

Los cambios de los lenguajes en el arte cubano contemporáneo.

Las lecturas críticas que se han realizado sobre el Arte Cubano muestran la visión de contemporaneidad como referente al arte generado desde fines de los años sesenta hasta la actualidad en el que las rupturas morfológico-discursivas que se suceden se diferencian sustancialmente del arte precedente a la etapa revolucionaria. Estos cambios en el lenguaje plástico se generan en circunstancias históricas, socioculturales y creadoras concretas, en un contexto y momento determinado en el que coexisten poéticas y visualidades, propuestas y actitudes artísticas que también se erigen en otras manifestaciones artísticas.

Las motivaciones y orientaciones creativas, que deben su aparición a determinados factores psicosociales e histórico sociocultural desde los sesenta hasta la etapa más reciente, examina las “otras poéticas” y “enunciados”, que contempla el comportamiento artístico-estético expresado en los cambios y renovaciones operadas en los lenguajes del arte, se aprecian en los componentes formales y de contenidos del Arte Cubano que se han construido a partir de los ochenta en una indelimitada coexistencia creadora de los referentes. Se incluyen las producciones artísticas de la llamada modernidad y postmodernidad, por lo que se adjudica como “contemporaneidad”, al fenómeno relativamente reciente en el que han estado o están inmersas diversas generaciones de creadores plásticos cubanos a modo de sucesión y coexistencia.

Este enfoque ha facilitado en gran medida entrever los hilos conductores que atraviesan el panorama del Arte Cubano, desde

los presupuestos del entramado de su identidad, particularmente diversa, que identifican las posturas de vanguardia que se erigen posteriores a la segunda década del pasado siglo XX, hasta las circunstancias de creación, giros consecuentes, y contingencia con las connotaciones enmarcada en el panorama plástico cubano a partir del triunfo de la Revolución hasta la actualidad.

La práctica artística cubana que se analiza, es aquella que de una forma u otra lleva implícita un sello de autoctonía y manifiesta eticidad. Esto implica apreciar el arte en un estrecho vínculo con los factores vitales de comportamiento de la sociedad y de sus integrantes, con una marcada orientación axiológica que le sirve de sustento constante. Esta relación ha propiciado ciertos giros del lenguaje plástico cubano a partir de su manifestación práctica. Partiendo de esta relación, la sociedad cubana favorece actitudes y comportamientos artísticos de orden ético-moral que influyen, o condicionan, los giros, los resortes discursivos, las estrategias de comunicación y la conducta misma de las artes visuales y sus creadores.

Por lo tanto, se centra el estudio en aquella porción de la realidad artística y sociocultural que se identifica como cultura, aunque la cultura no se reduce única y exclusivamente al sector de la realidad objeto de apropiación artística relacionada sólo con estas prácticas, las diferencias sustanciales entre estos tipos de actividades humanas se distinguen por el carácter procesal y sistémico de constante originalidades y creación en cuanto al modo de transformación de su compromiso con la realidad, y la aparición de una nueva realidad ya sea por su forma refleja, idealizada, soñada, afirmada o negada, significativa y trascendente.

El estudio de la cultura como fenómeno social es complejo, no existe un concepto único debido a los diferentes enfoques de las ciencias que estudian la misma, a partir de la Conferencia Mundial sobre políticas Culturales en México 1982 en la que

se llegó al consenso que en su sentido más amplio, puede considerarse la cultura como: el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

La cultura es un fenómeno multidimensional y su aprehensión conceptual resulta polisémica. Es por eso que, ante todo, la cultura como concreción de la multifacética actividad humana, material y espiritual, en sus dimensiones práctica, cognoscitiva, valorativa y comunicativa:

[...] Cultura y valores constituyen conceptos-que designan fenómenos sociales altamente complejos en la contemporaneidad-estrechamente vinculados- si bien, la cultura no puede reducirse a los valores, lo cual resulta totalmente absurdo, no puede negarse que éstos constituyen una de sus aristas esenciales. La cultura es fundamento de los valores y se expresa en ellos. Los valores, a su vez, sirven de punto de partida en la realización de nuevas conquistas culturales (Mendoza 2003: 11).

Aspiraciones, sentimientos, conductas, actitudes y puntos de vistas, pueden identificarse expuestos en los signos, símbolos y figuras de la práctica artística del contexto desde donde se sustraen los niveles del soporte conceptual del Arte Cubano Contemporáneo, por lo que infiere ver, tanto los procesos de creación, el discurso y las poéticas, en sus nexos con la práctica social en su contexto bajo las fuentes de las grandes influencias expresivas, y comunicativas de los campos artísticos.

