han estado a cargo de artistas cubanos tan eminentes como Juan José Sicre y Teodoro Ramos Blanco, profesores de Escultura de la Escuela nacional de Bellas Artes “San Alejandro”, quienes han ejecutado infinidad de monumentos en Cuba y últimamente en el extranjero. De Lozano, escultor notabilísimo, que conquistó varias veces el Premio Nacional de Escultura en los salones Nacionales de Bellas Artes.” Roberto, Rodríguez, “El Museo Nacional,” *Arquitectura*, La Habana, (sept,1954), 406.

<sup>131</sup> Rodríguez, “El Museo,” 406.

<sup>132</sup> Rodríguez, “El Museo,” 406.

<sup>133</sup> Rodríguez, “El Museo,” 406.

<sup>134</sup> “El Racionalismo plantea la búsqueda de una arquitectura basada en la razón. Es el movimiento que define las formas y volúmenes elementales como el cilindro, el cubo, el cono y la esfera. Los antecedentes se pueden encontrar en el Neoclasicismo y, desde luego, el Art Nouveau, que ya habían planteado muchos de los



Fig. 22 Ernesto González Jerez (1922-1996) *S/T*. 1953.

tendencia, contribuyendo a la renovación arquitectónica de La Habana, en tanto ciudad moderna,<sup>135</sup> a lo cual me he referido en el presente acápite.

Las obras de este conjunto escultórico lograron también, desde la simplicidad y descomposición con referentes cubistas, producir la sensación de que habitan dentro de una especie

de bloque que las contiene, sin perder la línea, y la armonía, así como el nivel de sobriedad con el edificio y su estilo racionalista, integrándose a su vez a materiales como la piedra de Jaimanitas.<sup>136</sup> Estos artistas encontraron no solo la forma sino el concepto adecuado para insertarse a un todo, dotando así a la edificación de una visualidad que muestra rasgos de nuestra identidad nacional. Estas particularidades pueden advertirse en la escultura de Rita, con alusiones a elementos fundamentales que han sido interpretados desde la arquitectura colonial cubana como la luz, el espacio, y se materializa en su obra desde las estilizaciones de las formas humanas con morfologías de animales míticos provenientes del mar, predominando en una suerte de organicidad los volúmenes, perforaciones y sinuosidades.

---

elementos.” Alejandra Perdomo, “Le Corbusier y el racionalismo,” 11,

<https://historiaarqups.files.wordpress.com/2012/02/le-corbusier.pdf>, consultado el 27 de septiembre.

<sup>135</sup> “El gran salto que con el paso del tiempo conduciría a la arquitectura cubana a obtener notables logros en la segunda postguerra se daría con la llegada del Movimiento Moderno, cuyas ideas comenzaron a ser divulgadas en la segunda mitad de la década del veinte y cuyas primeras obras realmente significativas se erigieron a inicios de la década siguiente. Los años treinta presenciaron el arribo y la aceptación de nuevas formas, primero afiliadas a la ortodoxia racionalista, luego como expresión de variantes locales que hacían más adecuadas las soluciones. Esta novedosa manera de hacer se afianzó en los años cuarenta y alcanzó su plenitud y apogeo en los cincuenta, momento de inédito brillo para la arquitectura local.” Rodríguez, “La arquitectura,” 12.

<sup>136</sup> “Sobre los cimientos del derruido Mercado de Colón, Rodríguez Pichardo se propuso rescatar la volumetría de ese antiguo edificio, pretendiendo-a la vez-lograr un concepto más contemporáneo dentro de los códigos del racionalismo, que recién se introducían en Cuba. Así, en su fachada exterior se utilizó con abundancia la piedra de jaimanitas, material autóctono empleado en las construcciones coloniales cubanas.” Linares, “Las primeras sedes,” 35.

De este proyecto escultórico también formó parte la obra de Mateo Torriente *El balcón del Caribe*,<sup>137</sup> la cual será abordada con mayor detenimiento en el acápite siguiente. Llama la atención en este sentido, cómo Torriente que no formó parte de agrupaciones artísticas y se encontraba trabajando desde la provincia de Cienfuegos, pudo resultar seleccionado entre los artistas que emplazarían sus obras en el emblemático Museo. No es de extrañar, sin embargo, si se tiene en cuenta, que ya Torriente figuraba antes de su partida a Europa, como una de las jóvenes promesas de la escultura cubana.<sup>138</sup> Su obra ya para los años cincuenta del siglo XX había madurado lo suficiente a través de los viajes<sup>139</sup> y pudo notarse desde las maquetas que realizó para el proyecto de *El balcón*...En éstas se potenciaba la síntesis formal y las búsquedas de elementos nacionales, aspectos muy a tono con los presupuestos estilísticos que ponderaba Pichardo para su edificación.

Finalmente, las piezas *El balcón del Caribe* de Mateo Torriente y *Forma, espacio y luz*, de Rita Longa fueron emplazadas a la entrada del Museo. Ambas lograron empastarse a dúo desde el juego con las formas, luces y sombras, entrantes y salientes, así como las temáticas en torno a lo caribeño y lo nacional, referidos a su vez desde el propio título.

A modo de resumen, el Museo Nacional de Bellas Artes, fue epicentro de uno de los momentos más audaces de la plástica cubana por la reacción de la Antibienal ante el propósito de rendir homenaje a José Martí con una Bienal estratégica a los intereses del dictador Fulgencio Batista. A pesar de todas las vicisitudes que sobrellevó esta institución, logró estar a la altura de las exigencias constructivas de la época y figurar entre las edificaciones más emblemáticas de la arquitectura cubana. Este recinto se situó además en un contexto de cambio en las estrategias visuales de los artistas, quienes abogaron por la abstracción como

---

<sup>137</sup> Según Vivian Pérez la maqueta de *El balcón*... fue seleccionada entre otros muchos proyectos presentados para la realización de la fachada del Museo. El balcón escultórico fue realizado en Cienfuegos en el taller de Camilo García, en la calle Gacel y Doble Vía, un taller dedicado a la confección de bóvedas y panteones. Luego de su realización fue trasladado a la Habana por piezas en un camión. Cfr. Vivian Pérez. "La naturaleza Antillana en la obra de Mateo Torriente," *Conceptos*, Cienfuegos, Nov 8, ene, 1988, 4.

<sup>138</sup> Antes de su partida a Europa ya Torriente contaba con cierto reconocimiento como alumno eminente de la Academia "San Alejandro" por lo cual recibió el premio a "Las cuatro artes" otorgado por el ayuntamiento de La Habana al mejor expediente personal y el premio Bolsa de Viaje con la obra *Negro mambí*. Con la exposición en la Casa Borbolla de La Habana en 1937 antes de partir a París recibió grandes elogios de la crítica. A su regreso a la Isla organizó una exposición en el "Lyceum Femenino" de la Habana. Pérez, "De la Academia."10.

<sup>139</sup> Coincido con Lolo de la Torriente que ya a principios de los años 50 el artista se encontraba en plenitud de su obra, lo cual pudo poner en evidencia con *El balcón del Caribe*. Cfr. Lolo de la Torriente. "La obra de Mateo Torriente." *El Mundo del domingo*, La Habana, dic 4, 1966, 4-5.

lenguaje, guardando así una historia de encuentros y desencuentros, pero reafirmandose como lo que siempre fue desde su origen y gestación, parte de un proceso de reafirmación y construcción de identidad cultural.

**2.2. *El balcón del Caribe* (1953). Las formas orgánicas en el trayecto hacia la síntesis formal en la obra de Mateo Torriente Bécquer: *Güiro y maracas* (1951); *Mano Güiro y bajo* (1952); *Flor, güiro y maracas* (1952); *Antillana II* (1952).**



Fig. 23 Mateo Torriente (1910-1966). *El balcón del Caribe*, 1953.

*El balcón del Caribe* (Fig.23) se encuentra ubicado al centro en la parte superior de la fachada principal del Museo Nacional de Bellas Artes. Esta pieza y la de Rita Longa (Fig.24) guardan relación desde temáticas que atañen a lo caribeño y nacional. *El balcón*...conjuga dichos



Fig. 24 Museo Nacional de Bellas Artes. Obras en entrada principal. Calle Trocadero.

aspectos desde un enfoque morfológico diferente a la obra de Rita, ya que puede funcionar como especie de mural escultórico<sup>140</sup> que se adosa a la arquitectura desde su horizontalidad, para evocar a su vez una suerte de friso mexicano.<sup>141</sup> Esta característica que presenta dicha pieza, no permite que sea recorrida visualmente desde todos sus ángulos, en contraposición a la escultura *Forma, espacio y Luz*, situada en un lateral del acceso a nivel del suelo. Sin embargo, guarda esta relación de ser apreciada prácticamente desde un solo ángulo con las esculturas

<sup>140</sup> Aldo Menéndez -insiste en llamarle mural y no balcón-. Cfr. Aldo Menéndez, “El Mural Escultórico en el Palacio Nacional de Bellas Artes,” *La Correspondencia*, Cienfuegos, Feb, 20, 1954, 5.

<sup>141</sup> “Antecedentes tradicionales de estas realizaciones, los constituyen murales escultóricos de las culturas maya-toltecas, cuyas fotografías nos los muestran pletóricos de cabezas: dioses de la lluvia, y otros simbolismos para motivar sombras.” Alcides Iznaga, “Mural Escultórico de Mateo Torriente,” *La Correspondencia*, Cienfuegos, Feb 1, 1954, 1.



ubicadas en ambos laterales de la edificación, referidas en el acápite anterior, pero se desconecta de las mismas desde su materialidad. Estas cuatro piezas de los laterales contrastan con el material del edificio, sus formas y estilizaciones no buscan integrarse de la manera como lo consigue *El balcón...*, desde sus elementos geométricos y la clara tonalidad que se integra como un todo a la arquitectura. Esta idea se refuerza aun más desde la altura en la cual está ubicada la obra, lo que permite que sus formas se hagan menos reconocibles y permitan ser apreciadas a modo de siluetas tridimensionales, divisadas desde los contrastes de luces y sombras. Sobre la escultura de Torriente expresó el profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Alejandro, Enrique Caravia: "El balcón de la fachada es una audaz innovación. El escultor Mateo Torriente Bécquer se inspiró en instrumentos musicales cubanos y ha conseguido una bella abstracción."<sup>142</sup>

El arribo de Torriente a la abstracción fue producto de un proceso, que entrado los años cincuenta del siglo XX, pudo ser mejor identificado. *El balcón...* es una de esas piezas que marcó un antes y un después en su creación. Es de interés en este acápite detenerse en el tránsito de su producción artística por lo que todas las piezas que serán referidas en este apartado convergen en presupuestos temáticos como los instrumentos musicales y los componentes étnicos de su nacionalidad. Lo cual permitirá apreciarlas como especie de bocetos, ensayos articulados para lograr suprimir los referentes y llegar a la síntesis formal.

Sobre las maneras de ver el fenómeno creativo abstraccionista en Cuba, desde su surgimiento, el artista y crítico de arte Pedro de Oraá (1931), miembro del grupo *Los Diez Pintores Concretos*, refirió: "no todos los artistas abstractos de aquella época se aglutinaron en grupos: es pertinente advertir que notables artistas cultivadores de las tendencias abstractas en estos periodos no intentaron formar terceros grupos ni acogerse a los existentes."<sup>143</sup> Se puede entonces interpretar que muchos no estuvieron integrados por razones diversas directamente a estos colectivos. Torriente se encuentra entre esos creadores que, alejado del circuito artístico de la capital, cultivó una obra abstracta. No fue casual que se diera un tránsito en su producción. Sus creaciones absorbieron de las corrientes europeas como el Expresionismo a través de la obra de Rodin y sus discípulos Antoine Bourdelle y Aristide Maillol, así como

---

<sup>142</sup> Rodríguez, "El Museo," 406.

<sup>143</sup> Pedro de Oraá, *Arte Abstracto cubano*, La Habana: Manuscrito no publicado, 2018, 2.

del escultor belga Harry Elström y del arte mexicano; como ya fue expuesto en el primer capítulo. Las experiencias de estos viajes le permitieron desarrollar una obra que encajó con el auge del abstraccionismo en Cuba, a pesar de no estar directamente dentro del circuito artístico capitalino, ni haber sido parte de los grupos mencionados en el acápite anterior. De modo que existió un desenvolvimiento hacia lo abstracto que fue tendencia de su obra en proceso. Sin embargo, independientemente de que se mantuvo creando la mayor parte del tiempo desde su taller en Cienfuegos, no estuvo al margen de las corrientes artísticas que se estilaban por aquella época. El folclorista cubano Samuel Feijóo, a propósito de las particularidades creativas de Torriente expresó:

Mateo Torriente, en la soledad provinciana, trabajó. En el silencio total trabajó, tras las formas marinas en las playas cienfuegueras, caracoles, hipocampos, peces...Y con los elementos: arados, güiras, instrumentos musicales...De espaldas a la propaganda y a toda suerte de gloriola periodiquera o capilleril.<sup>144</sup>

Por lo cual se puede entender que para el artista trabajar desde su ciudad y alejado de la capital era una decisión propia que favorecía a sus intereses como creador. La vuelta a su localidad en territorio cienfueguero, se volvió también un viaje introspectivo que le propició la elaboración de una obra cargada por la sensibilidad del contacto directo con su entorno, plagada del espíritu de sus gentes. Cuenta Samuel Feijóo como ambos decidieron trabajar en conjunto a favor de una creación que debía manifestarse “como forma gosoza y natural de la cubanía.”<sup>145</sup> Por lo cual acudieron a la experiencia de corte etnológico y antropológico para el desarrollo de su obra. Esto puede constatarse desde el contacto que mantuvo el artista con los pobladores del barrio de Reina, hasta la creación de la Academia “El Bejuco” o la “Escuela Experimental para nivel infantil, citadas en el acápite 1.2. Surgen entonces como resultado de dichos planteamientos estas piezas que se presentan a continuación denominadas por estudiosos como ‘etapa blanca o antropológica. ‘ El restaurador Víctor Hendrik Díaz se refirió al ‘período blanco’ o ‘antropológico’ donde el artista alude a temáticas sobre la flora y fauna marinas, así como instrumentos de navegación, agrícolas, e instrumentos típicos

---

<sup>144</sup> Feijóo, “Monografía,” 21.

<sup>145</sup> “Charlamos largo rato sobre la necesidad de la entrada real a nuestra naturaleza. Le expuse que en eso andaba ya nuestra poesía; que las formas vegetales se hechizaban, que la cubana naturaleza se ofrendaba virgen y múltiple, que no aparecía el tallo de un plátano en ninguna escultura cubana, ni la forma de un cangrejo moro, ni la cabecita de un zunzún, ni la barriga de un güiro. De la influencia aplastante de Europa, del refrito europeo...Le hablé de mis viajes vegetales, del conocimiento tremendo que se abría en los montes, de la maraña y colección de variadas formas que teníamos.” Feijóo, “Monografía,” 9.

musicales.<sup>146</sup>En las obras de Torriente: *Güiro y maracas* (Fig.25); *Mano Güiro y bajo* (Fig.26); *Flor, güiro y maracas* (Fig.27), es observado ese interés por las formas orgánicas,



Fig.25 Mateo Torriente (1910-1966)  
*Güiro y maracas*, 1951.



Fig.26 Mateo Torriente  
(1910-1966) *Mano, güiro  
y bajo*, 1952.



Fig.27 Mateo Torriente (1910-1966)  
*Flor, güiro y maracas*, 1952.

de la natura, introduciendo a su vez fragmentos de instrumentos musicales donde la maraca y el güiro se vuelven partes del cuerpo de un ave (Fig.25), y cuya propia hechura proviene de la naturaleza como la maraca<sup>147</sup> y el güiro,<sup>148</sup> elementos que han tenido “un origen mágico” para muchas culturas, a lo cual se refirió el investigador Don Fernando Ortiz:

Sin duda, la maraca, como los demás instrumentos primitivos, tuvo un origen mágico. El principio que la originó debió de ser el misterioso sonido que salía del fruto al ser éste zangoloteado, por el

<sup>146</sup> Cfr. Díaz, “Restaurar a Mateo,” 9.

<sup>147</sup> “La maraca es casi universal. La conocen así los indios de América como los negros del África y muchos otros pueblos. Lo cual dificulta la dilucidación de la oriundez de las actuales maracas antillanas. Unos creen que todas las maracas que hoy suenan en América son heredadas de los indios, otros que, de los Congos, y otros más dicen que las tenemos traídas de ambos mundos.” Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. II (La Habana: Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.1952), 42.

<sup>148</sup> “(...) en Cuba si se confunden generalmente en una misma acepción los términos guayo, güiro y calabazo; estos últimos, por ser nombres vulgares del fruto vegetal que se convierte en instrumento; el primero, quizás por ser una cubanización del vocablo rallo. En Cuba pronunciamos corrientemente: rayo, rayador. Y aún se ha solido aplicar la voz güiro así a este instrumento, llamado también guayo, como a otro formado por el mismo fruto de la güira, o sea, la maraca. Güiro es una vasija que se hace de cualquier variedad de güiras o güiros, con sólo extraer la pulpa de una pequeña abertura que se hace en la parte superior, además, es instrumento músico que se construye con una de las variedades del güiro amargo (*lagenaria Vulgaris*), haciéndole rayas transversales que hienden su corteza produciendo resaltes en la superficie, y el sonido se produce rascando con un puntero de hierro en esa superficie estriada.” Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. I (Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda S.L. Majadahonda, 1996), 240.

significado que se le dio como expresión vital y comunicativa del ente sobrenatural que habitaba en el güiro. El salvaje, al oír que dentro de una cáscara cerrada y seca algo bullía y sonaba misteriosamente, lo tuvo por manifestación sobrenatural del árbol o del fruto. Así ocurrió con los güiros y con otros frutos de cáscara dura y semillas sueltas, cuando se reseaban. En los cultos afrocubanos se emplea la maraca y también la vaina del “framboyán.” Las maracas no son pues meros “amuletos sonoros” como se ha dicho; sino algo más. Son aparatos de sonoridades trascendentes, de mágicas atracciones y repelencias.<sup>149</sup>

Por otro lado, se observa en la Fig.26 cómo se hace referencia a extremidades humanas que se fusionan con las partes del mástil y clavijeros de un bajo o una guitarra o vihuela.<sup>150</sup> O sea, es una alusión a instrumentos que pertenecen a la familia de los cordófonos,<sup>151</sup> los cuales, según el colectivo de autores del texto *Los Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, debieron ser introducidos en la isla por españoles o africanos<sup>152</sup> y fueron expandidos por distintas regiones de la isla.<sup>153</sup> En la Fig.27 se alude desde sus sinuosas formas, a la figura femenina fusionándose con la vegetación y con el güiro, que recuerda también a esta idea de las tribus originarias de los antiguos pueblos y su tributo a la madre tierra: “La magia mimética pudo por medio de silbos, tambores y maracas, imitar las estridencias del vendaval, el retumbar de la tronada, el chorrear del aguacero...toda una orquesta para provocar la fecundación de la madre Tierra mediante el agua derramada por el orgasmo celeste.”<sup>154</sup> Estas

---

<sup>149</sup> Ortiz, *Los instrumentos*, vol. II, 67.