En este referido campo artístico es factible analizar el comportamiento de este fenómeno en la circunstancia de la plástica cubana contemporánea donde especificar lo estético y lo ético, se enmarca en el contexto cubano en un momento

determinado en el que, estimar el discurso de nación y cubanidad -aunque se respira cierta autonomía, conducen posteriormente, al ser tratados de un modo puntual, figuras y obras claves -, revela, que es factible percibir el riesgo de lo que convida el margen temporal realmente perecedero, cambiante y transformable como "contemporaneidad", que de una manera más particular y evidente de las poéticas simbólico-visuales, las experiencias, vivencias y circunstancias actuales, significa analizar el hecho artístico con espíritu ilustrador o ejemplificador, para fundamentar con un sentido más pormenorizado de selección desde esos "elementos", la relación ética-arte desde los iniciales momentos en el que se inicia El gran debate de la cultura que comenzó en una etapa refulgente y compleja de la historia nacional.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, por primera vez, Cuba como nación se universalizó, los ojos del mundo estaban sobre ella y seguían, con horror, ilusión o escepticismo, los acontecimientos en una remota isla caribeña que creía poder transformar el estado "normal" de las cosas. El nuevo sistema de gobierno y de vida que se perfilaba irrumpió mostrando una y otra vez su originalidad y autonomía, la isla experimentó infinitos y profundos cambios en todas sus estructuras, hasta entonces marcadas por la dependencia y el subdesarrollo.

En el país comenzaron a aplicarse medidas revolucionarias que habían sido proyectadas desde la lucha armada en la Sierra Maestra, vía de reconocimiento única para dar soluciones a los problemas más urgentes del país: la salud, la educación, el empleo, la vivienda y la propiedad de las tierras entre otras respuestas palpables y comprometidas con las inquietudes de los cubanos y la disipada confianza en un nuevo destino que por primera vez pareció ser mejor, si bien reajustado a la nueva realidad, el llamado "Proceso Revolucionario", se desenvuelve entre los vaivenes de la política, la economía y la cultura internacionales en medio de la Guerra Fría, en Cuba cada paso en pro de su bienestar era un abierto enfrentamiento

a las pretensiones hegemónicas del gobierno de los Estados Unidos, lo que derivó a la postre en la ruptura de relaciones entre los dos países y la imposición del bloqueo económico, materializado en una considerable lista de agresiones políticas, económicas, y militares promovidas desde dentro y fuera de Cuba que en lugar de desunir o desalentar a los cubanos, los unió por una causa y un enemigo común, favoreciendo así, que la década del sesenta fuera eufórica y apasionada, en medio de un contexto mundial convulso matizado por la guerra en Vietnam, la muerte del Che en Bolivia, la descolonización africana, el Mayo de París, los movimientos de los jóvenes en Estados Unidos, la revolución sexual, el feminismo, así como, tantos otros procesos que desempolvaban la inercia en la esfera mundial.

Las justificadas transformaciones, no podían desligarse de la cultural, eran imperiosas dado el bajo nivel de desarrollo existente en Cuba en 1959, que, sin responder a una política cultural y educativa estructurada se llevaron a cabo una serie de acciones, en el que se reconoce el impacto cultural que tuvo el triunfo revolucionario, al conseguir eliminar el analfabetismo, posibilitar la superación de obreros y campesinos, establecer los primeros contactos de los sectores más humildes rurales con las artes, que pretendía no sólo la instrucción y educación, sino también "el rescate de la propia identidad, el rechazo de los modelos impuestos abierta o subrepticamente por la penetración cultural imperialista y el reencuentro y revalorización de la cultura nacional y latinoamericana; el rescate y la apropiación crítica de la herencia cultural universal".

Los renovadores aires revolucionarios atrajeron a prestigiosos artistas cubanos que habían emigrado durante la lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista, y otros que se encontraban en el país emergieron a la luz pública para formar parte de la cotidiana modificación de la realidad, así como, otros creadores, descontentos o contrarios a las propuestas del

sistema revolucionario, iniciaron el exilio ante los cambios que en todos los órdenes se operaban en el país.

En el ámbito de los valores una tan honda conmoción, no podía verificarse sin resistencia, sin desgarramientos a nivel de la conciencia individual. En la literatura y el arte de aquellos años de fundación encontramos no solo el saludo exaltado a la Cuba renacida; también asoma el testimonio de las contradicciones, a veces dolorosas, de los que se experimentan a sí mismos como "hombres de transición" (Prieto, 2003).

El año 1961, fue uno de los más dramáticos y prolíficos de la Revolución, discurría entre las primeras agresiones directas de Estados Unidos, la acción de las bandas contrarrevolucionarias organizadas desde el espacio norteamericano, una fuerte sequía en casi todo el territorio nacional, el masivo trabajo alfabetizador, la invasión de Girón, la nacionalización de la enseñanza, la declaración del carácter socialista de la Revolución, que provocó entre otras respuestas el pánico a la imposición del realismo socialista, que tantas contradicciones causaba entre la intelectualidad de todo el mundo.