<sup>150</sup> “(...)desde mediados del siglo XV y hacia la mitad del XVIII, como vihuela se designó tanto a la vihuela propiamente dicha en todas sus variantes: de arco, de plectro y de mano, como cualquier otro instrumento de la familia de la viola o guitarra. De esta manera, vihuela constituyó un nombre genérico, el cual podía identificar indistintamente uno u otro cordófono, y así se aplicó en todos los documentos y escritos de la época.” Victoria Rodríguez y Ana Casanova, *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997), 455.

<sup>151</sup> “Los instrumentos cordófonos constituyen una clase instrumental de especial significación en la música folclórico-popular cubana a causa del lugar que ocupan en la realización y armónica de géneros de la más amplia difusión nacional, como el son y el punto campesino. Su presencia está caracterizada por la existencia de sólo cinco especies instrumentales: tumbadora, guitarra, laúd, tres y cuatro.” Rodríguez y Casanova, *Instrumentos*, 435.

<sup>152</sup> “La presencia en Cuba de los cordófonos se asocia comúnmente, a las influencias culturales hispánicas, y de este largo e ininterrumpido flujo migratorio quedó una importante tradición de hacer y acompañar la música a partir de la cuerda pulsada. No obstante, hay algunos datos acerca de la existencia de cordófonos muy sencillos, relacionados con las culturas africanas en la Isla, y, en particular, con la de ascendencia bantú.” Rodríguez y Casanova, *Instrumentos*, 544.

<sup>153</sup> “Ya en 1722 “existían en Santa Clara pequeños grupos de guitarras y bandolas para gran regocijo de la población” y en Santiago de Cuba se señala la ejecución de “violines, bajos y guitarras”, así como grupos compuestos de guitarras, bandolas, flautas, pífanos y otros instrumentos que participaban en las fiestas populares de San Juan y Santiago Apóstol, en las misas de aguinaldo, y que interpretaban además la marcha nacional.” Rodríguez y Casanova, *Instrumentos*, 456.

<sup>154</sup> Ortiz, *Los instrumentos*, vol. II, 68.

obras con referencias a instrumentos musicales europeos, indígenas o africanos, en ocasiones de controvertidas procedencias,<sup>155</sup> apoyan el concepto referido a la transculturación como proceso de elaboración de la nacionalidad cubana:

La historia de Cuba está en el humo de su tabaco y en el dulzor de su azúcar, pero también está en sandungueo de su música. Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ajeteo de creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y guitarra, negro, tabaco y tambor. Hoy día, síncretismo mulata, café con leche y bongó.<sup>156</sup>

El destacado intelectual cubano Fernando Ortiz se refiere a este sincretismo cubano que deviene del choque cultural que se produce con la conquista y la colonización. La obra de Torriente articula estos aspectos desde las características morfológicas propias de los instrumentos musicales aquí abordados, añadiendo a su vez la monocromía que presentan estas piezas, con el blanco como valor unificador que permite que se integren partes diversas en un todo armónico. Por lo general estas esculturas eran realizadas con una estructura de acero y luego revestidas en yeso. Esta característica matérica fue observada en muchas de sus obras de este período, a lo cual debió la denominación mencionada como 'etapa blanca'. Sin embargo, no siempre las piezas de este período, que abordaron temáticas similares desde lo conceptual, respondieron a dicha caracterización a nivel formal. Tal es el caso de la pieza *Antillana II*<sup>157</sup> (1950), (Figs.28 y 29), la cual se hace notable por la previa introducción desde lo temático de conceptos de insularidad en la obra poniendo de relieve este sentido de mezcla

---

<sup>155</sup> "No obstante, acaso se permita inferir que el guayo es de origen indio; si bien falta inquirir si ese guayo amerindio es anterior o posterior a la invasión de América por los blancos y sus seguidores, los negros. La opinión más corriente está a favor de la del primitivo guayo; pero, no es menos cierto, que se carecen de argumentos fehacientes para sostenerla, y en ello acaso entrará el prurito prejuizgador y muy generalizado de negar la africanidad de un objeto o costumbre local no troncalmente hispánico y de atribuir su origen a los indios(..)Es de notarse rotundamente que el guayo no toma parte como instrumento en ninguno de los cultos afrocubanos. Los dioses lucumís gustaban del sonido de los güiros, convertidos maracas o en *aggüé*, sonados en cierta forma típica de que ya tratamos; pero ni a ellos ni a los demás personajes sobrenaturales de África, que fueron traídos a Cuba, les agradan los güiros estriados y sus chiquichaques. No obstante, en Nigeria, según Mercedes Mackay, se conoce con el nombre de *kirana* un instrumento formado por un tallo seco de *euphorbia cactus*, con muescas irregulares y raspado con un palito. Esto no es sino el guayo, aunque no sea hecho de un güiro. Ya no podemos dudar de la oriundez africana del guayo vegetal hecho de un güiro." Ortiz, *Los instrumentos*, vol. I, 244.

<sup>156</sup>Fernando Ortiz, *Los instrumentos*, vol. I, 9.

<sup>157</sup> Esta pieza forma parte de una serie desplegada por el artista. El Fondo Mateo Torriente del Museo Provincial de Cienfuegos cuenta con la pieza *Antillana I* (1950), realizada completamente en madera. De igual manera el Fondo de dicha institución posee bocetos realizados por el creador sobre estas temáticas.



Fig. 28 Mateo Torriente (1910-1966) *Antillana II*, 1950.



Fig. 29 Mateo Torriente (1910-1966). *Antillana II* (Detalle) 1950.

cultural y la importancia del componente étnico para las islas caribeñas. Estos aspectos temáticos y visuales desde la introducción de graffías africanas y estilizaciones de máscaras encontraron también un referente en la obra del artista cubano Wilfredo Lam, puesto que, según Vivian Pérez “en esta época se identifica plenamente con la obra de Wilfredo Lam, al cual visita con frecuencia.”<sup>158</sup>

La alusión a lo zoomórfico está implícita en esas referencias a la fauna que vive cerca del mar, que, aunque con un mayor grado de síntesis formal, puede advertirse en esa especie de pico de ave que protagoniza la composición. El tema de los instrumentos musicales sigue presente a nivel visual, también en esa forma mencionada

de pico de ave atravesado por una cuerda, que pudiera remitirnos a otro instrumento cordófono como puede ser un arco monocorde,<sup>159</sup> conocido desde la antigüedad clásica e identificado en diversas culturas.<sup>160</sup> Torriente va en busca de la síntesis para potenciar las temáticas planteadas desde la propia expresividad del material, fusiona, reutiliza, cual proceso de transculturación<sup>161</sup> ocurrido con los propios instrumentos de la música cubana.

<sup>158</sup> Vivian Pérez, “La naturaleza antillana en la obra de Mateo Torriente.” *Conceptos*, Cienfuegos, no. 8, ene. 1988, 4.

<sup>159</sup> “El instrumento pulsativo más simple es el arco monocorde, quizás, mejor dicho, el mono-idio-corde. Este instrumento consiste sencillamente en una cuerda de fibra vegetal desprendida parcialmente de un tallo o caña. El monocorde es una fibra, erin o pelo de animal, tendida en un arco.” Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. V (La Habana: Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), 8

<sup>160</sup> Se cree que ha debido de surgir para el hombre primitivo con el mismo arco guerrero, que al lanzar la flecha deja oír una agradable vibración sonora. En la antigüedad clásica, Apolo fue, a la vez dios de la música y de los arqueros. Cfr. Ortiz, *Los instrumentos*, vol. V, 8.

<sup>161</sup> “La música cubana surge de dos raíces culturales fundamentales: la hispánica y la africana. Su desarrollo y consolidación es la consecuencia de un fuerte proceso de transculturación. Estos antecedentes se integraron mediante sucesivas y variadas inmigraciones, lo que constituyó un proceso lento y complejo al que se le añadieron otros elementos, también transculturados-como es el caso de la música francesa e italiana-, para propiciar lo que podríamos llamar, una manera de hacer música en Cuba.” Olavo Rodríguez, *Géneros de la música cubana*. Primera parte (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1977), 1.

Las experimentaciones matéricas conllevaron al artista a incursionar en el ensamblaje.<sup>162</sup> Este tipo de obras fueron vistas como las más renovadoras dentro del quehacer artístico de la época,<sup>163</sup> de lo cual argumentó la investigadora Mei-ling Cabrera:

El ensamblaje, en particular, fue un procedimiento técnico hartamente frecuentado por escultores como Tomás Oliva y José Antonio Díaz Peláez; constituye también recurso dominante en la obra tridimensional de artistas como Orfilio Urquiola, Agustín Drake, Sergio Martínez y Juan R. Amaya. Asimismo, los pintores -o graduados de pintura- Antonia Eiriz y Reinaldo González Fonticiella lo implementaron con una altísima novedad estética en su quehacer escultórico. El ensamblaje devino entonces una suerte de *modus operandi* en este conjunto de artistas a quienes consideramos los más audaces exponentes de la escultura cubana de salón durante los años sesenta y setenta.<sup>164</sup>

Es de destacar en este sentido *Antillana II*, como una obra significativa en la trayectoria del artista, en la cual experimentó con diversos materiales, desde los elaborados hasta los encontrados como la herradura, o los clavos de líneas ferroviarias, elementos atribuidos a Oggún,<sup>165</sup> deidad de la Regla de Ocha,<sup>166</sup> devenido de la religiosidad africana. La pieza vinculó los conceptos de mestizaje y sincretismo, a los procedimientos técnicos más novedosos de la época, temáticas vinculadas a las búsquedas de lo nacional que se encontraban también en sintonía, con las exploraciones vanguardistas en Cuba.

---

<sup>162</sup> “Según explicación ofrecida por Simón Marchan Fiz: El <assemblage> está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar... supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un <medio mezclado>. Puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos.” Citado por: Mei-ling Cabrera, “La Escultura cubana de los años sesenta y setenta: desde una mirada reivindicativa,” (tesis en opción al grado científico de doctor en Ciencias sobre Arte. Universidad de la Habana. Facultad de Artes y Letras. 2019), 76.

<sup>163</sup> Obsérvese sin embargo que Torriente no se encuentra entre los referenciados por la investigadora.

<sup>164</sup> Cabrera, “La Escultura cubana,” 76.

<sup>165</sup> “El receptáculo de Oggún es un caldero de hierro de tres patas y lleva una otá (piedra) recogida en el monte o en las vías del tren. Sus atributos son las herraduras, los clavos de línea, un trozo de vía de tren, freno de caballo, espadas, picos, palas, machete, masa, el conjunto de yunque y martillo que representa el trabajo del forjado del hierro, herramientas de trabajo en general, cadenas, revólveres, rifle, cuchillos (del cual es dueño), achabbá (cadena con 21 piezas), sombrero de guao, mariwó, lanzas, imán, etc.” “Oggún. Religión Yoruba,” <https://cubayoruba.blogspot.com/2006/12/oggun.html>, consultado el 9 de marzo de 2020.

<sup>166</sup> “Regla de Ocha, Santería: religión popular surgida en nuestro país durante la época colonial española, cuyo sistema de creencias y complejo ritual está basado en la reverencia y adoración a los Orishas del panteón del pueblo yoruba de Nigeria, sincretizados, en su mayoría, con Santos católicos.” Lydia González, “La casa del templo en la Regla de Ocha,” en *Estudios Afro-cubanos*, tomo 2, coord. Lázara Menéndez, (La Habana: Editorial Félix Varela), 210.

Los artistas que llevaron la vanguardia a nivel escultórico, algunos ya mencionados dentro del Grupo de *los Once* como Agustín Cárdenas (Fig.30), y otros como Domingo Ravenet (Fig.31) y Rita Longa (Fig.32), compartían similitudes con temáticas vinculadas a la



Fig.30 Agustín Cárdenas (1927-2001) *Talla en Sabina*, 1953.

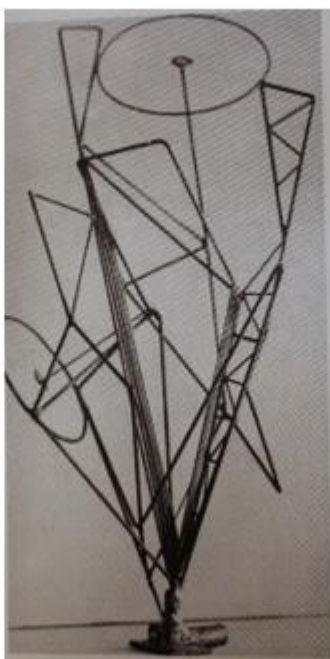


Fig.31 Domingo Ravenet (1905-1969) *Flora*, 1953.

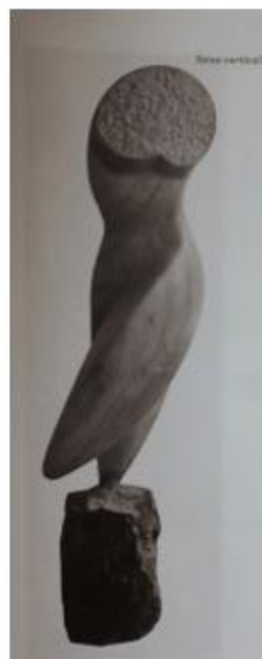


Fig.32 Rita Longa (1912-2000) *Torso vertical*, 1955.

naturaleza, a la figura humana, y con el empleo del material como el hierro, la piedra, la madera. Es justamente a estos rasgos que confluyeron en el quehacer artístico en la Isla, a los que se refiere la autora Gladys Lauderman como son el factor geográfico, étnico y social:<sup>167</sup>

La tropicalidad es un complejo climatológico, en su mayor parte Cuba está situada en la zona subtropical, lo cual determina nuestro clima enervante, fecundo y luminoso. La importancia de este sobre el individuo ha sido siempre reconocida; hay como una segunda naturaleza que la forja en el hombre el medio en que vive.<sup>168</sup>

Estos aspectos de vínculo geográfico se pusieron de relieve en la vida y obra de Torriente. Para el artista fue incluso un fenómeno de doble arraigo, desde sus idas y venidas a Europa y México y de vuelta no a la capital del país, sino a Cienfuegos, región del interior. Torriente se torna entonces como una especie de analogía hombre-isla, interpretando este fenómeno de

<sup>167</sup> Gladys Lauderman, *Factores estilísticos de la escultura cubana contemporánea* (La Habana: Empresa Editora de Publicaciones S A, 1951), 11.

<sup>168</sup> Lauderman, *Factores estilísticos*, 22.



insularidad en su vida artística como la manera de recluirse al aislamiento de provincia y en otras ocasiones, poniéndose en contacto con el resto del mundo a través de sus viajes. Según la investigadora cubana Yolanda Wood este fenómeno de insularidad no se vio reflejado en el arte con verdadero protagonismo sino hasta entrado el Siglo XX: “La mirada del artista viajó desde el interior de la naturaleza y de la sociedad hacia los bordes de la configuración insular, como un zoon out.”<sup>169</sup> Pienso que sucede de este modo en el propio desarrollo de la obra de Torriente, en su trayectoria hacia la síntesis formal. Obras como *Dolor, Brindis de Salas, Negro Mambí*, mencionadas en el acápite 1.1, a las cuales me he referido desde las preocupaciones conceptuales de estas piezas que giraban en torno a lo emocional, lo social, lo racial, y otras como en los acápites 1.2 y 1.3: *Estrella con Caracola y Cuerno, Arrecife, o Caracol*, fueron adentrándose en esta dualidad hombre-naturaleza. Todas estas preocupaciones se complejizaron a partir de sus viajes, repensándose ya como isleño, lo cual se reflejó especialmente en la obra *Antillana II* (1952), donde expuso la mezcla de materiales cual especie de collage tridimensional, metáfora de ese “ajiacó cultural,” mencionado por el destacado intelectual cubano Fernando Ortiz: “Y en todo momento el pueblo nuestro ha tenido, como el ajiacó, elementos nuevos y crudos acabados de entrar en la cazuela para cocerse; un conglomerado heterogéneo de diversas razas y culturas, de muchas carnes y cultivos, que se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social.”<sup>170</sup>

Al factor étnico también alude Gladys Lauderman:

La mezcla de razas con sus aportes típicos y sus valoraciones diferentes, aflorando en las creaciones artísticas en desigual mixtura, dejando unas a otras su mayor aportación o su huella más clara y definida, ha sido el proceso cubano más característico que puede resumirse en el mulataje y la heterogeneidad.<sup>171</sup>

Torriente también sostuvo un interés en estos aspectos étnicos en su obra. Luego de su primer viaje a Europa según Vivian Pérez <sup>172</sup> se relacionó con Wifredo Lam, artista para el cual su mezcla racial fue decisiva en la construcción de su obra.<sup>173</sup> Torriente abordó estas inquietudes

---

<sup>169</sup> Yolanda Wood, *Islas del Caribe: Naturaleza-Arte-Sociedad* (La Habana: Editorial UH, 2012), 123.

<sup>170</sup> Ortiz, “Los factores humanos de la cubanidad\*,” 6.

<http://www.encaribe.org/es/Book?idTexto=474&idRegistro=1360>, consultado el 21 de septiembre de 2019.

<sup>171</sup> Lauderman, *Factores estilísticos*, 33.

<sup>172</sup> Cfr. Pérez, “De la Academia,” 7.

<sup>173</sup> “Sus características raciales tienen expresión definida y clara en su pintura. Su forma y contenido artístico es, sin duda, la obra de una naturaleza tropical, de un alma francamente negra... Su creación estética es,

temáticas desde de sus piezas con influencia expresionista mencionadas en el acápite 1.1, y en el presente acápite con las referidas a los instrumentos musicales, sus raíces étnicas y los conceptos introducidos de antillanidad e insularidad. *El balcón del Caribe* constituyó un esencial exponente de estos aspectos referidos, a la vez que materializó la búsqueda constante en su trayectoria hacia la síntesis formal. Esta pieza desbordó el tema de los instrumentos musicales atendiendo a su propia afirmación: “surge el balcón del Museo Nacional, el cual no es otra cosa que una síntesis, un ciclo concluyente de mi obra anterior inspirada en instrumentos musicales afro-cubanos.”<sup>174</sup> Más allá de lo que expresa el artista en sus memorias, la lectura de esta obra, con un lenguaje abstracto, se hace más complicada de interpretar desde lo morfológico. Por lo cual deben ser analizados otros aspectos de la pieza, que pueden ayudar a decodificarla, como el propio título y su ubicación. *El balcón...* se visualiza como un conjunto de formas con entrantes y salientes que pudieran ser vistas como estilizaciones de instrumentos musicales afrocubanos, a semejanza con otras piezas que han sido estudiadas en este acápite. Desde la diversidad y la mezcla de dichos instrumentos procedentes de otras regiones del mundo, se puede entender la idea musical detrás de *El balcón...* El investigador Fernando Ortiz, al referirse a la música afrocubana, enfatizó la importancia de la mezcla para su concepción.<sup>175</sup> Por lo cual, si bien no se hacen obvias estas referencias en la pieza de Torriente, ya que no se muestran en sus formas con toda claridad, si se puede interpretar lo que nos propone desde el título, puesto que, es el Caribe<sup>176</sup> mezcla racial que se produce por el cruce de etnias con la llegada de los colonizadores a estas regiones y que se visibiliza a través de su cultura y de su música. En la obra se hace notable la manera en que toma protagonismo la forma, la combinación de lo voluptuoso y lo geométrico, elementos sinuosos que se advierten como si cada uno de ellos surgiera del otro

---

indudablemente, una aportación de características raciales diferentes unidas por una voluntad firme de creación profunda y fortísima.” Lauderman, *Factores estilísticos*, 39.

<sup>174</sup> Torriente. “Datos biográficos,” 3.

<sup>175</sup> “Unas músicas entraron en Cuba como propias de los europeos conquistadores y de la clase dominante, otras como de los africanos esclavos o de la clase dominada. Música blanca, de arriba, y música negra, de abajo. Por eso sus instrumentos fueron muy diversos, sus manifestaciones han sido muy cambiadas, sus influjos muy distintos y variable su trascendencia en la plasmación de la musicalidad nacional.” Ortiz, *Los instrumentos*, vol. I, 9.

<sup>176</sup> “Es importante recordar que en ese espacio Caribe se reconocen otras designaciones de carácter etno-lingüístico: caribe francófono, anglófono, hispano y holandés según la procedencia de los colonizadores europeos. Y en él coexisten Antillas mayores y menores, de sotavento y de barlovento, y otras islas orientales u occidentales, o del norte y del sur, según una cierta línea imaginaria medianera, que se trazó sobre el mar Caribe y definió su cardinalidad.” Wood, *Islas del Caribe*, 22.

en una ritmicidad o danza de siluetas. Estas exploraciones con la música, con el ritmo, pudieran apelar directamente a los sentidos, a lo que provocan esas sonoridades tocadas por los instrumentos musicales introducidos en estas tierras caribeñas como Cuba. Torriente tomó a su patria como referente y a la música como elemento identitario y genuino de ésta, que, al decir de Fernando Ortiz, estaba dotada especialmente por su música popular, “engendro de negros y blancos; producto mulato (...), creaciones exclusivas del genio de su pueblo.”<sup>177</sup>

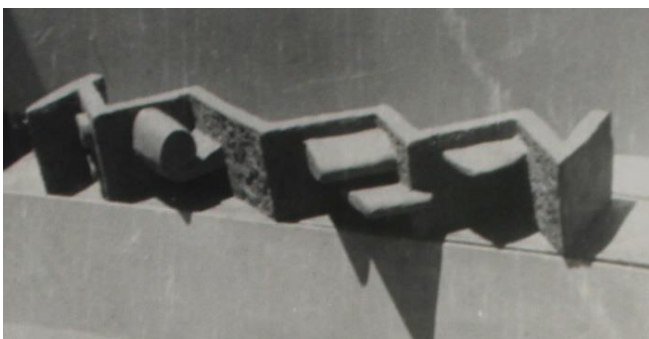


Fig. 33 Mateo Torriente (1910-1966) Maqueta de *El Balcón del Caribe*. 1953.



Fig.34 Mateo Torriente (1910-1966) Maqueta de *El Balcón del Caribe*. 1953.

*El balcón del Caribe*, según refirió Torriente, como “síntesis de toda su obra anterior,” resume también el bagaje acumulado por sus viajes. Observándose en la misma rasgos de corrientes vanguardistas como el cubismo que desde sus maquetas (Figs.33 y 34), se va planteando esta intencionalidad de formas geométricas y descomposiciones por planos, notable también en las culturas del México antiguo, así como en muchas de estas esculturas prehispánicas a las cuales me he referido en el capítulo anterior. En el proceso de elaboración (Fig.35) se puede apreciar esta especie de bloques geométricos con algunos orificios, los cuales se fueron construyendo “con una

estructura interna de cabilla de hierro cubierta con malla metálica. Posteriormente se le aplicaría cemento directo con cuchara de albañil y por último se le aplicaría el estuco,

<sup>177</sup> Fernando Ortiz, *La música afrocubana*, (Madrid: Ediciones Júcar, 1974), 25.



Fig.35 Proceso de elaboración de la obra *El Balcón del Caribe*.1953.



Fig.36 Frisos prehispánicos. *Chichen Itzá*.



Fig. 37 Frisos prehispánicos. *Chichen Itzá*.

presentando finalmente la pieza 11,20 m lineales, doblado en ambos extremos en ángulo recto.<sup>178</sup>

Si bien estos referentes prehispánicos en la obra de Torriente ya han sido enunciados en el acápite 1.2, se puede añadir estas fotografías tomadas por el artista a los detalles de frisos y tableros (Figs. 36 y 37) que muestran el interés por la geometrización y la ornamentación simbólica en la arquitectura y que han sido atesoradas como parte de las pertenencias del artista en el Fondo Mateo Torriente del Museo Provincial de Cienfuegos. Torriente en sus Datos biográficos refiriéndose a sus viajes por México expresó:

“...fui favorecido por tan noble gesto de hacerme conocer lo más destacado de las viejas culturas precortesianas de casi todo el país; con sus tesoros invaluable, redocumentación, aportaron a mí obra experiencias de su cultura y refinado arte.”<sup>179</sup>

El propio artista nos habló de la relevancia que tuvo para su obra el encuentro con el arte antiguo mexicano.

El Museo Provincial de Cienfuegos, contenedor no solo de las obras sino también de las

<sup>178</sup> Pérez, “De la Academia,” 25.

<sup>179</sup>Torriente, “Datos biográficos,” 3.

memorias de su vida, ha sido de vital importancia para reconstruir la trayectoria artística de este creador, que, cual coleccionista de imágenes, no dejó pasar inadvertidas para su mirada elementos significativos en su andar.

*El balcón del Caribe* constituye entonces, parte de un desarrollo estilístico en la obra del artista, el cual se movió además en el espíritu de búsqueda y creación de otra realidad que se hizo latente en la corriente abstracta cubana. Si bien, este movimiento puso en crisis la representatividad, irrumpiendo desde lo formal, también lo hizo desde lo conceptual con particularidades que iban al rescate de toda una herencia que había sido marginada y sometida, a lo que llamaría la investigadora Yolanda Wood la construcción de la imagen Caribe:

El problema de la representación resultó una clave en la construcción de ese universo visual caribeño sobre todo en los territorios hispanófonos donde estaba muy arraigado ya-al inaugurarse el SXX-un arte cuyos modelos de representación procedían de Europa occidental. Los referentes indígenas eran un conjunto vacío en la historia de la visualidad de los territorios insulares, y las imágenes procedentes de otras fuentes culturales como las africanas y asiáticas, no solo fueron prohibidas, sino además devaluadas culturalmente por los sectores dominantes con todos sus poderes: político, económico y religioso. Recuperarlos fue un acto de reevaluación de lo devaluado y de puesta en valor de lo desconocido.<sup>180</sup>

Entonces la imagen Caribe se constituyó por la necesidad de reivindicar nuestros orígenes, volcándose en una nueva manera de representar la realidad y lo identitario. Esto se manifestó en el arte, como refiere Yolanda Wood, a través de una sustitución de lo simbólico por elementos signícos: “El símbolo dominó el panorama creativo y lo más significativo fue su conversión en signo visual por el modo en que los referentes adquirirían la connotación de atributos cargados de significados.”<sup>181</sup> Es decir, que se estaba tratando de la elaboración de un lenguaje distinto sin abandonar la idea de búsqueda de lo nacional, desde la omisión de lo superfluo o evidente, para abogar por una imagen mucho más abierta a la multiplicidad de interpretaciones. Es importante destacar la figura de artistas como Wifredo Lam, que ya desde los años cuarenta del pasado siglo, indagó sobre estas cuestiones, formales y conceptuales que tributaban a la revalorización del componente africano desde una nueva

---

<sup>180</sup> Yolanda Wood, *Caribe: Universo visual* (La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela, 2017), 116.

<sup>181</sup> Wood, *Caribe*, 116.



Fig.38 Agustín Cárdenas (1927-2001) *Glissant* (1958-1973)

visualidad. Su obra *La Jungla* (1943) evidencia la herencia cultural picassiana y los aportes de su reencuentro con las islas del Caribe<sup>182</sup> y con su país natal: “La jungla es el andamiaje visual que fija el individuo a la tierra, y lo protege, y donde, entre frutas y frondas, reencuentra toda la ancestralidad de sus mezclados orígenes.”<sup>183</sup> En *El balcón...* ocurre un poco este mismo entramado formal, desde lo tridimensional, es en lo volumétrico como en *La Jungla*, mixtura de elementos que remiten a nuestros orígenes y al componente africano como elemento distintivo de ella. La abstracción cubana de mediados de siglo XX, fue protagonista de esta nueva manera de representación. Agustín Cárdenas, el integrante del grupo “Los Once”, pone de manifiesto en sus obras la herencia africana y las nuevas maneras de entender la realidad. Su obra escultórica *Glissant* (Fig.38), rinde homenaje al poeta martiniqueño Edouard Glissant, afrocaribeño, defensor entusiasta de la “africanidad” en América Latina.<sup>184</sup>

La pieza se yergue desde su verticalidad, de forma totémica, en una fusión de elementos sinuosos que se entrelazan y remiten a una especie de boca o máscara africana, en ella toman también protagonismo el lleno y el vacío; aspectos similares desde lo formal que ya se han observado en la pieza de *El balcón...*, con la particularidad en esta última, de su horizontalidad que responde a la idea planteada como especie de balcón. La ubicación del

Museo, a unas pocas cuadras del emblemático malecón habanero, así como el emplazamiento de *El balcón...*-en la parte superior de la fachada- le permitió establecer una especie de diálogo con el mar Caribe, recrear una suerte de poesía visual al compás de un son o una rumba cubana. De manera que puede ser interpretada, cual homenaje al Caribe, como una analogía con Cuba, por su propia ubicación geográfica, como ese balcón para asomarse, elemento significativo de la arquitectura criolla, convirtiéndose aquí en metáfora del espacio

---

<sup>182</sup> “En el Caribe se definieron los rasgos esenciales de su pensamiento visual a través de un proceso de fijación de valores, lo que entabló un nexo profundo de sus obras con la cultura de su tiempo en esta región inmensa en pleno proceso de argumentaciones identitarias.” Wood, *Islas del Caribe*, 97.

<sup>183</sup> Wood, *Islas del Caribe*, 104.

<sup>184</sup> Josune Gorronoro, “Catálogo Arte de América,” (Caracas: museo de Bellas Artes,1988), 7, [https://eprints.ucm.es/8665/1/ARTE\\_DE\\_AMERICA\\_3\\_CARDENASder.pdf](https://eprints.ucm.es/8665/1/ARTE_DE_AMERICA_3_CARDENASder.pdf), consultado el 2 de noviembre de 2019.

desde el cual puede observarse el resto del mundo, desde nuestra propia cultura y condición de Isla caribeña. La diversidad de formas que propone la pieza también permite imaginar toda esa complejidad que define a su vez las cartografías de estas islas “que presuponían el borde del mundo, un punto de desequilibrio entre el lleno y el vacío”<sup>185</sup> tal como ocurre en esta mezcla de elementos que nos propone visualmente la pieza. De ahí parte la elección de su título, de esa variedad y riqueza de elementos que componen estas regiones y a Cuba. Torriente tuvo estrecha relación con estos paisajes marítimos y campestres, a los cuales dio gran relevancia en su obra, desde los nombres elegidos para las piezas hasta la recreación de las formas que de ella provenían. Por lo tanto, *El balcón...* no solamente nos remite a la mixtura de la música cubana, sino también a la exuberante vegetación y riqueza natural que nos identifica como Caribe y que se manifiesta a través de sinuosidades que recuerdan a las formas orgánicas, de la naturaleza.

En estos nuevos enfoques visuales se mueve la obra *El balcón...* producto de un proceso en la trayectoria del artista, en la cual se ha despojado de lo anecdótico proponiendo un nuevo universo desde las formas y el espíritu de esta época en Cuba que nos habla del sentido de lo caribeño, de mezcla e identidad.

Puedo concluir entonces que para Torriente, diferentes aspectos confluyeron en su decantación por la síntesis formal. Las obras aquí abordadas convergen en una suerte de collage visual, que evoca ritmos ancestrales, mixtura de un país desde los mitos y los imaginarios de sus pueblos. La llegada de Torriente a la abstracción fue mucho más allá de las corrientes en boga, fue un proceso de reencuentro y asimilación que desde lo social e ideológico concuerda con las afirmaciones de Adelaida de Juan: “la década de los años cincuenta, pues, completa un ciclo de interiorizaciones que a su vez había sucedido a los momentos de afirmación nacional y social.”<sup>186</sup> Por lo cual la síntesis formal constituyó para este artista, el resultado de una ardua trayectoria que coincidió con estos procesos de búsqueda de identidad que albergaron muchos de sus contemporáneos y que se revelaron

---

<sup>185</sup>Wood, *Islas del Caribe*, 103.

<sup>186</sup> Adelaida de Juan, “La plástica en Cuba en 1953,” *Pintura cubana: Temas y variaciones* (México: Universidad Autónoma de México, 1980), 57.

desde el Museo Nacional de Bellas Artes, como epicentro polémico, ejemplo de puesta en valor de lo autóctono cubano.



## Capítulo 3

La síntesis formal escultórica desde la periferia del circuito capitalino. Análisis de obras de salón y pública: escala, materialidad y emplazamientos.

A lo largo de este capítulo se abordarán varios aspectos en torno a la obra ambiental<sup>187</sup> y de salón de Mateo Torriente, desarrolladas en el contexto de los años sesenta del siglo XX en Cuba. El motivo fundamental que se tuvo en cuenta para la selección y análisis de estas piezas ha sido la síntesis formal, con énfasis en la materialidad, escala, y emplazamiento. Serán abordadas obras de temáticas mitológicas y sus referentes, entre los que se destaca el folclorista cubano Samuel Feijóo, con quien el artista sostuvo un estrecho vínculo.

### 3.1: *La paloma* y la escultura ambiental en los años sesenta del siglo XX en Cuba.

La vertiente escultórica ambiental<sup>188</sup> en Cuba comenzó a tener matices de carácter propio cuando los escultores de la vanguardia cubana en el siglo XX comenzaron a desprenderse del anquilosado canon academicista. Los antecedentes de ésta en la isla respondieron a un contexto en primera instancia: colonial, donde los moldes exportados e impuestos dominaron el panorama con fines decorativos, conmemorativos o alegóricos. Los autores de estas obras emplazadas en distintos espacios eran fundamentalmente foráneos y las mismas se realizaban fuera de la isla debido también a las limitantes y carencias para desarrollar esta

---

<sup>187</sup> La investigadora María de los Ángeles Pereira afirma que los términos ambiental y público pueden ser utilizados como homónimos, la literatura especializada los acepta para referirse a las esculturas que se incertan en espacios de circulación abiertos para un público transeúnte, no necesariamente especializado. Ese sentido de diálogo con un entorno, urbano, arquitectónico, natural, la convierte en arte público. La investigadora defiende la tesis de nombrarlas: Escultura monumental y ambiental, que se subdividen en conmemorativa y no conmemorativa. Cfr. Entrevista realizada por la autora a la Dra. María de los Ángeles Pereira y a la Dra. Meiling Cabrera. Enero 2020.

<sup>188</sup> “El rasgo que ciertamente caracteriza y distingue a la escultura monumental y ambiental, más allá de su función específica (a la que nos referiremos más adelante) es su destino físico de carácter permanente en un sitio convenientemente predeterminado y bajo el criterio de inserción o integración de la obra a su entorno. Es decir, que el lugar de emplazamiento de este tipo de realizaciones puede ser un espacio abierto (urbano, suburbano o rural) o un espacio arquitectónico (techado o descubierta), pero siempre su ubicación física presupone una voluntad de permanencia temporal en el entorno previsto o escogido, así como la aspiración de cualificarlo de manera estética en virtud de un tipo de intervención artística que se define por naturaleza, monumental y ambiental.” María de los Ángeles Pereira, “De la escultura contemporánea, algunas nociones básicas,” *Nierika*, número 7 (año 4. 2015), 16.

manifestación.<sup>189</sup> Por lo cual no fue hasta entrado el siglo XX, durante la República neocolonial, que comenzaron a surgir inquietudes que apuntaban hacia una renovación escultórica, a lo cual me he referido en el acápite 1.1, iniciándose con algunas figuras representativas, entre ellas Juan José Sicre. Sin embargo, debido a las características y necesidades que requiere esta vertiente escultórica, por su gran envergadura, como la necesidad de presupuesto privado o estatal, figuró a expensas de las benevolencias de los sucesivos gobiernos de turno de la pseudorepública. No obstante, pudo continuar su evolución paulatinamente como refiere la investigadora María de los Ángeles Pereira:

La escultura ambiental participó de ese proceso que se continuó en los decenios subsiguientes, y a base de sucesivas aportaciones puntuales fue forjándose una trayectoria sólida que se empinó más alto en los períodos posteriores al triunfo de la Revolución.<sup>190</sup>

Fueron los mismos artistas<sup>191</sup> que participaron de la renovación en la escultura quienes según la propia investigadora se interesaron por subvertir los manidos patrones también para esta vertiente. De los cuales apunta:

Ellos se interesaron por el tratamiento dinámico de la luz y del espacio como elementos expresivos esenciales; procuraron imprimir movimiento y vida a las formas escultóricas y comenzaron a combinar masas y volúmenes con un sentido rítmico que enaltecía la simplicidad y la síntesis como rasgos fundamentales.<sup>192</sup>

En este sentido, antes del triunfo de la revolución cubana en 1959, se pueden destacar las obras ambientales ejecutadas para el proyecto arquitectónico del Museo Nacional de Bellas

---

<sup>189</sup> “A la ausencia considerable de demanda de escultura monumentaria y ambiental se añaden las limitantes profesionales del reducido número de escultores cubanos formados en la Academia de San Alejandro, en cuyos talleres se practicaba la copia mimética del modelo natural, fundamentalmente de la figura humana, con énfasis en el modelado en yeso y no se preparaban en cuanto a los requerimientos técnicos de la obra de gran formato. La ampliación de estudios en Europa era la única posibilidad de salvar esas limitantes, se sabe, sin embargo, que esa era una opción remota y siempre muy difícil para el artista cubano en aquellos años.” Aurora Campos, “La escultura Monumentaria y Ambiental en Cuba 1959-1980,” (tesis para optar por el grado de Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de la Habana, Cuba, 1986,) 26-27.

<sup>190</sup> Pereira, *Escultura y Escultores*, 47.

<sup>191</sup> “Los principales artífices de lo que pudiéramos denominar en nuestra vanguardia escultórica-los pioneros Juan José Sicre, Teodoro Ramos Blanco, Florencio Gelabert, Ernesto Navarro; seguidos muy de cerca por una segunda y tercera hornadas de creadores en las que sobresalen nombres como los de Alfredo Lozano, Rita Longa, Mateo Torriente, el valenciano Enrique Moret, Eugenio Rodríguez, José Núñez Booth, Agustín Cárdenas, Francisco Antigua, José Díaz Peláez, entre otros-se dieron a la tarea de superar definitivamente la frialdad y la mediocridad neoclásicas que reinaba en los modelos escultóricos importados.” Pereira, *Escultura y Escultores*, 19-20.