En este contexto encuentra su espacio el debate cultural, motivado por el sobredimensionamiento de la retirada de la película *PM*, promotora de las especulaciones más diversas sobre el rumbo que estaba tomando la cultura. Grupos de intelectuales diversos – músicos, escritores, cineastas, teatristas, artistas plásticos, historiadores, funcionarios -, antagónicos a veces, se disputaban el control sobre la Cultura, se reunieron en la Biblioteca Nacional tres sábados de junio de 1961 la máxima dirección política del país y los intelectuales para discutir problemas inherentes a la creación artística entre otros ante el temor que existía entre algunos escritores de que se implantara el realismo socialista soviético y la censura en el arte cubano.

Como resumen de aquellos encuentros el discurso de Fidel

Castro, conocido por “Palabras a los Intelectuales”, hizo un análisis de las inquietudes abordadas, la perspectiva histórica abierta y el conflicto central del sector: la libertad de creación artística en la mencionada alocución, se resaltó una frase, que por su brevedad y categoricidad es la más conocida y polémica y constituye la primera formulación de las líneas de una política cultural revolucionaria que mantiene vigencia en la sociedad cubana actual. (...) “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho.” Este fragmento es el más conocido del discurso de Fidel que ha sido objeto de utilización tanto por los escritores a favor del gobierno y su proceso de cambio como por los que se oponen a él. Se deja bien claro por otra parte que el gobierno tiene derecho de revisar y censurar toda obra dirigida al pueblo y que pueda afectar los valores socialistas, desde una educación donde el arte y la cultura juegan un papel fundamental.

La rígida interpretación de esta idea, sería a la postre, la base del dogmatismo y la censura que sufrió la cultura cubana principalmente en el llamado “quinquenio gris” interpretada o mal interpretada por los algunos funcionarios de cultura, en la década del setenta los cuales esgrimían estos presupuestos en aras de promover el “panfleto”; creaciones artísticas y literarias, para poner al servicio de la población “obras” bien vistas por el prisma del gobierno, pero con el riesgo de no tener una verdadera calidad en cuanto a valores artísticos, preocupación que se reflejó constantemente en gran número de escritores y artistas que abogaban que ser un intelectual comprometido no bastaba , sino, que eran necesario aportar obras de calidad.

Uno de las primeros resultados de las reuniones de junio de 1961 fue el cese de la publicación *Lunes de Revolución* dirigida por Cabrera Infante -quien sigue siendo un personaje controvertido, a pesar del reconocimiento, en la isla y fuera de ella, de sus valores literarios-. La celebración del primer Congreso de Escritores y Artistas, donde nació la Unión

de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con Nicolás Guillén y otros destacados intelectuales al frente, tendría como línea rectora a "*Palabras...*" y su sentido de unidad, amplitud de criterios estéticos el rechazó a todo dogmatismo o sectarismo y el carácter multigeneracional.

El componente cultural muy fuerte con el que contaba el país,- escritores, pintores, músicos, críticos e historiados de diferentes generaciones que rehicieron su obra dentro de la Revolución- logró continuar con la enorme transformación que se proyectaba entre las grandes acciones con vistas a lograr que el público, educado en el desprecio de su propia cultura, se identificara con las expresiones artísticas que emergían. Estos "reconocidos" rectorearon las nuevas instituciones y coincidían en las páginas de las revistas recién fundadas: *Casa de las Américas, Unión, La Gaceta de Cuba, Revolución y Cultura, El Caimán Barbudo*, entre otras.

Apesar el saber cubano y mundial se expresó en la esperanza de la libertad conquistada para formar una expresión netamente cubana, enriquecida con la recuperación de nuestras tradiciones, la historia olvidada o tergiversada, el estudio de lo más valioso del desarrollo cultural creado por la humanidad y el intento de ser creativos y no reproductivos de antiguos fenómenos.

Se retomaron así, implícitamente, proyectos culturales efímeros y aislados e inconclusos de la República, recuperación que los intelectuales aspiraban de todo cuanto hasta el momento había creado o recreado el país a partir de influencias foráneas, potenció una tendencia de rechazo al pasado inmediato que se estaba modificando todavía, quedando así relegadas, ignoradas o al margen de las primeras filas de la cultura, destacadas figuras, corrientes o grupos por considerarlos dudosos, ambiguos o poco revolucionarios, entre otros calificativos de los que fueron víctimas algunos integrantes del grupo de los "Once" de orientación abstracta y el movimiento literario "Orígenes" que habían desarrollado su

labor creativa en el momento de mayor agudización de los conflictos sociales y la lucha insurgente de los años cincuenta.