<sup>192</sup> Pereira, *Escultura y Escultores*, 20.

Artes (1954), como *La fuente de las Américas* de Juan José Sicre emplazada en el patio interior de este, así como la obra de Rita Longa *Forma, espacio y luz*, a la cual me he referido en el capítulo anterior. Ambas poseen ese juego de volúmenes y movimiento sin dejar de dialogar con el espacio para el cual fueron concebidas. La obra de Torriente ya se insertaba entre las vanguardistas de este periodo y con *El balcón del Caribe* fue reconocido entre los artistas a la cabecera de este movimiento en la Isla. Su pieza, también de carácter ambiental: *Estrella con caracola y cuerno*, la cual ha sido abordada en el acápite 1.2, evidencia la expresividad y el juego de formas para recrear un entorno marino, estableciendo un diálogo con el mar, desde su originario emplazamiento en la Rotonda de Punta Gorda en la ciudad de Cienfuegos hasta el actual emplazamiento en dicha ciudad en “Los Pinitos.”



Fig.39 Mateo Torriente (1910-1966) *La paloma* (años 60)

*La paloma* (Fig.39) es una escultura ambiental que se encuentra emplazada en el parque “Jacinto Portela”<sup>193</sup> del municipio de Palmira,<sup>194</sup> perteneciente a la provincia de Cienfuegos, pueblo natal del artista. Es necesario tener en cuenta que esta pieza fue concebida por su creador

como escultura-fuente y que ocupaba el centro del parque (Fig.40), donde antiguamente figuraba una glorieta.<sup>195</sup> Sin embargo, dicha obra fue desplazada de su lugar originario en 1986,<sup>196</sup> quedando restituida la mencionada glorieta. El emplazamiento que en la actualidad

<sup>193</sup> “Se nombra Jacinto Portela en honor a la figura de quien financió la pavimentación de las calles de la localidad, por entonces alcalde.” Museo Municipal de Palmira, *La Gaceta palmireña*, Octubre-Diciembre, 2011, 1.

<sup>194</sup> “Palmira, está emplazada al Sur de la Provincia de Las Villas (Cienfuegos), limita al norte con Cienfuegos; por el oeste, con los Términos Municipales de Rodas y Abreus, y al Este, con el Término Municipal de San Fernando de Camarones.” Museo Municipal de Palmira, “Datos Históricos de la Fundación de Palmira,” Documentos pertenecientes al Archivo, Cienfuegos.

<sup>195</sup> “La glorieta fue construida en 1926. Treinta y tres años después, en 1961, fue demolida en atención a su pésimo estado y colocada en su lugar la fuente, con una escultura del artista palmireño Mateo Torriente.” Museo Municipal de Palmira, *La Gaceta palmireña*, 1.

<sup>196</sup> “Por decisión del gobierno y a petición del pueblo en 1986 como tradición se volvió a construir la Glorieta atendiendo a su diseño anterior.” Museo Municipal de Palmira, “La Glorieta” *La Gaceta palmireña*, Febrero, vol 37, ejemplar 3, 2001.



Fig. 40 Mateo Torriente (1910-1966). *La Paloma* (años 60)  
Parque Jacinto Portela de Palmira. Cienfuegos.



Fig. 41 Mateo Torriente (1910-1966) *La paloma* (años 60)

posee *La Paloma* dista del originario: ubicada hacía uno de los laterales del parque, a ras del pavimento y sin ejercer función como fuente.

El estado de conservación de esta pieza no siempre fue el más adecuado, de hecho, estuvo casi en destrucción total<sup>197</sup> hasta mantenerse en el estado que se presentó en la Fig.39, resultado de la más reciente restauración efectuada en el año 2017 por el escultor matancero Juan García Cruz, restaurador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), radicado en la ciudad de Cienfuegos. En su propuesta para restaurar dicha obra, García se refirió al maltrato y deterioro avanzados al que se expuso desde su

<sup>197</sup> “La obra se encuentra en mal estado de conservación y requiere dado su estado físico, químico y conceptual una restauración que implica la recomposición de la obra, la histólisis total, reintegración y recomposición de sus componentes, la devolución de su forma y movimientos, la devolución de su estética ambiental y como parte del paisaje cultural de este importante centro histórico urbano que garantiza el rescate de la obra de uno de los escultores cienfuegueros y cubanos de relevancia en la primera mitad del siglo XX que culmina con la rigorización de la obra en el complejo escultórico del parque.” Juan García, “Fundamentación de la propuesta de restauración de la obra de Mateo Torriente titulada: *La Paloma*. Municipio de Palmira,” Documento perteneciente al Consejo provincial de las Artes Plásticas, Cienfuegos, 2017.

emplazamiento,<sup>198</sup> por lo que fue necesario incorporarle una cerca perimetral que, si bien impide que vuelva a ser víctima de ello, crea barreras visuales que no permiten que sea debidamente apreciada (Fig.41). Sin embargo, es meritoria la labor de restauración realizada por Juan García, quien estudió minuciosamente los propios materiales con los que fue realizada *La Paloma*, desde la complejidad de sus estructuras de acero en voladizos hasta el ferrocemento, aplicación de anticorrosivos y pinturas impermeabilizantes para el acabado final, con el objetivo de lograr devolverle a la obra su visualidad originaria. También alega el escultor, que durante este proceso de restauración pudo encontrar los conductos internos que permitían el paso del agua a través de la pieza, para su función como fuente, los cuales conservó intactos, respetándolos al igual que los orificios que se observan en la propia escultura, realizados por Torriente con este fin.<sup>199</sup>



Fig. 42. Constantin Brancusi. (1876-1957) *Gallo*, 1935.

La raíz de los avatares por los que ha atravesado esta obra conlleva a volver sobre la imagen (Fig. 40) la cual permite apreciar cómo su emplazamiento primero, no a ras de suelo, sino encima de un muro de contención para el agua de la fuente, que hacía a su vez de pedestal, regulaba los límites de interacción con el público y a su vez proponía un diálogo desde su espacio. En este sentido Rosalind Krauss analiza la importancia de la base en la escultura de Constantin Brancusi (Fig.42): “En una obra como *El gallo*, la base se convierte en el generador morfológico de la parte figurativa del objeto; en las *Cariátides* y la *Columna sin fin*, la escultura está en relación recíproca con su base (...)”<sup>200</sup> Estos son solo algunos ejemplos de lo que puede aportar la base como complemento de la obra. En la actualidad *La Paloma* ha perdido esta interacción con su entorno. Se encuentra despojada de su

<sup>198</sup> “Debido al traslado, la altura y posición que se colocó la pieza en el nuevo emplazamiento, la no existencia del estanque o fuente (que en la concepción original disponía y la protegía) y el paso del tiempo con el uso dado por los infantes, como parte de sus juegos y banco ocasional. Trae como resultado la situación de deterioro que presenta.” García, “Fundamentación.”

<sup>199</sup> Juan García, Entrevista por la autora. Cienfuegos, enero, 2020.

<sup>200</sup> Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido,” 65, <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>, consultado el 24 de noviembre de 2019.

ubicación y de su función originaria, se aprecia como un elemento más dentro de dicho parque. El diálogo entre el público y la pieza se dificulta al quedar visualmente aprisionada dentro de la cerca perimetral. El agua y la iluminación también fueron elementos pensados para cohabitar con la obra. Seguramente debieron establecer un diálogo que activaba los conceptos que propone *La paloma* desde su propia morfología. El muro que contenía el agua de la fuente funcionaba también como complemento, formando parte de los elementos simbólicos a los que apelaba su creador: agua, luz, aire, este último captado en el movimiento de una especie de ave que pareciera presta a elevarse, a punto de emprender vuelo. La obra se vuelve a su vez una recurrencia simbólica a la paz, la libertad, dada por el propio título de la pieza, sin embargo, desde su nivel de síntesis y apreciación morfológica, pueden ser sugeridas otras lecturas, quizás aludir a velas de embarcaciones, o tal vez una suerte de estrella entrecruzada que se dibuja en angulosas líneas.

Esta pieza se yergue precisamente desde un contexto doblemente periférico, en un pueblito dentro de una ciudad al centro sur de la isla de Cuba. Por lo que la descentralización de la escultura hacia espacios alejados del circuito capitalino ocupa también un lugar protagónico en la obra de Torriente. El artista refiere en sus datos biográficos haber realizado emplazamientos de obras públicas en otras regiones periféricas del país, las cuales fueron iniciadas desde 1942, con un ciclo de bustos en ciudades del centro de la isla como Cienfuegos, Santa Clara y Esperanza.<sup>201</sup> Apuntó además que en 1946 emplazó una estatua a las Madres en la entrada de San Juan de los Yera, pueblito perteneciente a una de las ciudades del centro de la Isla, y de la cual expresa cual fue su inspiración: “basándome en el siguiente pensamiento de Martí: Los brazos de las madres son cestos floridos.”<sup>202</sup> La obra pública de Torriente, como puede notarse, muestra el interés por resaltar y dotar a estos espacios de una nueva vitalidad. El artista también emplazó obras en sitios consagrados como en el Museo Nacional de Bellas Artes en la Habana, sin embargo, superan en número las ubicadas en las afueras de los circuitos legitimadores. Torriente no fue el único escultor que hacia la década del sesenta del siglo XX se interesó en colocar sus obras en lugares alejados de la capital, sin embargo, no debe perderse de vista que, para este artista, teniendo en cuenta además la labor desempeñada en la ciudad de Cienfuegos, como promotor cultural en la enseñanza artística,

---

<sup>201</sup>Torriente, “Datos biográficos,” 2.

<sup>202</sup>Torriente, “Datos biográficos,” 2.

esta práctica se tornó en un compromiso social a través del arte que transformó disímiles espacios. Sus obras ya desde los años cuarenta, apuntaban en este sentido y por esta época, continuaron también los emplazamientos.<sup>203</sup> Su estilo de corte ya abstraccionista continuó desarrollándose aun dentro del controvertido contexto que tuvo lugar en Cuba después de 1959.

Hacia los años sesenta en la Isla, el arte abstracto se vio en medio de disímiles polémicas, permeado por la incomprensión. La libertad formal no era nicho idóneo para expresar los postulados de la naciente revolución. La abstracción fue considerada entonces como arte de “adormecimiento ideológico,”<sup>204</sup> cuestionada una vez más por desvinculación de la realidad. Sobre estos aspectos se refirió el artista y crítico Pedro de Oraá:

La noción de abstracción pura y exenta de vínculo con el mundo real es errónea y falta a una verdad profunda: es el hombre común quien habita en el artista que ejecuta la obra y deposita en ella la sedimentación de su conciencia. Llevar la abstracción en el arte en términos absolutos es una acción de dominio intelectual. El significado concreto de una obra de arte abstracta, y ella misma como continente físico de ese significado, resumen una presencia insertada de modo ineludible y definitivo en la única realidad posible, la que vivimos.<sup>205</sup>

Lo cierto fue que los años sesenta estuvieron permeados de polémicas respecto al arte abstracto en Cuba. La idea que presuponía una Revolución del pueblo y para el pueblo dejaba en inciertos caminos a los artistas que desarrollaron esta tendencia. Fue una época en que se trató de alejar todo lo que implicara una relación de aburguesamiento, y este ideal se hizo cada vez más un estandarte para la naciente revolución, a lo cual se refiere la destacada intelectual cubana Graziella Pogolotti:

El término burguesía señalaba una condición clasista asociada a una estructura de dominio socioeconómico y político, imbricada por necesidad al dominio imperial. Involucraba también, desde el siglo XIX, un conjunto de normas de conducta opresivas y excluyentes, constitutivas de máscaras que debían ser desgarradas en un auténtico proceso liberador.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> En 1961 Mateo Torriente emplazó un monumento funerario a los mártires del cinco de septiembre, apelando a la síntesis formal, en el Cementerio “Tomás Acea” de Cienfuegos. Cfr. Torriente, “Datos biográficos,” 5.

<sup>204</sup> Gerardo Mosquera, “Martí y el arte abstracto,” en *Exploraciones en la plástica cubana* (Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983), 331.

<sup>205</sup> Oraá de, *Arte Abstracto cubano*, 4.

<sup>206</sup> Graziella Pogolotti, “Los 60 no fueron light: Mirar a los 60,” en *Antología cultural de los 60* (La Habana: Ediciones Pontón Caribe, 2004), 18.

La abstracción cargaba a su vez con el estigma de promover un arte apolítico y de haber estado apadrinada desde la dictadura batistiana por el imperialismo,<sup>207</sup> y esto se contraponía a la sociedad nueva que se trataba de construir. La libertad formal e interpretativa que esgrimía la abstracción tampoco era bien recibida. En esta cuerda floja se debatió el arte cubano de esa época y la abstracción en Cuba, entendida por unos y desentendida por otros. El discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, en la Biblioteca Nacional conocido como *Palabras a los intelectuales*, dio paso a lo que sería la plataforma de la política cultural cubana, en el cual, refiriéndose a la libertad formal y de contenido expresa:

(...) que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que, si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser. ¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Puede verdaderamente preocuparse por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por ese problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte, quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear.<sup>208</sup>

Se puede comprender entonces que en esa época el tema creativo y el arte abstracto dentro de los presupuestos revolucionarios, transitaban por arduas polémicas debido también a su propia naturaleza ambigua con la cual podían fabularse disímiles interpretaciones. El intelectual cubano Juan Marinello en *Conversación con nuestros pintores abstractos*<sup>209</sup> se refirió a la necesidad de hacer un arte que respondiera a los nuevos intereses de la Revolución. Sin embargo, otros como Carlos Rafael Rodríguez, quien jamás se mostró incrédulo ante la abstracción expresó:

Existen los partidarios cerrados de la expresión temática directa que no entienden que se pueda hacer Revolución si en el cuadro o si en la música no van envueltas alusiones temáticas revolucionarias

---

<sup>207</sup> “En los días más duros de la barbarie batistiana se escribieron estas consideraciones. Las difíciles circunstancias dejaron en su desarrollo huellas reiteradas, y no olvidamos precisar cuánto colaboraba en la aventura abstraccionista la atmósfera integrada por la tiranía desenfadada. Hija y protegida del imperialismo, la tiranía estorbaba tercamente toda expresión limpia y profundamente nacional.” Juan Marinello, *Conversación con nuestros pintores abstractos* (Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 1960), 13.

<sup>208</sup> Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales,”

<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>, consultado el 24 de octubre 2018.

<sup>209</sup> “Para este día afortunado-de luchas difíciles y magnas esperanzas-, imaginamos el renacer de una pintura digna de nuestro pueblo. Y no desarma nuestro entusiasmo que, en las exposiciones realizadas a lo largo del año de liberación, haya hecho presencia insistente la pintura abstracta. No se disuelven en un día los hábitos negativos, ni puede revolución alguna obrar milagros. Es explicable que aliente todavía entre nosotros la plástica abstracta: pero no encuentra justificación que se mantenga por tiempo considerable. O la revolución es quehacer limitado y parcial, o la revolución engendra un arte a su nivel(...)” Marinello, *Conversación*, 14.



directas. Y hay otros –entre los cuales estoy citando- quienes creen que hay que ver esto con una mayor amplitud, con un criterio más amplio.<sup>210</sup>

Cuba no fue el único país inmerso en debates referidos a la corriente abstraccionista, a lo cual me he referido en el capítulo anterior con la polémica que fue suscitada en México,<sup>211</sup> de modo que quedaron relegados aquellos creadores que proponían un lenguaje artístico diferente y entendían desde otra mirada la urgencia de expresión nacional. En estas fricciones se debatió el quehacer de la corriente abstracta de mediados del siglo XX. El auge de la abstracción, difundida desde los Estados Unidos, de una estética ‘ambigua’ y enorme amplitud interpretativa, no ofrecía seguridad para el nuevo proyecto revolucionario cubano, por lo cual se hace entender cómo para la Cuba de los años sesenta, podía denotarse sospechoso este lenguaje artístico, en cuanto a los ideales políticos en cuestión. Sin embargo, esto fue una manera esquematizada y reduccionista de ver el fenómeno, si se tiene en cuenta que la abstracción había defendido desde sus presupuestos temáticos y formales bajo la dictadura batistiana, lo autóctono cubano. Una muestra de estas posturas patrióticas lo constituyó la exposición de 1954, mencionada en el capítulo anterior en Homenaje a José Martí, donde participaron varios miembros del grupo abstraccionista como *Los Once*. Desde obras y posturas de quienes fueron partícipes de esta tendencia se revelaron también elementos de identidad nacional, lo cual tributó a hacer algo propio del movimiento abstracto en Cuba. Sin embargo, como ya se ha visto, no todas las posiciones iban en contra de la abstracción, y en la práctica no ocurrió un abrupto cambio de estilo en las propuestas escultóricas a partir del triunfo revolucionario. Al respecto, la investigadora María de los Ángeles Pereira refirió:

El quehacer escultórico de los sesenta estuvo marcado por la repercusión múltiple del proceso político social que inició la Revolución; pero, tal y como ocurrió en el caso de la pintura, no se manifestaron rupturas abruptas con las líneas estilísticas, e incluso con importantes vertientes temáticas de la etapa anterior. Por el contrario, se evidenció una continuidad formal caracterizada, en la escultura, por el predominio de las estilizaciones abstraccionistas, de franco virtuosismo en los

---

<sup>210</sup> Carlos Rafael Rodríguez citado por: Gerardo Mosquera, “Martí y el arte abstracto,” 328.

<sup>211</sup> “Debido a las estrategias propagandísticas de Estados Unidos y la Unión Soviética durante la posguerra - que buscaban neutralizar los discursos artísticos,- las dinámicas artísticas se entendieron a partir del enfrentamiento entre dos grandes tendencias: lo abstracto se enfrentaba con lo figurativo provocando divisiones entre los pintores quienes defendían posturas estéticas claramente delimitadas por la política; se pensaba que las ideas comunistas de los pintores “realistas” se oponían a las ideas “burguesas” del arte abstracto subjetivo.” Pedro de, *El arte abstracto*, 13.

trabajos en madera, piedra y metal (hierro, fundamentalmente) entre otros materiales paulatinamente incorporados.<sup>212</sup>

De modo que se trató entonces de una época donde coexistieron estilos, lo figurativo y lo abstracto, debido a la coincidencia de derroteros que planteaba la naciente revolución y los que venía defendiendo la vanguardia cubana.<sup>213</sup> Por lo cual puede decirse, a pesar de los cuestionamientos hacia esta tendencia, que la idea de un rompimiento estilístico no se ajusta a los hechos creativos durante este periodo, si bien pueden observarse cómo son abordados estos elementos de nuestra identidad, desde los motivos aborígenes, el mestizaje, las formas marinas, la flora, la fauna,<sup>214</sup> referidos también por la investigadora María de los Ángeles Pereira. Es de destacar en este sentido, obras ambientales que responden a estilizaciones formales, a temáticas indigenistas, como: *La velocidad* (1960), de Florencio Gelabert, ubicada en los jardines de la terminal de Ómnibus de Ciudad de la Habana; el grupo escultórico *Guamá* en la Ciénaga de Zapata en Matanzas (1960) de Rita Longa, quien se caracterizó por el despliegue de su obra escultórica en distintas provincias del país; y *La Paloma* de Mateo Torriente emplazada, como ya se ha visto, en un pueblo periférico de la provincia de Cienfuegos. En estos años también la vertiente escultórica ambiental conmemorativa se destacó en cuanto a soluciones técnicas y conceptuales. Fueron este tipo de obras las que después del triunfo revolucionario ofrecieron una estética más osada respecto a sus ‘tradicionales cánones’<sup>215</sup>, lo cual también se justifica en la decisión de las nuevas políticas del Estado para potenciar esta vertiente que se difundió por toda la isla.<sup>216</sup> Obras

---

<sup>212</sup>Pereira, *Escultura y escultores*, 33.

<sup>213</sup> “Otra zona sumamente extendida en las preferencias temáticas de la escultura del período fue la relacionada con la (re)validación de elementos componentes de nuestra identidad cultural lo cual, como es sabido, fue particularmente alentado por una política cultural interesada en la afirmación de los valores nacionales.” Cabrera, “La Escultura cubana,” 73.

<sup>214</sup> Pereira, *Escultura y escultores*, 34.

<sup>215</sup> “Cuando nuestros monumentos rompieron-recién iniciados los sesenta-con anquilosados esquemas de la estatuaria tradicional; cuando dejaron atrás al manido obelisco o la milenaria figura ecuestre del héroe encaramada sobre la pirámide abarrotada de alegorías y descripciones; cuando dejaron de copiar modelos foráneos alejados en el tiempo y el espacio, y se asumió con mente abierta una acepción mucho más amplia y revitalizada de lo que puede ser un monumento conmemorativo..., entonces las obras comenzaron a parecerse mucho más a los héroes homenajeados, aunque ya no siempre apareciera su retrato y el público tuviera que aprender a mirar el monumento de una forma distinta y a pensar en él, o a propósito de él, de una manera también diferente.” Pereira, *Escultura y escultores*, 62.

<sup>216</sup> “A partir del triunfo de la Revolución, el Estado deviene comitente único de la totalidad de las obras monumentaria y ambientales que se erigen a lo largo y ancho del país. Si bien no se desdeña el fomento de la escultura pública asumida como parte de la cualificación arquitectónica, asociada a edificaciones preexistentes o de nueva fábrica y/o a proyectos de desarrollo urbano, es la vertiente conmemorativa la que más se potencia.

como el *Parque Monumento de los Mártires Universitarios* (1967) de los arquitectos Emilio Escobar, Mario Coyula, Sonia Domínguez y Armando Hernández, *Parque monumento a la Demajagua* (1968) por los arquitectos Fernando López y Daniel Toboada en la Finca la Damajagua en Granma, sobresalen en esta década por el carácter funcional que le imprimen al espacio, dotándolo de una mayor integración al ambiente y estableciendo un diálogo mucho más orgánico con su público, así como el material empleado con la introducción del hormigón armado.

La producción de Mateo Torriente, como la de otros artistas en los años sesenta mantuvo un lenguaje abstracto, *La paloma*, es un ejemplo de esta síntesis formal que continuó junto a las obras de otros artistas con los ecos de la abstracción durante esta década. En el próximo acápite serán analizadas piezas de salón de este artista, las cuales se sintetizaron y enriquecieron de mitologías, seres fantásticos, confeccionadas con arcilla de su localidad, lo que potenciaba a su vez el estrecho vínculo con su entorno natural, idea a la cual siempre recurrió dentro de su trayectoria artística.

---

Se multiplica su presencia en copiosa cuantía de tarjas, bustos, monumentos y algunos proyectos de notable envergadura, alusivos a conmemoraciones patrias de marcada jerarquización política. En estos últimos se expresó, curiosamente, la palmaria renovación formal y conceptual que experimenta la manifestación después de 1959.” María de los Ángeles Pereira, “La escultura monumental y ambiental en Cuba: repaso y vindicación,” <https://www.artcronica.com/revista/no-12/la-escultura-monumentaria-y-ambiental-en-cuba-repaso-y-vindicacion/> ,consultado el 20 de noviembre de 2019.

### 3.2. *Lechuzas*: materialidad y mitología en la obra de Mateo Torriente. Su aporte a la escultura de salón.



Fig. 43 Mateo Torriente (1910-1966) *Lechuzza V*, 1962.



Fig. 44 Mateo Torriente (1910-1966) *Lechuzza IX*, 1962.



Fig.45 Mateo Torriente (1910-1966) *Nido de lechuzas II*, 1966.

La gran variedad de obras con temática sobre lechuzas de Mateo Torriente, tomó gran protagonismo dentro su trayectoria artística. Ya hacia los años sesenta del siglo XX, Torriente había desarrollado un estilo muy particular que versaba en la síntesis formal. Había indagado desde materiales diversos como el yeso, la madera, el ferrocemento, el hierro y el barro, como otros artistas, sin embargo, en su caso fue el trabajo con la arcilla el que captó especial interés. Esto se vio reflejado en sus numerosas producciones de lechuzas, desarrolladas en gran y pequeño formato (Figs. 43, 44 y 45).

Como ya se había planteado en el acápite anterior, en los años sesenta los artistas que habían renovado la escultura en Cuba fueron incorporando otros materiales a los más tradicionales, a lo cual se refirió la investigadora Mei-ling Cabrera:

(...) también resulta constatable que en el arte escultórico del período se verificó la paulatina incorporación de otros materiales más novedosos entre los que se encontraban el plástico, la chatarra, el alambón y un sin fin de objetos tomados directamente de la realidad cotidiana, con lo cual algunos creadores se acercaron a un quehacer conectado, ya no solo con la vertiente informalista del llamado

arte matérico, sino con algunas notas afines a las prácticas fundacionales del pop (inglés y estadounidense), amén de las experiencias cinéticas que igualmente apelaron a la utilización de elementos inusuales en la escultura.<sup>217</sup>

Sin embargo, se mantuvieron las estilizaciones abstraccionistas a la par de otros que buscaron soluciones más apegadas a lo figurativo enmarcadas dentro de las nuevas temáticas que planteaba el contexto histórico. Este comportamiento que mantiene un interés por lo abstracto puede observarse en las esculturas de salón de José Antonio Díaz Peláez (Fig.46), y de Eugenio Rodríguez (Fig.47) visualizándose estos elementos con exploraciones matéricas significativas en el caso de Peláez, orientado a los materiales naturales, a la manualidad y a



Fig. 46 José Antonio Díaz Peláez (1924-1988) *Hierro y piedra*, 1961.



Fig. 47 Eugenio Rodríguez (1917-1968) *Figura*, 1962.

la arcilla. De manera simultánea se vislumbraron aspectos relacionados con el momento histórico que se vivía después del triunfo de la revolución cubana, periodo donde se puso de relieve la introducción de temáticas sobre la guerra, el héroe, con propuestas visuales que indagaron en un expresionismo figurativo como se observa en la obra de Orfilio Urquiola (Fig.48) o de Sergio Martínez (Fig. 49). La producción escultórica de Torriente en esta década se mantuvo dentro de las exploraciones matéricas con el barro, manteniendo los temas vinculados al entorno natural cubano. El trabajo particular que realizó con la arcilla destacó su obra entre sus contemporáneos. Sus múltiples piezas sobre temáticas de lechuzas le

<sup>217</sup> Cabrera, “La Escultura cubana,” 76.



Fig. 48 Orfilio Urquiola. (1935) *El herido*, 1964.



Fig. 49 Sergio Martínez (1934) *El Quijote*, 1968.

permitieron un conocimiento profundo sobre las posibilidades de ese material. Es de resaltar este virtuosismo en su obra *Nido de Lechuzas* (Fig.50), pieza de salón de gran formato, que sobresale entre sus producciones precisamente por la escala. Según el propio artista:

El desarrollo de esa escultura se basa en una problemática de barro sin estructura, diez y ocho tubos para desperdicio la forman superponiéndose en números de cinco, cuatro, tres dos y uno. Con espacios y formas equilibradas, y ventanas y alas partiendo de una base donde le crecen elementos superpuestos de aves de rapiña.<sup>218</sup>

Existe toda una historia biográfica detrás de sus obras con temáticas de lechuzas, las cuales se desprenden de la observación y de las vivencias del propio artista. El descubrimiento de un nido de lechuzas y el vínculo que le propició la experiencia de terminar criando a dos de estas aves, le sirvieron de motivación inicial para crear dichas piezas.<sup>219</sup> Torriente se detuvo con minuciosidad a observar cómo esas criaturas construían sus nidos, de qué se

<sup>218</sup> Mateo Torriente, Documento mecanoscrito, Fondo Mateo Torriente. Museo Provincial de Cienfuegos, 7.

<sup>219</sup> “En una almenada Torre del viejo palacio de Valle, donde está instalada la Escuela-taller de artes Plásticas de Cienfuegos, anidaban lechuzas. Macho y hembra laboraban en la construcción del lecho, donde más tarde nacieran dos animalitos blanquísimos, verticales, grávidos y patones, su lenguaje era parecido al de la pronunciación de la CH francesa repetidas veces, acompañado de un sonido como el que produce el dedo pulgar y del medio, como el que hacemos al recordar una idea.” Torriente, “Documento mecanoscrito,” 6.



Fig.50 Mateo Torriente  
(1910-1966) *Nido de lechuzas*, 1963.

componían<sup>220</sup> y de dicha experiencia alega: “nos dejó vivencias inolvidables y de estas nació la obra “Nido de lechuzas.”<sup>221</sup>

La pieza posee también referentes desde su morfología que recuerdan las esculturas cubistas por el empleo de materiales de desecho convertidos aquí en parte de la obra. Se evidencia además un interés por los volúmenes y planos que se desprenden de la propia forma geométrica de los cilindros que la componen. Recuerda también, desde el propio título, los mitos ligados a la flora y fauna de los primeros habitantes de la ciudad donde creció. A este interés de vincular la mitología cubana en sus obras se refiere Vivian Pérez: “De los tubos de barro de alcantarillas, sin cocer aun surgen temas increíbles, vernáculos, inspirados en nuestros mitos criollos.”<sup>222</sup> Muchos de estos mitos fueron abordados por el folclorista Samuel Feijóo, con quien compartió Torriente una estrecha amistad intelectual. *Nido de Lechuzas* también puede evocar mitologías prehispánicas que debió conocer durante su estancia en México.

Estas culturas usualmente representaban figuras zoomorfas con diversos significados, las cuales respondían a intuiciones mágicas y concepciones religiosas dentro de su cosmovisión. También para dichas culturas la lechuza o el búho tenían significados relacionados con el inframundo:

Los señores del Mictlán tenían como mensajeros al tecolote y la lechuza, ambos considerados como aves de pésimo agüero para los enfermos graves pues les presagiaban la muerte (...) este mensajero iba y venía al infierno y por esto le llamaban: yaotequihua, que quiere decir mensajero del dios y de la diosa del infierno que andaba a llamar a los que les mandaban.<sup>223</sup>

La lechuza ha sido interpretada desde múltiples culturas. El misterio que la envuelve está relacionado con su nocturnidad. Su estrecha relación con la noche la enlaza con la muerte y

<sup>220</sup> “El nido maloliente, rodeado de ratones y murciélagos muertos y esqueletos de lagartijas (...) Entre sus costumbres observamos que hacían montañitas desordenadas cuando comían; esqueletos de cabezas y alas de toda clase de restos.” Torriente, “Documento mecanuscrito,” 6.

<sup>221</sup>Torriente, “Documento mecanuscrito,” 7.

<sup>222</sup> Pérez, “De la Academia,” 28.

<sup>223</sup> Vicente T Mendoza, “El plano o mundo inferior. Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel,” 88-89, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn03/032.pdf>, consultado el 30 de noviembre de 2019.

al conocimiento de lo oculto ya que es capaz de ver donde el resto no ve, de lo que pasa desapercibido a los demás. También ha sido vista como analogía de una mujer-lechuza-ser fantástico, según refiere la investigadora Yolanda Wood en su texto *Caribe: Universo Visual*.<sup>224</sup> Desde el punto de vista morfológico y temático *Nido...* también se conecta con la idea totémica,<sup>225</sup> significativa para muchas de las llamadas culturas primitivas<sup>226</sup> “Los tótems podían ser animales, plantas, lugares físicos, lugares geográficos e incluso piedras, cualquier elemento de la naturaleza podía ser un tótem que el clan sentía como su pariente.”<sup>227</sup> Esos tótems eran elegidos según la conexión que se establecía con su esencia<sup>228</sup> y la del clan, llegando a lograr con el individuo una estrecha identificación. La autora Patricia López se refirió en su texto “Los postes totémicos de la costa noroeste de América del norte,” a la aparición de piezas escultóricas en estas regiones llamadas “postes totémicos,”<sup>229</sup> (Figs. 51 y 52), los cuales fueron producto de un pensamiento mítico en estrecha relación con su entorno:

Éstos son una práctica artística que se ha llevado a cabo en todas las tribus que conforman la extensa costa noroeste. Son un claro ejemplo del inteligente uso que los nativos de la zona daban a los cedros que los rodeaban, servían a diferentes usos que estaban fuertemente ligados a la estructura social, los relatos míticos y la observación de la naturaleza, tanto del propio ser humano como del animal.<sup>230</sup>

---

<sup>224</sup> Wood, *Caribe*, 241.

<sup>225</sup> “Tótem es una palabra que tiene origen en la lengua ojibwa. Los Ojibwas eran un grupo indígena que habitaba en la frontera entre Norteamérica y Canadá, prácticamente desaparecido. En lengua ojibwa significa ‘él es mi pariente’.” Josep Fericgla, “Tótem, chamanismo y espiritualidad.” Conferencia impartida en la sede de Amigos de la UNESCO, Barcelona, 2008, 6, [https://josepmfericgla.org/web\\_Fundacio\\_JMFericgla\\_2/pdf/josep\\_maria\\_fericgla\\_totems\\_chamanismo\\_y\\_espiritualidad.pdf](https://josepmfericgla.org/web_Fundacio_JMFericgla_2/pdf/josep_maria_fericgla_totems_chamanismo_y_espiritualidad.pdf), consultado el 30 de noviembre de 2019.

<sup>226</sup> “El totemismo supone uno de los pilares más importantes de la estructura social de las llamadas sociedades “primitivas” de lugares como América, África o Australia, rige la actividad de los individuos pertenecientes a las diferentes tribus.” Patricia, López, “Los postes totémicos de la costa noroeste de América del norte.” *Facultat d’Humanitats, Universitat Pompeu Fabra*, 2015-2016, 12. [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27558/Lopez\\_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27558/Lopez_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y), consultado el 3 de febrero de 2020.

<sup>227</sup> Fericgla, “Tótem,” 6.

<sup>228</sup> “El concepto de esencialismo es una cuestión muy importante para entenderlo, cuando un clan sentía que un oso o un salto de agua era su tótem, “es mi pariente”, consideraba que alguna cosa de la esencia del tótem que tallaban coincidía con alguna parte de la esencia del clan que tallaba ese tótem. Solo lo podían tocar los iniciados de cada clan, hombres ya maduros, que lo cuidaban porque concebían que había un paralelismo entre el estado del tótem y la propia salud o el propio bienestar del clan.” Fericgla, “Tótem,” 6.

<sup>229</sup> “A modo de definición, los postes totémicos son escudos heráldicos en los cuales se explican leyendas míticas, leyendas que acaecieron en el pasado mítico de la tribu, donde los antepasados vivían aventuras junto a los seres sobrenaturales que presentaban una apariencia animal o sobrenatural, así pues, revelan el legado de las familias o clanes que los mandan a construir,” López, “Los postes totémicos,” 15.

<sup>230</sup> López, “Los postes totémicos,” 15.





Fig.51 Los postes totémicos tallados en cedro por los nativos de la costa del Pacífico.



Fig.52 Tótem de la costa del Pacífico.



Fig.53 Agustín Cárdenas (1927-2001) *Tótem*, 1956-1958.

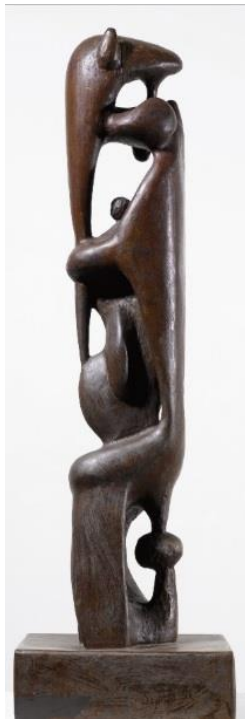


Fig.54 Agustín Cárdenas (1927-2001) *Tótem*, 1989.

En tal sentido Torriente actúa como un recuperador de este pensamiento de culturas originarias, buscando sus raíces para conectarse de manera muy particular y esencial con su entorno. La obra *Nido...* establece un vínculo con su creador, actúa como especie de 'tótem', emparentándose con este tipo de piezas desde la relación que establece el artista con la arcilla, material proveniente de la región donde vivió hasta poco antes de su muerte. También desde lo morfológico se vincula a través de su verticalidad y estructura de elementos consecutivos. La idea de lo totémico también fue abordada por el escultor Agustín Cárdenas, quien ha sido enunciado en el capítulo anterior por su importancia dentro del grupo abstraccionista cubano "Los Once." Cárdenas indagó sobre estas temáticas primitivas y el componente africano, significativos para la construcción de la nacionalidad cubana. Su serie de "Tótems", fue iniciada desde los años cincuenta del siglo XX, (Fig. 53), lo cual constituye un ejemplo de estas exploraciones, que se extendieron en otros momentos de su trayectoria creativa (Fig. 54). En las obras del citado artista pueden observarse al igual que en las de su contemporáneo Torriente, el principio de verticalidad, búsqueda de ascensión, que rigen por igual a los 'postes totémicos' y esa

dualidad de sus formas que pueden sugerir, como en la Fig. 54, especie de animales metamorfoseándose, como cabeza de reptil, o estilizaciones que pueden devenir de la interpretación, en su caso, de mitologías africanas.<sup>231</sup> Estas síntesis formales que son observadas en las obras de Torriente y Cárdenas ya se encontraban implícitas en los modos de representación de estas culturas originarias, a lo cual se ha referido la investigadora Sara Blanco,<sup>232</sup> por lo cual resulta también un modo de evocarlas desde la síntesis formal abordada por ambos creadores.

Lo mítico en *Nido...* de Torriente, devino de la lechuza desde su propio título, del vínculo que tendió con aquellas aves que descubrió y rescató en la antigua Escuela de Arte “Rolando Escardó.”<sup>233</sup> Torriente adquirió cualidades de intermediario entre el mundo de los vivos y el de los muertos, a través de aspectos simbólicos atribuidos también a esta misteriosa ave. Laboró como una suerte de chaman,<sup>234</sup> o de hombre-lechuza, en ese intersticio entre el mundo real y su fantasía.