La relectura del pasado de la nación y la fuerte carga de futuridad propuesto por el discurso político, enfrentaba la difícil tarea de crear una "nueva cultura" que formulaba la diferencia opuesta a la del capitalismo imperante, pero que necesita cambiar los contenidos y con ellos también las formas de expresión de una identidad cultural gestada en el contexto de la República, donde ya se había legitimado la relación ideo-estética, modernidad-nacionalidad en la cultura artística, literaria y política, gracias a su vocación nacionalista, devoción social y autonomía de pensamiento y acción, como parte consustancial de un entramado cultural de esencialidad liberal, generó una huella conceptual identificada en gran medida desde la visión de nacionalidad del héroe nacional José Martí, que intelectuales y artistas defendieron desde el momento fundacional en que la vanguardia de la segunda década del pasado siglo XX reflexionó desde lo estético y lo artístico sobre problemas referentes a la justicia, la emancipación y la búsqueda de "lo auténtico" desde una concepción humanista.

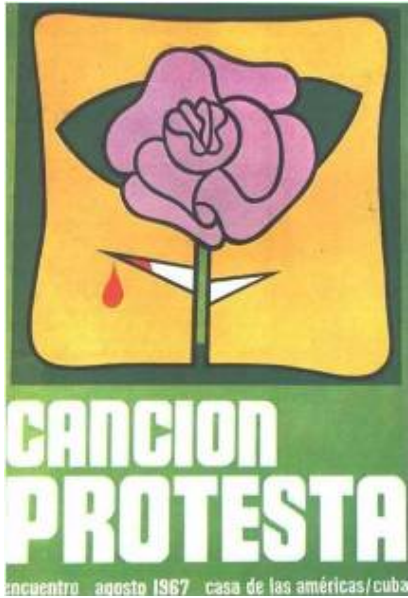
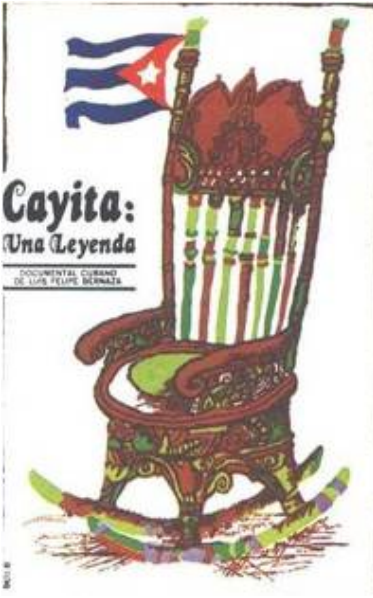
El arte moderno en Cuba al asumirlo la Revolución, consciente de su organicidad, proyección y coherencia, le propició un camino que, ya en su producción, la plástica había venido conquistando, por ello no se entrevé un giro sustancial como podría esperarse tras el cambio social del año 1959. La plástica valorada desde el primer Salón Anual de la plástica en 1959 y a lo largo de la década del 60' constituye exposiciones retrospectivas de los maestros de la vanguardia plástica cubana. Esta noción de continuidad le valió a la plástica adentrarse más emancipado en la nueva situación, lo que propició una experimentación productiva ajustada a las nuevas circunstancias históricas, como la formalizada por Antonia Eiriz, Umberto Peña, Ángel Acosta León, Raúl Martínez,

Servando Cabrera y Chago Armada entre otros.

		
Ángel Acosta León: <i>Cafetera</i>, óleo sobre tela, 1962.	Chago Armada: <i>La llave del Golfo</i>, 1967. Dibujo, técnica mixta sobre cartulina, 1967.	Raúl Martínez: <i>Quince repeticiones de José Martí</i>, Óleo sobre tela, 1967

Algunos artistas de renombre modificaron su forma de expresión ante la cotidiana forjación histórica que experimentaron, entre ellos Raúl Martínez toma como protagonista la historia cotidiana y las imágenes de figuras esenciales de la etapa como Martí y el Che, en conjugación entre el expresionismo abstracto y el pop-art; Servando Cabrera Moreno, por su parte, testimonia la épica revolucionaria, y al pueblo como protagonista activo de un mundo cambiante.

La grafica también experimentó grandes cambios en el orden de los conceptos y las formas de expresión lo que le propicio una ubicación en planos estelares del arte universal, especialmente el cartel de cine y la propaganda grafica impulsados por Alfredo Rostgaard, Muñoz Bach, René Azcuy, Eufemia Álvarez, Félix Beltrán entre otros.