La relación que Torriente mantuvo con Samuel Feijóo (1914-1992) fue significativa para su creación. Feijóo buscaba su inspiración al igual que Torriente, en la naturaleza, en los mitos y leyendas recogidas de los campesinos que ahí vivían y sus obras tanto pictóricas como

---

<sup>231</sup> “En muchas culturas africanas, la serpiente viene a ser el principio activo del origen de los tiempos. Entre todas las serpientes, la pitón destaca como símbolo de la divinidad. Para los vendá, la serpiente pitón-que mediante el vómito procedió a la creación de otras criaturas que contenía en su vientre-es el símbolo del Creador. Como tal interviene en numerosas ceremonias rituales y religiosas, especialmente en la iniciación femenina, donde jóvenes iniciadas imitan sus movimientos danzando, recordando así las circunvoluciones originales.” Sara Blanco, “La expresión de lo sagrado en el arte contemporáneo,” (tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2015), 47.

<sup>232</sup> “El arte primitivo no tiene una función decorativa, forma parte de un ritual. Es la expresión de creencias mitológicas y estas se expresan en los objetos ceremoniales(...) Según cuenta Newman, los dioses mitológicos y monstruos totémicos eran representados de forma abstracta. El objetivo era representar todas las cosas vivas ‘internamente’ por medio de la bisección. El animal era mostrado sus dos mitades dando una ilusión del modelo simétrico. Pero su interés no era la simetría sino el modelo metafísico de la vida. Esto evidencia que el arte abstracto ya existía desde las épocas primigenias llegando a ser la tradición normal y dominante.” Blanco, “La expresión,” 265.

<sup>233</sup> “En las coordenadas descritas se inscribió el nacimiento de una institución para la enseñanza especializada de las Artes Plásticas sin precedentes, con acceso libre y sin costo alguno, disponible en Cienfuegos para todo aquel que tuviese inclinaciones artísticas. Su curso inaugural comenzó el 12 de marzo de 1962 y fue el resultado de las facilidades ofrecidas por el nuevo gobierno y la colaboración de Vicentina Antuña Tabío (1909-1992), a la sazón presidenta del Consejo Nacional de Cultura junto a Marta Arjona, Directora Nacional de Artes.” Nilda Rivalta, “La Escuela Taller de Artes Plásticas Rolando Escardó de Cienfuegos (1962 - 1975): cambios en su hábitus,” (trabajo de diploma en opción al título de Licenciado en Historia. Universidad Carlos Rafael Rodríguez, Cienfuegos, 2016-2017), 32.

<sup>234</sup> “Los chamanes mantienen, por un lado, una relación de conjunto y de ayuda con el resto de su comunidad, y por otro, son los especialistas en relacionarse con esta dimensión anímica y oculta de la realidad que forma parte de la cosmovisión de las culturas chamánicas y totémicas.” Fericgla, “Tótem,” 7.



Fig.55 Samuel Feijóo (1914-1992)  
*Lechuza*, 1960.

literarias poseen ese frescor natural, ingenioso y descontaminado que les propició el contacto con el campo y sus gentes. A esto se refiere el destacado intelectual cubano Roberto Fernández Retamar: “El ideal de Samuel es una especie de cuerpo a cuerpo con el paisaje, en que va descubriéndose la trabazón de yerbas, hojas y flores, y las caras extrañas hechas y deshechas por la luz y la sombra, y los diosillos del campo cubano que alguna vez llamé, a propósito de su poesía, los elfos criollos (...)”<sup>235</sup> Feijóo también se unió a la representación plástica y tridimensional de esta temática de lechuzas (Fig.55), criaturas que habían sido motivos recurrentes en sus textos literarios sobre leyendas y seres mitológicos. De modo que puede observarse en muchas de las producciones que juntos realizaron como se muestra en la Fig.56, donde experimenta, cual proceso interdisciplinario, estas



Fig.56 Mateo Torriente y Samuel Feijóo, prueban el barro en un tejar de Cienfuegos.

recreaciones junto a Mateo Torriente. La pieza *Lechuza* (Fig. 55), confeccionada en arcilla deja entrever una suerte de rostro de animal que surge desde un elemento de estructura cilíndrica como especie de tronco de un árbol, el mismo posee incisiones alrededor que pueden remitir a la vegetación o al follaje propio de los árboles.

Las lechuzas de Torriente y de Feijóo conservan no solo el paralelo con lo temático desde los imaginarios populares sino también desde el aspecto formal, en esa idea de fusión, o de metamorfosis de elementos que se observan en las piezas escultóricas de ambos, creaciones devenidas de esta imbricación del mito y la naturaleza a lo cual se refirió Feijóo:

<sup>235</sup> Roberto Fernández, “Entrada a su pinturería,” *Noticias de Artecubano* (La Habana: Artecubano Ediciones, 2014), 4.

Si bien el mito se embriona y concreta en la imaginación humana, dando salida a creencias, temores, sueños, supersticiones, etcétera, otra raíz se halla en la naturaleza, creadora de seres de formas “raras” y “fantásticas”, al ojo del hombre. Ello estimula y origina la creación de monstruos de “horrendas” formas, o bien las graciosas estructuras en los más bellos mitos.<sup>236</sup>

Y es que las leyendas y mitos están colmados de ese espíritu cambiante y halo de misterio independientemente de cómo se interpreten estas rarezas sobrenaturales en distintas regiones del mundo. Torriente y Feijóo fueron figuras que, desde la periferia del circuito capitalino, dieron voz a través de sus creaciones y aportes a la cultura como la revista *Signos*, fundada por Feijóo en 1969, y el trabajo pedagógico desarrollado por Torriente en 1945 con la Escuela Libre de Artes Plásticas “Jagua.”<sup>237</sup> Las obras de ambos se entrecruzaron desde lo multidisciplinario en *La Academia del Bejuco*<sup>238</sup> que fundaron juntos, y desde la cual propiciaron un espacio de intercambio donde confluyeron artistas e interesados en expresarse a través del arte, teniendo como premisa plasmar los temas de la naturaleza cubana. Así mismo la propia naturaleza fue el motivo de inspiración principal en la Escuela experimental “Rolando Escardó” que lideraron: “Ambos estaban reconocidos como defensores de un concepto artístico donde convergían el quehacer vanguardista y los aportes de la raíz popular.”<sup>239</sup>

La mitología recogida por Feijóo en sus textos, impregnó y estimuló la obra creativa de Torriente, lo cual puede observarse en algunas de sus producciones como *Estrella con caracola* y *cuerno*, que recuerda a la leyenda de las sirenas de la bahía de Jagua, a lo cual me he referido en el acápite 1.2, así como en otras que recrea a criaturas fantásticas como el *Güije*<sup>240</sup> (Fig.57). Esta obra vuelve sobre el tema mítico explorado también en las piezas de

---

<sup>236</sup> Samuel Feijóo, *Mitología cubana* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003), 8.

<sup>237</sup> “En octubre de 1945 funda la Academia de Artes Plásticas ‘Jagua’ en la que enseña por métodos modernos y con carácter gratuito. Los propios alumnos adquirían los materiales y pagaban el alquiler del local.” Florentino Morales, “Monumento a las víctimas del Mambí, obra maestra de Mateo Torriente,” Datos pertenecientes al Archivo del Museo Municipal de Palmira, 2.

<sup>238</sup> “A comienzos de la década del 40 funciona en su casa, con la ayuda del polifacético Samuel Feijóo y de un grupo de artistas locales en el que predominaban los poetas, entre ellos Juan José Fuxá, una escuela libre que se llamó, debido a su preferencia por el estudio y tratamiento artístico de motivos de la fauna y la flora campesina cubana, ‘La Academia del bejuco’.” Morales, “Monumento,” 2.

<sup>239</sup> Rivalta, “La Escuela Taller, 33.

<sup>240</sup> “Enlazado con las apariciones universales en los ríos, seres míticos de variados genios, en Cuba se encuentra el famoso mito del jigüe, el más extendido en nuestro país. Es, quizás, el mito primero del país. De origen indio en sus comienzos, recibe la influencia del esclavo africano y se convierte en el güije negro y enano que ha penetrado nuestras artes, poesía, pintura, dibujo, cine, ballet, cancionero (...) A pesar de que se le denomina jigüe en la provincia de Oriente y en algunas regiones de Camagüey, hemos optado por denominarlo güije, que



Fig.57 Mateo Torriente (1910-1966) *El Güije*, 1961.

lechuzas,<sup>241</sup> y la obra *Antillana II*. Todas versan, en definitiva, amén de su materialidad diversa, sobre aspectos del folclore cubano que cuenta historias arraigadas en un pensamiento sincrético, donde lo aborigen y lo africano se juntan para apartar la realidad y abrir paso a la fantasía. Por lo que no sería de extrañar que se pueda establecer nuevamente una relación entre las exploraciones temáticas y

formales de Wifredo Lam y Mateo Torriente: “podemos establecer un nexo estilístico con la manera de hacer de Wifredo Lam: es evidente que ambos andan el mismo camino de rescate de aquellas civilizaciones transculturizadas que formaron nuestro pueblo y su ideosincracia.”<sup>242</sup> Lam también se volcó en sus obras a la reivindicación de la cultura aborigen y en las piezas que produjo luego de conocer Haití pudo observarse un arraigo más profundo con la naturaleza y los misterios que la habitan.<sup>243</sup> A estos seres míticos que pueblan la naturaleza de las regiones caribeñas se refirió la investigadora Yolanda Wood, quien a propósito expresó “(...) lo más importante a destacar es la metamorfosis que se revela con fuerza mágica entre lo vegetal, lo animal y lo humano.”<sup>244</sup> Todas estas son características temáticas y formales a las que han acudido ambos creadores. La obra *Güije*, remite a esta simbiosis precisamente, que se expresa tanto en lo formal como en lo conceptual. Desde el valor uniforme de su acabado blanco, se deja apreciar estos elementos para evocar así todo un pensamiento mítico que forma parte de la identidad cultural cubana.

---

es la forma más aceptada y popular en Cuba. Se trata de un pequeño ser de las aguas generalmente negro, a veces indio, de variadas características físicas y psicológicas”. Feijóo, *Mitología*, 71-72.

<sup>241</sup> Este tipo de ave también se relaciona con los mitos que la vinculan como “siguapa,” especie de lechuza (mujer del güije) Cfr. Wood, *Caribe*, 244.

<sup>242</sup> Pérez, “La naturaleza antillana,” 5.

<sup>243</sup> Cfr. Wood. *Caribe*, 254.

<sup>244</sup> Wood, *Caribe*, 246-247.

Los aportes de Torriente a la escultura de salón de la época se encuentran en la materialidad, en la riqueza de su lenguaje abstracto impregnado de los conocimientos adquiridos durante sus viajes, de su relación con el entorno campestre y marítimo, sus experiencias interdisciplinarias, la sabiduría popular que interpretó junto al versátil Samuel Feijóo y que pudo confrontar también en las obras de Wifredo Lam. Dentro de la escultura de salón de esta época, sobresalen las piezas de Torriente debido a su interés por explotar las múltiples posibilidades del barro. En ello radica la particularidad de las producciones de este artista respecto a la de sus contemporáneos. Es de destacar el virtuosismo que desarrolló con la arcilla, en sus escalas, prescindiendo de estructuras, en la manera cómo hizo de un material ancestral obras contemporáneas de un indudable arraigo por su cultura, la naturaleza y la gente sencilla de sus campos. Si bien podemos encontrar otros artistas de este periodo como Rita Longa que se valieron de la arcilla para la realización de algunas de sus piezas, enunciado en el acápite anterior, no se emplea de igual manera que en la producción de Torriente, con esa intencionalidad de dotarlo de un protagonismo latente en su obra. Muchas de estas creaciones fueron realizadas con el barro de su tierra natal, la tierra que moldeaba con sus manos y lo conectaba con sus raíces como si fuera parte de su piel o de su propia existencia. Sus lechuzas en serie son testigos del virtuosismo que logró alcanzar, desde las variadas formas que recreó, hasta la recuperación de tubos de desecho para confeccionar muchas de estas piezas. Estuvieron también las lechuzas en sus últimas producciones, ellas fueron las que más cercanamente hablaron de sus inquietudes artísticas y humanas al final de su existencia. Qué es la obra en esencia de un artista sino el reflejo indisoluble de su ser. Tal vez Torriente creyó en la fuerza mágica de esta ave, ya se ha visto cómo nos cuentan de premoniciones, misterios, enigmas, miedos y precisamente ellas se volvieron recurrentes antes de la partida de su creador. Mateo Torriente puso fin a su vida en el año 1966,<sup>245</sup> alejado de su ciudad natal, pero en compañía de su obra. Las lechuzas fueron como un modo de mostrarnos el camino que escogió para su próximo viaje: “El mundo no se acaba en lo que es visualmente perceptible, ni en lo palpable. Lo importante no es lo que es visto sino, el

---

<sup>245</sup> “La Comisión Nacional de Monumentos requiere sus servicios en el 66, y tiene que abandonar su pueblo y su gente para fijar su residencia en La Habana. Desde entonces su carácter fue haciéndose cada vez más sombrío y reconcentrado, hasta que un día el 21 de agosto de 1966, es hallado muerto en su propio taller. Se había suicidado al impulso de sus viejos padecimientos nerviosos.” Morales, “Mateo Torriente,” 2.

mundo de la esencia, la experiencia trascendente del ser humano, de lo luminoso.”<sup>246</sup> Y con ese espíritu de cosmovisiones ancestrales, emprendió su nuevo camino acompañado de sus seres míticos entre la realidad y la fantasía.

---

<sup>246</sup>Fericgla, “Tótem,” 14.

## Conclusiones:

La obra del escultor cubano Mateo Torriente Bécquer dejó una impronta en el arte cubano por lo que varias de sus piezas se encuentran dentro de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Su emblemática obra *El balcón del Caribe*, es parte del conjunto de esculturas que conforman la fachada de esta institución. El Museo Provincial de la ciudad de Cienfuegos, atesora la mayor parte de sus obras, así como fotografías, documentos, que fueron de gran utilidad durante esta investigación.

Un artista no conserva un estilo a lo largo de su vida, este se transforma en la medida de sus búsquedas e inquietudes. En esta investigación me interesó analizar la creación de Torriente desde el tránsito de las formas orgánicas hacia la síntesis formal. Cómo asimiló la abstracción y llegó hasta ella, insertado al panorama artístico de la época. El análisis de los estudios sobre su obra en el estado de la cuestión arrojó la necesidad de profundizar sobre este cambio de lenguaje, así como actualizar a su vez los conocimientos sobre su trayectoria creativa.

La investigación está centrada en el período de 1948 a 1966, marcado por esas estilizaciones que lo conllevaron a la síntesis formal. Sin embargo, se hizo necesario referir obras que anteceden a estas fechas para tener un marco comparativo relacionado con un antes y después de sus viajes. El viaje físico e introspectivo, fue el hilo conductor que atravesó los capitulados, columna vertebral que sirvió a su vez de tamiz para interpretar desde la actualidad, las obras de Torriente y la relación con el contexto y sus referentes. Por lo cual, uno de los primeros objetivos que persiguió la investigación fue analizar el comportamiento de los referentes de los cuales se nutrió el artista. Obras como *Dolor*, *Brindis de salas*, muestran estos rasgos heredados de la vanguardia escultórica europea. *Brindis de Salas* se convirtió además en un ejemplo de las preocupaciones del artista por indagar en tópicos nacionales: así la música, la racialidad fueron temáticas incluidas y exploradas de diversas maneras durante su trayectoria artística.

Sus experiencias por varios territorios en México dejaron también su huella, en la robustez, volumetría y monumentalidad del arte prehispánico, expresado en piezas como *Estrella con caracola y cuerno* y *El balcón del Caribe*, referencias que también pudieron ser vistas en muchos de sus contemporáneos que asimilaron la influencia del arte mexicano.



Se pudo comprobar en la investigación, que la idea del viaje introspectivo comenzó a tomar protagonismo a su regreso a Cuba y a la ciudad donde creció. Sus largas caminatas por la orilla del mar, el contacto que tuvo con las gentes que allí vivían, esa necesidad de encontrarse con las leyendas de sus antiguos habitantes, formaron parte de los referentes en la obra del artista. Un ejemplo de inclusión de estas leyendas lo constituye también la pieza *Estrella con caracola y cuerno*, desde la interpretación mitológica que puede atribuírsele como especie de sirena de la bahía de Jagua.<sup>247</sup>

A lo largo de los capitulados el lector puede comprender cómo se dio la trayectoria de Torriente desde las formas orgánicas hacia la síntesis formal. En la propia pieza *Estrella...* y otras como *Caracol*, o *Arrecife*, pudieron ser identificados conceptos como “lo barroco,” referido por Carpentier, Sarduy, D’Ors, como mixtura de elementos, vuelta a lo originario, a la naturaleza, elementos que fueron vistos no solo en sus piezas de mediados del siglo XX, sino que también se vieron reflejados en las obras de algunos de sus contemporáneos. Se pudo constatar que este tránsito de Torriente hacia la síntesis formal se produjo de manera paulatina y coincidió con el auge del movimiento abstraccionista en Cuba. *El balcón del Caribe*, pieza que figuró entre las seleccionadas para realizar la emblemática fachada del edificio de *El Museo Nacional de Bellas Artes*, condensó las experiencias de sus viajes y volvió sobre temáticas ya planteadas desde *Brindis de Salas*, como la música y sus instrumentos; el mestizaje y la racialidad. Todo ello fue abordado desde la síntesis formal, lo cual le permitió al artista superar los referentes favoreciendo una interpretación más abierta desde los nuevos códigos abstractos. *El balcón...* puede considerarse también como un ejemplo de resistencia a los centros hegemónicos, desde la puesta en valor del sentido de lo caribeño, de mezcla e identidad. La abstracción asumida por Torriente se tornó en un camino hacia su libertad de expresión si se tiene en cuenta cómo el proceso creativo del artista mutó desde el academicismo que representaba el oficio y los moldes establecidos hacia un expresionismo que suponía un vínculo más estrecho entre obra-creador. El encuentro a nivel estético con el estilo propio que buscaba relacionado con la expresión de lo cubano, lo halló finalmente en los códigos visuales abstractos donde pudo resumir forma y contenido. Logró entonces, a la par de varios artistas de la época, apropiarse del movimiento abstraccionista

---

<sup>247</sup> Cfr. Feijóo, *Mitología*, 364.

en los años cincuenta del siglo XX y defender lo nacional antes y después del triunfo de la revolución cubana.

Torriente produjo desde la periferia del circuito capitalino, la mayoría de sus piezas, encontrando en su propia región los recursos materiales como el barro, la madera y la recuperación, y experimentando con otros como el yeso y el hierro. Esto distinguió sus producciones de grandes formatos de salón y de tipo ambiental en espacios públicos de valor esencialmente afectivo. La arcilla se tornó material simbólico, expresión de cubanía que lo conectaba a su vez con las culturas ancestrales que poblaron el Caribe.<sup>248</sup> Sus piezas de *Antillanas*, *El balcón del Caribe*, y hasta sus múltiples lechuzas, se refirieron a preocupaciones que rebasaron los límites geográficos, abriéndose a poéticas que conciernen a un autorreconocimiento de saberse caribeño. Torriente evocó también culturas antiguas desde lo totémico, la pieza *Nido de lechuzas*, se erigió cual “poste totémico,” desafiando la gravedad con sus 180 cm de altura y demostrando a su vez la singular maestría adquirida con el propio material. También se pudo apreciar en sus producciones la experimentación con el ensamblaje y materiales de recuperación como en la obra *Antillana II*.

Otro de los objetivos en los que se centró esta investigación, fue en estudiar el interés del artista por producir una obra desde el interior del país. Torriente se mantuvo radicando en la provincia de Cienfuegos, sin embargo, como pudo verse en el capítulo 3, esto no impidió que sus producciones fueran menos significativas, al contrario, dotó a su país de importantes obras emplazadas en lugares poco conocidos como se puso de manifiesto con la obra *La paloma*. Sobre esta pieza cabe señalar, la necesidad de volver sobre ella, analizar su carácter de obra ambiental y no reducirse al rescate solo de la escultura en sí. Puede añadirse, después de realizada la presente investigación, que dicha escultura no ha sido referenciada ni incluida en los estudios crítico-artísticos sobre esta vertiente en los años sesenta en Cuba. Cabría preguntarse entonces cuáles han sido los factores que han influido en su falta de visibilidad: ¿por la escasa promoción? ¿por mantenerse creando en el interior del país?, ¿o por el lenguaje abstracto de la pieza? Se debería indagar en estos aspectos de manera más profunda y

---

<sup>248</sup> “A la tierra se volvió paulatinamente. Los poetas y los artistas modernos la pusieron en valor como cualidad de expresión nacional, como un espacio diferente desde una perspectiva cultural...La apropiación de la tierra fue un cambio en el significado del poder cultural e identitario en el Caribe.” Wood, *Islas del Caribe*, 113.

explorar testimonios de artistas abstractos de la época. Lo cierto es que este hecho no deja de ser contradictorio si se tiene en cuenta que Torriente fue un creador de conocido prestigio entre sus contemporáneos, participó junto a los escultores más importantes de la isla del proyecto de emplazamiento de obras para la fachada del *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*. Su obra tuvo además el reconocimiento desde la capital cubana con la exposición retrospectiva que le fue organizada al artista por el Consejo Nacional de Cultura (C.N.C) en 1962,<sup>249</sup> institución que en el mismo año le dedicara la Tercera Monografía de la Colección de Artistas Cubanos.<sup>250</sup>

Finalmente, la presente investigación pone en valor los aportes de la obra de Mateo Torriente desde la inserción que se muestra en la tesis junto al proceso de la historia del arte cubano. En su trayecto hacia la síntesis formal, intervinieron de manera decisiva el medio físico y natural del centro de la Isla como parte de un proceso intelectual que repercutiría en su producción artística con referencias al pensamiento mítico aborigen y afrocubano. La obra de este creador terminó entonces imbricándose desde lo antropológico y etnológico con voces destacadas como la del folclorista Samuel Feijóo, Don Fernando Ortiz y Alejo Carpentier. Adentrándose en los conceptos de dichos autores desde la mítica popular y la relación del mestizaje y lo barroco como elementos que no solo indentificaron a su nación sino a la América toda.<sup>251</sup>

A lo largo de este proceso investigativo se pudo dar respuesta al problema planteado y comprobar la hipótesis a partir de los objetivos trazados. Se puede resumir así que para comprender el cambio de lenguaje que se produjo en la obra de este artista se deberá tener en cuenta los siguientes factores: la asimilación de los referentes devenidos de sus viajes, físicos e introspectivos; el despliegue de los emplazamientos de sus obras desde el vínculo con su lugar de origen; y las diversas exploraciones con el material. Al final de su vida, la idea del viaje se hizo más introspectiva, apuntó a la esencia de sí mismo. Torriente regresó una y otra vez a su tierra. Penetró la isla. Descubrió los misterios de sus campos y sus mares. Halló las formas que mejor expresaron su esencia de ser cubano. Su colega Samuel Feijóo afirmó a

---

<sup>249</sup>Torriente, "Datos biográficos," 5.

<sup>250</sup>Torriente, "Datos biográficos," 5.

<sup>251</sup> "(...) toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo (...) Por otra parte, siendo América un continente esencialmente barroco, tanto por su geografía, es natural que el Barroco sea la mas autentica forma de expresión americana." Carpentier, "Lo barroco," Citado por Márquez, *Lo barroco*, 157.

propósito de los logros de sus producciones: “(...) que no ha existido escultor en Cuba que haya creado una plástica así en su criolla línea (...)”<sup>252</sup> Finalmente se puede entender cómo para este artista, ávido de conocimientos, con objetivos, e inquietudes específicas, la experiencia adquirida de sus viajes, de su vida toda, se pudo transformar en material fértil para sus creaciones. La síntesis formal fue nicho idóneo desde la cual pudo expresar “la inquietud que hervía en su sangre”<sup>253</sup> y hallar el camino en esa búsqueda por encontrar un estilo propio que reflejara lo autóctono cubano.

---

<sup>252</sup> Feijóo, “Monografía,” 26,

<sup>253</sup> Vivian Pérez refiere: A partir de 1939 Mateo hace esfuerzos vigorosos por liberarse de la técnica académica y según palabras del propio artista: “ninguna obra fue lograda plenamente dentro de la inquietud que hervía en mi sangre. Se abrió ante mí un período de dudas y vacilaciones.” Torriente, Citado por: Pérez, “De la Academia,” 11.

## Relación de Fuentes:

### Archivos:

Fondo Mateo Torriente del Museo Provincial de Cienfuegos.  
Archivo del Museo Municipal de Palmira.

### Entrevistas:

Entrevista realizada por la autora a la Dra. María de los Ángeles Pereira y a la Dra. Mei-ling Cabrera. Enero 2020.

Entrevista realizada por la autora al artista y crítico de arte Pedro de Oraá. Enero 2020.

Entrevista realizada por la autora al escultor Juan García, restaurador de la obra de Mateo Torriente. Enero 2020.

Entrevista realizada por la autora a Marilyn Águila, especialista del Museo de Palmira. Enero 2020.

Entrevista realizada por la autora a Norma Paredes, quien fuera su modelo en Cienfuegos. Enero 2019.

Entrevista realizada por la autora a Haydeé Villavicencio, una de las estudiantes de Torriente en la Escuela Normal para Maestros. Enero 2019.

### Hemerografía:

Acosta, Rafael. "Pedro de Oraá: reestructurando el espacio," Revista *Gaceta de Cuba*, No.1, La Habana, 2016.

Cabrera, Mei-ling. "La escultura durante los años 1960 y 1970: una revisitación necesaria," *Nierika (Revista de Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana)* No. 7 año 4, Ciudad de México.

Delgado, Massiel. "Mateo Torriente. Cubano y Universal," Revista *Bitácora de Jagua*, sept, No. 6, Oficina del Conservador de la ciudad de Cienfuegos, 2015.

Fernández, Roberto. "Entrada a su pinturería," Revista *Noticias de Artecubano*, número especial, La Habana: Artecubano Ediciones, 2014.

García, Juan. "Fundamentación de la propuesta de restauración de la obra de Mateo Torriente titulada: *La Paloma*. Municipio de Palmira," Documento perteneciente al Consejo provincial de las Artes Plásticas, Cienfuegos, 2017.

Heidegger, Martin. "El arte y el espacio." Revista *Eco*, Bogotá, tomo 122, junio, Colombia, 1970.

Iznaga, Alcides. "Mural Escultórico de Mateo Torriente," Periódico *La Correspondencia*, Feb 1, Cienfuegos, 1954.

Juan, Adelaida de. “La abstracción como tema” Catálogo de la exposición «*Una historia del arte abstracto cubano*», inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre, La Habana, 2010.

Lyceum. “Homenaje a José Martí,” Catálogo de la exposición de *Plástica cubana contemporánea*, enero 28, La Habana: Editorial LEX, 1954.

La Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. “Exposición de Esculturas (cerámicas y Metales) por Ravenet,” Catálogo *Ravenet esculturas*, La Habana, del 20 al 30 de julio, 1953.

Mejía, Valentina. “Le Corbusier: la arquitectura como proyecto del mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura,” Revista de *Arquitectura*, 13, 2011.

Morales, Florentino. “Mateo Torriente Bécquer, nuestro máximo escultor,” Datos pertenecientes al archivo del Museo Municipal de Palmira, Cienfuegos.

Morales, Florentino. “Monumento a las víctimas de mambí. Obra maestra de Mateo Torriente,” Datos pertenecientes al archivo del Museo Municipal de Palmira, Cienfuegos.

Museo Municipal de Palmira, “La Glorieta,” Revista *La Gaceta palmireña*, febrero, volumen 37, ejemplar 3, 2001.

Museo Municipal de Palmira, “Datos Históricos de la Fundación de Palmira,” Documentos pertenecientes al archivo, Cienfuegos.

Padrón, Yusi. “Tradiciones Cienfuegueras,” Revista *Bitácora de Jagua*, marzo, Oficina del conservador de la Ciudad de Cienfuegos, 2015.

Pereira, María de los Ángeles. “Escultura cubana: coordenadas(útiles) para un correlato museal,” Revista *Stvdium*, números 8-9, España: Universidad de Zaragoza, 2008.

\_\_\_\_\_ “La escultura pública habanera de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX como expresión urbana del patrimonio social” Revista *Stvdium*, números 8-9, España: Universidad de Zaragoza, 2004.

\_\_\_\_\_ “De la escultura contemporánea, algunas nociones básicas,” *Nierika (Revista de Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana.)*, número 7 año 4, Ciudad de México, 2015.

\_\_\_\_\_ “La escultura pública habanera en la afanosa ruta de la modernización,” Revista *Art OnCuba*, junio-agosto, La Habana, 2014.

Pérez de Villa Amil, Vivian. “Mateo Torriente,” Revista *Ariel*, No. 1, ene.-jun, Cienfuegos, 1987.

\_\_\_\_\_ “La naturaleza antillana en la obra de Mateo Torriente.” *Conceptos*. Cienfuegos, No. 8, ene. 1988.

Ramirez, Evelio. “La exposición de Mateo Torriente Bécquer.” *La Correspondencia*, Cienfuegos, nov, 17, 1938.

Reyes, Francisco. “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)” Catálogo *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, MUNAL, México, 1994.

Rodríguez, Olga María, María de los Ángeles Pereira. “Diálogos con la abstracción geométrica en América Latina,” Revista *Inventio*, año 11, no. 25, noviembre 2015 – febrero 2016.

Rodríguez, Roberto. “El Museo Nacional,” *Arquitectura*, sept, La Habana. 1954.

Torriente, Lolo de la. “La obra de Mateo Torriente.” *El Mundo del domingo*, La Habana, dic 4, 1966.

Torriente, Mateo. “Datos biográficos de Mateo Torriente,” Fondo Mateo Torriente, Museo Provincial de Cienfuegos.

\_\_\_\_\_. Documento mecanuscrito, Fondo Mateo Torriente, Museo Provincial de Cienfuegos.

Veigas, José. “La escultura en Cuba ¿Hallará la salida?” Revista *Revolución y Cultura*, No 98/80, 1998.

### **Fuentes digitales:**

Agrasar, Fernando. “Cubismo y arquitectura racionalista. La vanguardia aceptada.” Disponible en: [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/5228/ETSA\\_15-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/5228/ETSA_15-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y), consultado el 27 de septiembre 2019.

Bustamante, Luis J. “Leyenda de jagua,” *Diccionario Bibliográfico cienfueguero de 1931*. Disponible en: <http://cienfuegoscuba.galeon.com/diccionario.htm>, consultado el 24 de marzo de 2019.

Caballero, Juan. “La escultura biomorfica. Sobre la obra de Jeans Arp.” Disponible en: <http://aprendersociales.blogspot.com/2009/05/la-escultura-biomorfica.html>, consultado el 22 de marzo de 2019.

Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales,” Discurso pronunciado como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>, consultado el 24 de octubre 2018.

Gorronsor, Josune. “Catálogo Arte de América,” Caracas: museo de Bellas Artes, 1988. Disponible en: [https://eprints.ucm.es/8665/1/ARTE\\_DE\\_AMERICA\\_3\\_CARDENASder.pdf](https://eprints.ucm.es/8665/1/ARTE_DE_AMERICA_3_CARDENASder.pdf), consultado el 2 de noviembre de 2019.

Feijóo, Samuel. “Monografía de Mateo Torriente,” Disponible en: <https://www.annaillustration.com/archivodeconnie/mateo-torrientemonografia-de-samuel->

feijoofotos-de-mayito-y samuelfeijoocoleccion-artistas-cubanos-cnc-1962/ , consultado el 24 de marzo de 2019.

Fericgla, Josep. “Tótem, chamanismo y espiritualidad.” Conferencia impartida en la sede de Amigos de la UNESCO, Barcelona, 2008. Disponible en: [https://josepmfericgla.org/web\\_Fundacio\\_JMFericgla\\_2/pdf/josep\\_maria\\_fericgla\\_totems\\_chamanismo\\_y\\_espiritualidad.pdf](https://josepmfericgla.org/web_Fundacio_JMFericgla_2/pdf/josep_maria_fericgla_totems_chamanismo_y_espiritualidad.pdf), consultado el 30 de noviembre de 2019.

“Fundada la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro” *La jiribilla*, revista de cultura cubana, 27 de junio al 31 de julio, 2018. Disponible en:

<http://www.lajiribilla.cu/articulo/fundada-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-san-alejandro> , consultado el 6 de abril de 2020.

Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido.” Disponible en: [suaales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-esculturaen-el-campo-extendido.pdf](http://suaales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-esculturaen-el-campo-extendido.pdf) , consultado el 24 de noviembre de 2019.

López, Patricia. “Los postes totémicos de la costa noroeste de América del norte,” Facultat d’Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, 2015-2016, Disponible en: [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27558/Lopez\\_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27558/Lopez_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y) , consultado el 3 de febrero de 2020.

Mendoza, Vicente T. “El plano o mundo inferior. Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel,” Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn03/032.pdf> , consultado el 30 de noviembre de 2019.

Ortiz, Fernando. “Los factores humanos de la cubanidad\*.” Disponible en: <http://www.encaribe.org/es/Book?idTexto=474&idRegistro=1360> , consultado el 21 de septiembre de 2019.

Pearson, David. “Nueva arquitectura orgánica. La ola rompiente.” Disponible en: <http://www.ucpress.edu/books/pages/9678/9678.intro.php>, consultado el 22 de marzo de 2019.

Pereira, María de los Ángeles. “La escultura monumental y ambiental en Cuba: repaso y vindicación,” Revista *ARTCRONICA*. No.12, 2019, Disponible en: <https://www.artcronica.com/revista/edicion-no-12-2019/>, consultado el 20 de noviembre de 2019.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco.” Disponible en: <http://www.hamalweb.com.ar/hamal/textos/sarduy-s-el-barroco-y-el-neobarroco.pdf>, consultado el 24 de marzo de 2019.

Tielve, Natalia. “Crítica de Arte asturiana en la Asturias del primer tercio del siglo XX.” Universidad de Oviedo. 1999. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=JxJJxIPvn1kC&pg=PA283&lpg=PA283&dq=adolfo+meana&source=bl&ots=q5m3QwJCwL&sig=ACfU3U2ZdDvoAefan71tismzsdC7naDWMsW&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj3pbHooKDhAhUF0awKHWaUbtIQ6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=adolfo%20meana&f=false>, consultado 24 de marzo de 2019.



Ulloa, Jorge, coord. “José Juan Arrom y la búsqueda de nuestras raíces,” Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011. Disponible en: [https://www.academia.edu/18292203/José\\_Juan\\_Arrom\\_y\\_la\\_búsqueda\\_de\\_nuestras\\_raíces](https://www.academia.edu/18292203/José_Juan_Arrom_y_la_búsqueda_de_nuestras_raíces), consultado el 5 de febrero de 2020.

Perdomo, Alejandra. “Le Corbusier y el racionalismo. Historia de la arquitectura IV. 2012,” Disponible en: <https://historiaarqups.files.wordpress.com/2012/02/le-corbusier.pdf>, consultado el 27 de septiembre 2019.

“Oggún. Religión Yoruba,” Disponible en: <https://cubayoruba.blogspot.com/2006/12/oggun.html>, consultado el 9 de marzo de 2020.

### **Bibliografía:**

Arteaga, Agustín, coord. *México 1900-1950, Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017.

Alfonso, Hilda. *El Museo Nacional de Bellas Artes en la política cultural del estado cubano 1940-1961*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 2016.

Cabañas, Miguel. *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de arte*. México, D.F: Universidad nacional autónoma de Mexico,1996.

Castro, Fidel. *La historia me absolverá*, La Habana: Oficina de Pulicaciones del Consejo de Estado, 1993.

D´Ors, Eugene. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.

Feijóo, Samuel. *Mitología cubana*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2003.

García, Luis. *La pintura abstracta en Cuba*. La Habana, Cuba: Ediciones Boloña, Publicaciones de la Oficina del Historiador, 2013.

Gispert, Carlos. *Enciclopedia Temática Océano*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, tomo. 15, 1996.

González, Lydia. “La casa del templo en la Regla de Ocha,” en *Estudios Afro-cubanos*, coord. Lázara Menéndez, tomo. 2, La Habana: Editorial Félix Varela.

Historia de la Provincia de Cienfuegos. *La Neocolonia*. Inédito. [s.l.]. [s.n.]. [s.p.]

Juan, Adelaida de. *Pintura cubana. Temas y variaciones*. México: Universidad Autónoma de México, 1980.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Premia editora de libros, S. A., 1979.

Laguna Enrique Martha Elizabeth. *El Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana y la colección de retratos de la pintura del XIX*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Lauderman, Gladys. *Factores estilísticos de la escultura cubana contemporánea*. La Habana: Empresa Editora de Publicaciones S A, 1951.

Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*. España: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Linares, José. *El museo nacional de Bellas artes. Historia de un proyecto*. Cuba: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2001.

Marinello, Juan. *Conversación con nuestros pintores abstractos*. Santiago de Cuba: Universidad de Oriente. 1960.

Markus, Brüderlin, ed. *ArquiEscultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura del siglo XVIII hasta el presente*. Bilbao: Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, 2005.

Márquez, Alexis. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Carpentier*. México: siglo xxi editores, s. a. 1982.

Matamoras, Corina. *Museo Nacional de Bellas Artes*. España: Ediciones Council, 2014.

Merino, Luz y Elsa Vega. *La razón de la poesía. Diez Pintores Concretos Cubanos*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Colección de Arte Cubano, 2003.

Mosquera, Gerardo. "Martí y el arte abstracto," en *Exploraciones en la plástica cubana*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

Onfray, Michel. *La teoría del viaje*. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

Oraá, Pedro de. *Arte Abstracto cubano*. La Habana: Manuscrito inédito. Cuba, 2018.

Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

\_\_\_\_\_ *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. I. Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda S.L. Majadahonda, 1996.

\_\_\_\_\_ *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. II. La Habana: Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

\_\_\_\_\_ *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. V. Madrid: Editorial Música Mundana Maqueda S.L. Majadahonda, 1996.

Ortiz, Julieta. *Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo*. Salón Nacional de Artes Plásticas. México: INBA.1984.

Pereira, María de los Ángeles. *Escultura y escultores cubanos*. La Habana: Artecubano, 2005.

Pedreira, Ángel. *El Museo Nacional de Bellas Artes, historia de un proyecto*. Cuba: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2001.

Pedro, Antonio de. *El arte abstracto durante la guerra fría: figurativos Vs abstractos*. Publicaciones del Área de Historia Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja-Boyacá-Colombia. 2016.