		
Alfredo Rostgaard: <i>Cancion protesta</i>, cartel de diseño gráfico en silk- screen, 1967	Munõz Basch: <i>Cayita</i>, cartel de diseño gráfico en silk- screen, 1967	René Azcuy: <i>Besos robados</i>, cartel de diseño gráfico en silk-screen, 1973

La inevitable vinculación entre los creadores de las diferentes manifestaciones logró una aproximación creadora hasta el punto de asimilar las soluciones plásticas formales de una y otra, lo que se vislumbra en los resultados creativos por la doble función que llevaron a cabo, ya fueran como artistas, profesores, ilustradores o diseñadores gráficos; la experimentación, que a modo de intercambio plástico espontáneo, patrocinó una especie de taller de encuentros, que en gran medida sirvió para la reformulación de los límites y fronteras entre las manifestaciones.

En otra dimensión de absorción de lo social se erigía una épica del momento, deudora de la impronta de las primeras vanguardias. Se concibió una épica heroica, bajo la invocación de un gesto que recapitulaba el muralismo mexicano, por un lado, y por otro con el espíritu eventual de un pop que para el contexto cubano de los sesenta, viniera a ser como uno de los puntos o influencias que más contribuyera a revolucionar la gráfica y parte de la plástica del momento. La idea propuesta por la metodología pop: serialización de productos,

imágenes y representaciones de personalidades, aquí la sustitución nos proponía una legión de personalidades relacionadas con el pensamiento y el proceso de independencia y liberación nacional. También la fotografía sensibilizó artísticamente su carácter documental y testimonial con las emblemáticas imágenes del Che conocidas mundialmente por la lente de Alberto Korda y Osvaldo Salas en los primeros años de Revolución.



Alberto Korda (Alberto Díaz Gutiérrez): *El guerrillero Heroico*. Fotografía, 1966 (basada en imagen tomada por él en marzo de 1960).



Osvaldo Salas: *Ché*, fotografía, 1966

La explosión neofigurativa constituyó una poética liberadora del ímpetu subjetivo, indagadora de una parte de la conformación identitaria y social vinculada a la moralidad como práctica de normativas éticas, de conducta; relacionada con el erotismo del cubano, el misticismo y la espiritualidad entremezclada con el comportamiento que alcanzaba connotaciones existenciales universales. Se focalizó una zona interesante en el mundo objetual rudimentario, que en parte conformaba el universo popular cubano, llevándolo al plano

poético desde lo aparentemente fantástico y onírico..

La liberación expresiva que denotaban las producciones de la "década" se vio afectada, por desencuentros ocasionales e incomprensiones, estas contradicciones y obstáculos en medio de las polémicas circunstancias de la década, incidieron en las individualidades creadoras. Antonia Eiriz, desde 1968, y por más de veinte años, dejó de hacer pintura, se enroló en zonas de creación menos "lacerantes" o hirientes, su rasgo esencial del trabajo, enmarcado entre las técnicas y medios expresivos del expresionismo abstracto y la nueva figuración reveló desde un modo peculiar "muy personal" la excepcional carga de violencia y dramatismo de ese período histórico que su obra expresamientras que otros pintores inmersos en la misma realidad, captaron otros aspectos que documentaron un tanto de fuera hacia adentro... Algunos, sin notarlo siquiera tal vez, suavizaron en extremo la imagen de esa realidad: vieron sólo sisellas allí donde también había avatares, halcones, mochuelos; pusieron en primer plano, como norma, el amor, y obviaron el odio que tuvo expresiones cotidianas y cobró su precio en sangre y vidas, en carencias y mutilaciones."

La obra de Umberto Peña revela el cuerpo anatómico como síntesis energética de órganos, vísceras, pujos, secreciones, frases e interjercciones onomatopéyicas. Entre esas vísceras y esos órganos están, por supuesto, los intestinos, el pene, la lengua, el ano, el estómago, la vulva. La representación aparentemente obscena; va desde la delicadeza minuciosa erótica hasta lo escatológico de lo humano mediante una experimentación plástica que retoma las soluciones plásticas de ciertas estampas japoneses y el repertorio visual pop, su testimonio -sin ser impermeables a lo épico- muestra la violencia infalible del drama cotidiano, declara resonancias de horror en el paisaje más familiar, inclusive en la historia que no parecen marcados por las noticias de primera plana que se inscribe en la historia grande.

Peña se sumergió en el universo gráfico y editorial desde la Casa de las Américas, mientras que Chago Armada, derivó hacia el terreno de la prensa plana, Raúl Martínez estableció vínculos con el mundo del libro y Servando, hasta su muerte, generó una doble obra; una épica, ya referida, y otra que ofrecía una zona separada del "encargo", más apegada a su interés por lo erótico, el homoerotismo y la sensualidad libres de ataduras.