Pereira, María de los Ángeles. “Las manos de Rita.” *Rita Longa*, ed. Isabel María Pérez, La Habana: ArteCubano Ediciones, 2013.

Pogolotti, Graziella. “Los 60 no fueron light: Mirar a los 60”. *Antología cultural de los 60*. La Habana: Ediciones Pontón Caribe, 2004.

Pogolotti, Graziella. *El camino de los maestros*. La Habana: Pueblo y educación, 1976.

Rodríguez, Olavo. *Géneros de la música cubana*, primera parte. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1977.

Rodríguez, Eduardo Luis. “La arquitectura del movimiento moderno en Cuba,” en *Apuntes sobre su preservación*. La Habana: Ediciones Unión, 2011.

Rodríguez, Olga María. *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*. México: Oak Editorial, S.A de cv, 2011.

Rodríguez, Victoria, Ana Casanova. *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997.

Shapiro, Meyer. “La naturaleza del arte abstracto,” en *Microhistorias y macromundos*, vol. 3. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

Torres, Ana. “Espionaje y abstracción en América Latina”, en *Estudios de Arte latinoamericano y caribeño*, coord. Olga María Rodríguez. México: Oak Editorial, S.A de cv, 2016.

Torres, Hugo, Silvia Vázquez y Ramón Cabrera. *La obra educativa de Mateo Torriente Bécquer desde la educación por el arte*. Cienfuegos: Editorial Universo Sur, 2017.

Walther, Ingo. F. *Arte del siglo XX*. Colonia: Editorial Tashen, 2013.

Wood, Yolanda. *Islas del Caribe: Naturaleza-Arte-Sociedad*. La Habana: Editorial UH, 2012.

\_\_\_\_\_. *Caribe: Universo visual*. La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela, 2017.

Whetheim, Paul. *Arte antiguo de México*. México: Ediciones Era, 1970.

\_\_\_\_\_. *La escultura del México antiguo*. México: Editorial Helio-México, 1956.

### **Trabajos de diploma:**

Blanco, Sara. “La expresión de lo sagrado en el arte contemporáneo.” Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2015.

Cabrera, Mei-ling. *La Escultura cubana de los años sesenta y setenta: desde una mirada reivindicativa*. Tesis en opción al grado científico de doctor en Ciencias sobre arte, Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 2019.

\_\_\_\_\_ “Catálogo de escultores cubanos.” Trabajo de diploma en opción a título de Licenciado en Artes por la Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, 2001.

Campos, Aurora. “La escultura Monumentaria y Ambiental en Cuba 1959-1980.” Tesis para optar por el grado de Licenciado en Artes por la Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, Cuba, 1986.

Fanjul, Geicy. “La condición humana en Mateo Torriente Bécquer (1931-1966)” Trabajo de diploma en opción al título de Licenciada en Historia, Universidad de Cienfuegos, 2018.

Menéndez-Conde, Ernesto. “Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba.” Tesis doctoral. Universidad Duke. EUA. 2009

Pérez de Villa Amil Vivian. “De la Academia a la fantasía natural caribeña. Proyección de la vida y obra de Mateo Torriente Bécquer.” Trabajo de diploma en opción al título de Licenciado en Artes por la Universidad de la Habana, Facultad de Artes y Letras, Cuba, 1983.

Rivalta, Nilda. “La Escuela Taller de Artes Plásticas Rolando Escardó de Cienfuegos (1962 - 1975): cambios en su habitus,” Trabajo de diploma en opción al título de Licenciado en Historia. Universidad de Cienfuegos, 2016-2017.

Rodríguez, Sandy. “El Ateneo de Cienfuegos: huella indeleble de la cultura cienfueguera (1950-1958)” Tesis en opción al título de Licenciado en Historia, Universidad de Cienfuegos, 2016.

Torres, Hugo. “Contribución de la obra educativa de Mateo Torriente Bécquer a la Educación Plástica de la escuela Primaria cienfueguera actual.” Tesis doctoral en opción al grado científico de doctor en ciencias pedagógicas, Universidad de Cienfuegos, 2008.

## Índice de ilustraciones

- Fig.1. Mateo Torriente (1910-1966). *Negro mambí*, 1937. Modelado, patinado, 90 x 62 x 37 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.2. Auguste Rodin (1840-1917). *Balzac*, 1898. Bronce, 270 x 120,5x128 cm. Situada en los jardines exteriores del Museo Rodin en París. Fotografía de: <https://josamotril.wordpress.com/2012/06/06/25974/>
- Fig.3. Mateo Torriente (1910-1966). *Dolor*, 1942. Modelado, yeso, patinado, 55 x 40 x 35 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.4. Mateo Torriente (1910-1966). *Brindis de Salas*, 1952. Yeso, Patinado, 11.61 x 62 x 11 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.6. Mateo Torriente (1910-1966). *Estrella con caracola y cuerno*, 1951. Bronce, 140 x 140 x 160 cm. Situada actualmente en “Los Pinitos,” Punta Gorda. Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.7. Diego Rivera (1886-1957). Mural en Capilla Riveriana de la Universidad Autónoma de Chapingo. Estado de México. 1927. Fotografía tomada de: <https://www.eloccidental.com.mx/cultura/arte/diego-rivera-sobrevive-al-sismo-del-19s-en-capilla-de-chapingo-1951068.html>
- Fig.8. José L. Ruiz (1903-1984). *Mujer sentada*, 1945. Talla en piedra. Fotografía de: Andrés Blaiste en Catálogo “Escultores en Estudio. Apuntes de Investigación.”
- Fig.9. Luis Ortiz Monasterio (1906-1990). *El viento*. 1932. Mármol, 54 x 40.5 x 40.5 cm. Fundación MALBA. Colección online. Fotografía tomada de: <https://coleccion.malba.org.ar/el-viento/>
- Fig.10. Mateo Torriente (1910-1966). *Arrecife*, 1952. Terracota, 47 x 26 x 23 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.11. René Portocarrero (1912-1985). *Interior del Cerro*, 1943. Pintura, 71 x 57.5 cm. Colección del Museo Nacional Bellas Artes de Cuba. Fotografía tomada de: <http://www.bellasartes.co.cu/obra/rene-portocarrero-interior-del-cerro-1943>.
- Fig.12. Amelia Peláez (1896-1968). *El Jardín*, 1943. Tempera/papel, 130 x 96 cm. Colección privada. Fotografía tomada de: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/latin-america-modern-art-n09683/lot.4.html>

- Fig.13. Agustín Cárdenas (1927-2001). *Maternidad*, 1954. Talla en piedra. Colección del Museo Nacional Bellas Artes de Cuba. Fotografía tomada de: <http://www.bellasartes.co.cu/artistas/agustin-cardenas>
- Fig.14. Mateo Torriente (1910-1966). *El caracol*, años 50. Terracota, 58 x 32 x 33 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada de: Samuel Feijóo, *Monografía de Mateo Torriente*: <https://www.annaillustration.com/archivodeconnie/mateo-torriente-monografia-de-samuel-feijoo-fotos-de-mayito-y-samuelfeijoo-coleccion-artistas-cubanos-cnc-1962/>
- Fig.15. Museo Nacional de Bellas Artes en los años 50 del Siglo XX. Entrada principal. Calle Trocadero Y Agramonte. Foto tomada del libro de: Ángel Pedreira Calcines, *El Museo Nacional de Bellas Artes, historia de un proyecto*.
- Fig.16. Museo Nacional de Bellas Artes. Entrada principal. Calle Trocadero. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.17. Museo Nacional de Bellas Artes. Vista actual. Avenida Bélgica, también conocida como Monserrate. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.18. Mercado Colón, años 50 del SXX. Foto tomada del libro de: Ángel Pedreira Calcines, *El Museo Nacional de Bellas Artes, historia de un proyecto*.
- Fig.19. Rita Longa (1912-2000). *Forma, espacio y luz*, 1953. Mármol. Fachada del Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.20. Alfredo Lozano (1913-1997). *Perspectiva*, 1953. Soldadura de acetileno, revestidas de cobre. Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.21. Juan José Sicre (1898-1974). *S/T*, 1953. Soldadura de acetileno, revestidas de cobre. Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.22. Ernesto González Jerez (1922-). *S/T*, 1953. Museo Nacional de Bellas Artes. Soldadura de acetileno, revestidas de cobre. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.23. Mateo Torriente (1910-1966). *El balcón del Caribe*, 1953. Estuco directo, 11.20 m lineales. Fachada del Museo Nacional de Bellas Artes. Foto autoría propia.
- Fig.24. Museo Nacional de Bellas Artes. Obras en la entrada principal. Calle Trocadero. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.25. Mateo Torriente (1910-1966). *Güiro y maracas*, 1951. Yeso, yute, alambción y vinil, 89 x 60 x 40 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.26. Mateo Torriente (1910-1966). *Mano, güiro y bajo*, 1952. Yeso, cemento, yute, madera, alambción y vinil, 98 x 40 x 49 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.

- Fig.27. Mateo Torriente (1910-1966). *Flor, güiro y maracas*, 1952. Yeso, yute y vinil, 73 x 42 x 52 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.28. Mateo Torriente (1910-1966). *Antillana II*, 1952. Técnica: hierro y madera, 92 x 95 x 37 cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.29. Mateo Torriente (1910-1966). *Antillana II (Detalle)*, 1952. Hierro, madera. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.30. Agustín Cárdenas (1927-2001). *Talla en Sabina*, 1953. Técnica: madera. Fotografía tomada de: Catálogo *Homenaje a José Martí*. Plástica cubana contemporánea. 1954.
- Fig.31. Domingo Ravenet (1905-1969). *Flora*, 1953. Hierro. Foto tomada de: Catálogo. Exposición de Esculturas (cerámicas y Metales) de Ravenet.
- Fig.32. Rita Longa (1912-2000). Torso vertical, 1955. Mármol negro con veta gris, 95 x 35 x 22 cm. Fotografía tomada de: Catálogo. Exposición Centenario Rita Longa. Museo Nacional de Bellas artes. 2012.
- Fig.33. Mateo Torriente (1910-1966). Maqueta de *El Balcón del Caribe*.1953. Fotografía tomada de: Archivo Mateo Torriente. Museo Provincial de Cienfuegos. Cuba
- Fig.34. Mateo Torriente (1910-1966). Maqueta de *El Balcón del Caribe*.1953. Maqueta de *El Balcón del caribe*. Fotografía tomada de: Archivo Mateo Torriente en Museo Provincial de Cienfuegos, Cuba.
- Fig.35. Proceso de elaboración de la obra *El Balcón del Caribe*. Fotografía tomada de: Archivo Mateo Torriente. Museo Provincial de Cienfuegos, Cuba.
- Fig.36. Frisos prehispánicos. Chichen Itzá. Fotografía tomada de: Archivo Mateo Torriente. Museo Provincial de Cienfuegos, Cuba.
- Fig.37. Frisos prehispánicos. Chichen Itzá. Fotografía tomada de: Archivo Mateo Torriente en Museo Provincial de Cienfuegos, Cuba.
- Fig.38. Agustín Cárdenas (1927-2001). *Glissant* (1958-1973). Bronce de 1973 fundido a partir del original en madera ejecutado 15 años antes), 245 x 34 x 34 cm. Fotografía tomada de: [https://eprints.ucm.es/8665/1/ARTE\\_DE\\_AMERICA\\_3\\_CARDENASder.pdf](https://eprints.ucm.es/8665/1/ARTE_DE_AMERICA_3_CARDENASder.pdf)
- Fig.39. Mateo Torriente (1910-1966). *La paloma*, (años 60). Hormigón armado, 370 x 255 x 240cm. Situada en el Parque “Jacinto Portela”, Palmira, Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.40. Mateo Torriente (1910-1966). *La Paloma*, (años 60). Hormigón armado, 370m x 255m x 240cm. Parque “Jacinto Portela”, Palmira, Cienfuegos. Fotografía tomada del archivo Mateo Torriente Bécquer. Museo provincial de Cienfuegos.




- Fig.41. Mateo Torriente (1910-1966). *La paloma*, (años 60). Hormigón armado, 3.70m x 255m x 240cm. Parque “Jacinto Portela”, Palmira, Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.42. Constantin Brancusi (1876-1957). *Gallo*, 1935. Bronce pulido, 103,4 x 12,1 x 29,9 cm. Museo Nacional de Arte Moderno. Centro Georges-Pompidou, París. Arte abstracto. Fotografía tomada de: <https://www.pinterest.se/pin/454793262351393944/visual-search/>
- Fig. 43. Mateo Torriente (1910-1966). *Lechuza V*, 1962. Terracota, 69x 30x26cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos.
- Fig.44. Mateo Torriente (1910-1966). *Lechuza IX*, 1962. Terracota, 49 x 24 x 14cm. Colección. Museo Provincial de Cienfuegos.
- Fig.45. Mateo Torriente (1910-1966). *Nido de lechuzas II*, 1966. Terracota, 110x37,5x36,6 cm. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
- Fig.46. José Antonio Díaz Peláez (1924-1988). *Hierro y piedra*. 1961. Fotografía tomada de: <http://www.bellasartes.co.cu/artistas/jose-antonio-diaz-pelaez>
- Fig.47. Eugenio Rodríguez (1917-1968). *Figura*, 1962. Talla en cedro. Fotografía tomada de: Catálogo de Escultores Cubanos de Mei-Ling Cabrera, 2001.
- Fig.48. Orfilio Urquiola (1935). *El herido*, 1964. Piedra, hierro y madera, 56,8 x 45,7x21,8 cm. Colección: Arte contemporáneo (1960-1970). Edificio Arte cubano. Fotografía tomada de: <http://www.bellasartes.co.cu/obra/orfilio-urquiola-fernandez-el-herido>
- Fig.49. Sergio Martínez (1934). *El Quijote*, 1968. Fotografía tomada de: Catálogo de Escultores Cubanos de Mei-Ling Cabrera, 2001.
- Fig.50. Mateo Torriente (1910-1966). *Nido de Lechuzas*, 1963. Terracota, 1.80x45.5x44 cm. Colección del Museo nacional de bellas Artes de Cuba. Fotografía tomada de: <http://www.bellasartes.co.cu/obra/mateo-torriente-nido-de-lechuzas-1963>
- Fig.51. Los postes totémicos tallados en cedro por los nativos de la costa del Pacífico pueden tener una altura de 12.2metros (40 pies). Fotografía tomada de: <http://reader.digitalbooks.pro/book/preview/957/chapter01>
- Fig.52. Tótem de la costa del pacífico. Fotografía tomada de: <https://studylib.es/doc/5170325/postes-totémicos>
- Fig.53. Agustín Cárdenas (1927-2001). *Tótem*, 1956-1958. Bronce, 116.5 x 9,2 cm. Fotografía tomada de: <https://www.waterhousedodd.com/artists/40-agustin-cardenas/works/>
- Fig.54. Agustín Cárdenas (1927-2001). *Tótem*, 1989. Bronce y patina, 125.7 x 33 x 37.5 cm. Fotografía tomada de: [http://www.artnet.com/artists/agustin-cárdenas/totem-uGMkqugx25A5RpXgwKg\\_hQ2](http://www.artnet.com/artists/agustin-cárdenas/totem-uGMkqugx25A5RpXgwKg_hQ2)









- Fig.55. Samuel Feijóo (1914-1992). *Lechuza*, 1960. Cerámica, 39x16x22cm. Colección del Museo Provincial de Cienfuegos. Fotografía tomada por la autora.
- Fig.56. Mateo Torriente y Samuel Feijóo, prueban el barro en un tejedor de Cienfuegos. Fotografía tomada de: *El mundo del domingo*. La Habana, ene. 31, 1965.
- Fig.57. Mateo Torriente (1910-1966). *Güije*. 1961. Yeso directo. Fotografía tomada de: *El mundo del domingo*. La Habana, dic. 4, 1966.




## Anexos 1

(Grupo A). Fotografías tomadas del Fondo Mateo Torriente. Museo Provincial de Cienfuegos.

<i>figura</i>	<i>lugar</i>	<i>imagen</i>
1	<i>Estado de México Teotihuacán</i>	
2	<i>Yucatán. Chichen Itzá</i>	
3	<i>Estado de Hidalgo. Tula</i>	

4	<i>Tajín. Veracruz</i>	
4.1	<i>Tajín Veracruz</i>	
5	<i>Mérida: Uxmal</i>	

<p>5.1</p>	<p><i>Yucatán.</i></p> <p><i>Uxmal</i></p>	
<p>5.2</p>	<p><i>Yucatán.</i></p> <p><i>Uxmal</i></p>	
<p>6</p>	<p><i>Guanajuato: El</i> <i>callejón del beso</i></p>	

7	<p><i>Oaxaca: Árbol del Tule</i></p>	
8	<p><i>Ciudad de México. Xochimilco.</i></p>	
9	<p><i>Yucatán Uxmal.</i></p>	

**(Grupo B)** Fotografías tomadas del Fondo Mateo Torriente. Museo Provincial de Cienfuegos.

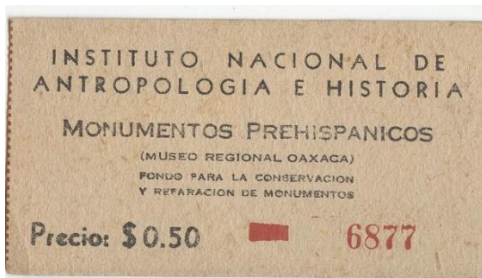
Fig.10 y Fig. 10.1- Boletos

Fig. 11- Uxmal

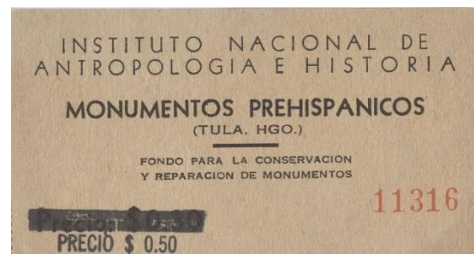
Fig.12- Imagen Atlantes de Tula

Fig.13-Chichén Itzá

Fig.14-Chichén Itzá



(Fig.10 y 10.1)



(Fig. 11)



(Fig. 12)



(Fig.13)



(Fig.14)

(Grupo C) Fotografías tomadas del texto *Arte antiguo de México* de Paul Whestheim, 1970.

(Fig.15) Hombre tañendo una caracola. Cerámica. Cultura Zapoteca

(Fig.16) Coatlicue. Piedra Cultura Mexica.



(Fig.15)



(Fig.16)

## Anexo 2

Palabras del Catálogo. *Homenaje a José Martí. Plástica cubana contemporánea*. Lyceum, enero 28, 1954.

Los artistas cubanos ofrecen con esta Exposición un homenaje nacional a José Martí, apóstol de nuestras libertades. El arte plástico no podía estar ausente de esta conmemoración del Centenario, sobre todo cuando se auspician actos en desacuerdo con los principios más esenciales de la ética martiana.

El Lyceum, íntimamente vinculado a toda manifestación de cultura, se complace en brindar a esta Exposición-Homenaje su cálida acogida y rendir al Maestro, conjuntamente con el grupo de artistas que representan la más genuina y libre expresión de la plástica cubana contemporánea, su fervoroso tributo.