Acosta León convirtió en obra plástica las famosas Cafeteras Nacionales de la calle Neptuno por medio de la más heterogénea técnica mixta –empleaba todo lo que fuera capaz de pigmentar – observación más humanizada que sobre este invento cubano pudo realizar como chofer de ómnibus de la ruta 20 que cubría el recorrido desde la barriada del Cerro hasta el Vedado, su auto desaparición física el 5 de diciembre del año 1964 hizo más trágico su final.

En 1965, la celebración de la “Primera Bienal de Artistas Noveles de Cuba” dio a conocer a algunos de esos alumnos de la ENA, que más tarde formarían el primer grupo de egresados. La convocatoria al “Salón Nacional de Dibujo” en 1967, dio a conocer otro nutrido grupo de alumnos, esta vez, de dibujantes: Nelson Domínguez, Osvaldo García, Manuel Castellanos, Pedro Pablo Oliva, Alberto Jorge Carol, que se destacaban dentro del conjunto de las obras presentadas por su calidad, evidenciando ya públicamente el nivel de las nuevas promociones.

Un hecho relevante imprime una dinámica singular al proceso de formación de los jóvenes pintores: El “Salón de Mayo” de 1967, que se inauguró en el Pabellón Cuba de la capital nacional en el mes de julio de 1967, en medio de los festejos de homenaje por el XIV Aniversario del 26 de Julio, lo que contribuiría a darle al evento una dimensión popular poco vista hasta entonces en una exposición de artes plásticas. Por otra parte, su coincidencia con otros acontecimientos que se sucedieron en la misma fecha no sirvió más que para subrayar

el carácter político que de cierto modo también se le había dado al proyecto.

		
Pedro Pablo Oliva: <i>Y qué mala Magdalena</i>. óleo sobre tela, 1976	Mural <i>Cuba Colectiva</i>, técnica mixta (Salon de mayo 1967)	Wifredo Lam. <i>El Tercer Mundo</i>, óleo sobre tela, 1966

Al mismo tiempo, estaba teniendo lugar la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), acontecimiento destinado a repercutir en el continente, y que había atraído al país a un numeroso grupo de personalidades de la política del momento, algunos de los cuales –como el dirigente negro norteamericano Stokeley Carmichael militante del partido Panteras Negras (Black Panthers), – acudirían a la apertura del Salón.

Un poco después tendría lugar en la Casa de las Américas el Encuentro de la Canción Protesta, donde se reunirían decenas de cantantes para quienes el arte era un compromiso con las luchas de los sectores más progresistas de todo el mundo, de quienes Wifredo Lam –gestor de la idea de París a la Habana dijera: “no son turistas, son hombres de ideas que vienen a manifestarse y trabajar con su experiencia y dejar obras como homenaje a nuestra Revolución”(Oramas 1967: 86-88) fue uno de los factores de mayor trascendencia en cuanto sus efectos, “negativo”, o “conveniente”, producido sobre los jóvenes creadores.

Una buena parte de los estudiantes de artes plásticas, que sirvieron de guías en aquella exposición, estuvieron

diariamente en contacto directo, con las obras expuestas y los numerosos artistas que nos visitaron con motivo del acontecimiento. No obstante, fueron artistas los que se mostraban fieles seguidores de la nueva figuración, el pop-art y el arte óptico (Op-art.), los que despertaron el mayor interés en los jóvenes y no los grandes maestros de la pintura europea como Picasso, Miro o Magritte (Veigas, 1979: 5)

Este encuentro con el panorama de la cultura europea, amplió la mirada e información de los jóvenes pintores, una gran parte de nuestros estudiantes de artes plásticas, mostraron rápidamente el “efecto negativo” y el peligro que significaba desvincularse formalmente de la realidad inmediata además de los efectos de una exposición de estas características podía producir en jóvenes artistas que aun no tenían una expresión propia, asimilaciones que no se hicieron esperar las imágenes neofigurativas se hicieron evidentes sobre todo en los alumnos del último año de pintura de la Escuela Nacional de Arte.

El mural "Cuba colectiva", obra firmada por más de cien pintores, es la pieza más conocida que legó dicho “Salón de Mayo ”(Machado, 2012), donde trabajaron entre otros, Valero Adami, Barnard Rabcillac, Eduardo Arroyo y Jacques Monory. Fueron quizás los que más influyeron en una etapa en que las fronteras imprecisas de la neofiguración, el pop-art y los fotorrealistas no pasaron inadvertidos ante los ojos sensibilizados por las novedades expresivas de estos pintores

La más clara evidencia del influjo fue precisamente el envío realizado al año siguiente, al “XXIV salón de mayo” de Paris, en el que participaron un grupo de pintores pertenecientes a la Escuela Nacional de Arte (Labañino, Leal, Carol, Mirta Santana, Luis Miguel, Milo, Osvaldo García) y miembros de la Brigada Hermanos Saiz (Manuel Mendive) pero si algo fue significativo el conjunto enviado a Paris es que “los muchachos” mostraron una capacidad remodelativa en cuanto a las temáticas representadas, y a raíz de la huella del “Salón de Mayo”, pasado el grueso de la exposición estaba compuesto

con obras que evidenciaban la fidelidad con el proceso político, económico, social e ideológico en el que se habían formado e identificado en el orden conceptual los cuadros denunciaban la guerra de Vietnam, ridiculizaban la hipócrita actitud de Lyndon B. Johnson, o reflejaban la trivialidad de la sociedad de consumo.

Posteriormente, los Salones Nacionales Juveniles de Artes Plásticas, vinieron a confirmar la presencia de las influencias que incidieron en la obra de muchos creadores jóvenes, sensibilizados con estas novedades expresivas. Las nuevas promociones de la plástica vencieron las contradicciones vividas en su periodo formativo por la misma conciencia revolucionaria adquirida en su desarrollo y aunque derivarían en el futuro hacia algunas de las dos marcadas tendencias que han caracterizado la joven pintura cubana de los setentas: el neoexpresionismo y el fotorrealismo, mostraban la influencia de los grandes maestros de todos los tiempos, por un lado, la de sus profesores-artistas, que con el tiempo algunos fueron borrando sabía y lentamente por la admisión de nuevas opciones contemporáneas.

El comienzo de los setenta propició una lectura del Arte Cubano que aparentemente; significó un estanco de los discursos artísticos. En este lapso se percibe una incidencia expresionista consecuente con la impronta de sus "maestros" de la década anterior – el discurso neofigurativo cubano y su resurrección posterior. Acontecimiento que va a producirse principalmente desde una de las instituciones creadas por la dirección de la Revolución: la Escuela Nacional de Arte (ENA) creada en 1962, en ella se formaron jóvenes procedentes de todo el país, que durante su permanencia en la escuela (por un periodo de cinco años) obtenían el más alto nivel técnico y artístico, bajo la dirección e influencia de algunas de nuestras figuras más sobresalientes en la plástica.

El Salón Nacional de 1970 fue el evento que mejor refleja las contradicciones y debates ideológico-estéticos, implícitos en

la creación de nuestras artes plásticas durante esa época,. En las obras expuestas, en su mayoría, estaban presentes los experimentalismos vacíos de toda la realidad, la deformación de lo real, lo grotesco y quizás hasta algunas imágenes cercanas a la alineación. Se había alcanzado la siempre ansiada "actualización formal", pero perdiendo toda identidad nacional por lo que se esperaba en el orden conceptual lo que indiscutiblemente no coordinaba con la línea política cultural que fomentaba la Revolución.

La lucha ideológica entre lo viejo y lo nuevo llegaba a su clímax. Era necesario, pues el desenlace. Que encontró en El Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), lo que estaba esencialmente trazado en las "Palabras a los intelectuales", es por ello que puntualizó aun más la política cultural. Este Congreso, además de otros aspectos, señaló la importante función ideológica del arte en la sociedad, "El arte es un arma de la Revolución", "Un producto de la moral combativa de nuestros pueblos", "Un instrumento contra la penetración del enemigo." (Referencias, 1971: 154) por tanto el artista no debía mantenerse en una actitud social intemporal, al margen de la vida, la obra de arte es importante elemento de activa participación en la construcción de la nueva sociedad

A partir de 1971, y durante cierto tiempo, Cuba vio con desconfianza a los intelectuales extranjeros, postura que se explicitó en la Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y que estaba también relacionada con la importancia que se ha atribuido siempre en el país, y con especial énfasis en esos años, al peligro de la "penetración ideológica del imperialismo" real y latente. Este temor constituyó tema cotidiano en los ambientes institucionales e intelectuales, los cuales alertaban del "trabajo diversionista del enemigo" y preparaban a los cuadros y a la población en general para detectarlo y combatirlo; pero a veces el peligro fue sobredimensionado o estereotipado, lo que condujo a una desconfianza genérica de lo externo, especialmente de lo

estadounidense, y a nuevas malinterpretaciones de la política cultural.

Todas estas consideraciones provocaron una reorientación en la producción artística que se venía ejecutando. Las inquietudes por estar al día en las “renovaciones formales cosmopolitas” disminuyeron. Era necesario ya trabajar de lleno en lo mejor de nuestro pasado cultural y producir obras que reflejasen más adecuadamente nuestra realidad, sin que ello significase abandonar la posibilidad de utilizar lenguajes artísticos provenientes de otras culturas.

La convocatoria al “Salón nacional juvenil de artes plásticas”, en 1971, organizado por la Unión de Jóvenes Comunistas, puede ser considerada, sin lugar a dudas, el inicio de una etapa trascendental en la plástica nacional. Esto se confirma en las consecuencias inmediatas y ulteriores a que dio lugar la celebración de dicho evento. Este primer “Salón” posibilitó la presencia, en una misma exposición, de todos los jóvenes artistas plásticos del país no mayores de treinta y cinco años, sin embargo la participación de los graduados de la Escuela Nacional de Arte no alcanzaría siquiera la quinta parte de los envíos en el género de pintura, debido quizás a que aun gran parte de egresados de la ENA –cumpliendo en ese instante el servicio social- se encontraban en periodo de adaptación al nuevo medio. Muchos, al terminar sus estudios, fueron ubicados en diversas escuelas de arte provinciales. Otros se quedaron como profesores en la propia escuela donde habían terminado sus estudios y algunos pasaron a trabajar como restauradores o diseñadores.

La lista de participantes en el “Salón” de 1971 denota una gran heterogeneidad; unos procedían de las filas de San Alejandro y otros, de las escuelas provinciales de artes plásticas. El carácter competitivo de la muestra sirvió de estímulo a la vez que contribuyó al éxito del evento que tuvo como sede el Museo Nacional. El primer premio de pintura recayó en esa oportunidad en Mario Gallardo con *Automatización*

en la torre mayor, 1971, obra concebida dentro de la tradición surrealista reanimada fuertemente en los años 60 por Acosta León. Este cuadro —a pesar de las referencias tangenciales a pintores como el chileno Roberto Matta o el cubano Wilredo Lam— mostraba a un pintor que tras haber recorrido periodos figurativos y abstractos, alcanzaba un lenguaje propio, apoyado en un dominio indiscutible del dibujo y el color.

Nuevos criterios fueron considerados para la organización de los salones correspondientes a 1972 y 1973. Se eliminó el carácter competitivo creándose en su lugar la distinción de Patrimonio Cultural para las obras más destacadas en los diversos géneros, pero al mismo tiempo la selección en el segundo “Salón” se hacía menos rigurosa en aras de la “pasividad”, aunque la participación descendió sucesivamente en 1973 o 1974.

Otro factor vino a incidir en el normal desarrollo de los salones juveniles al convocarse, en 1973, a dos eventos plásticos donde también participarían en forma mayoritaria los jóvenes: el Concurso 26 de Julio y su “Salón XX aniversario”, auspiciado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias, FAR, y el “Salón de profesores e instructores de artes plásticas”. A partir de esta fecha tres salones se organizaron en el segundo semestre del año y aunque los tres presentaban diferentes condiciones e intereses, los artistas más jóvenes comenzaron a pintar para uno u otro salón, o para varios al mismo tiempo, con una sensible merma en la calidad de las obras expuestas.

Ante esta situación era necesario entre otras medidas, la creación de un “Salón” donde estuvieran presentes en forma permanente nuestros artistas jóvenes, porque a medida que crecía y se fortalecía el movimiento juvenil, aumentaba el riesgo de que las mejores obras de estos artistas se dispersaran y fuera imposible reunir las para el disfrute y análisis de las futuras generaciones. Un antecedente valioso en esta dirección fue la creación de la sala Últimas Promociones, como un anexo de las Salas Cubanas reorganizadas

en 1971, en el Museo Nacional. Las obras seleccionadas fueron escogidas entre los envíos de pintura al "Salón 70"; los cuadros –quince en total- representaban un testimonio de la pintura que nuestros jóvenes realizaban a fines de la década del 60. Los grandes formatos, y la dirección abstracto-neofigurativas de la mayor parte de los artistas, caracterizaron esta sala.

No paso mucho tiempo sin que esta selección resultara obsoleta, al no representar verdaderamente a las últimas promociones que aumentaban de año en año incesantemente. Nuevos nombres aparecían a diario en los catálogos de las exposiciones y era necesaria la incorporación de obras y artistas. La organización entre 1976 y 1977 fue una respuesta oportuna de los salones permanentes de artes plásticas juveniles en el Museo Nacional. El primer evento de este tipo, "Salón permanente de jóvenes. Pintura y grabado", inaugurado en marzo de 1976, reunió a veintisiete pintores de los cuales veinte procedían de la Escuela Nacional de Arte.

La variación estética que debía provocarse en nuestras artes plásticas a partir del citado Congreso de 1971, dado por objetivos y específicas condiciones de nuestra realidad política y social, no fue, principalmente para los jóvenes creadores, una contradicción antagónica. Ellos son la primera horneada de artistas formados integralmente, por el Estado, sus condiciones de revolucionarios ante todo, no les permiten las disyuntivas ideológicas propiciadas desde el individualismo de carácter intelectualista. Así emprenden tesoneramente la labor de crear un arte revolucionario, en las obras de estos jóvenes, van descendiendo las imágenes deformadas de la figura humana, la composición abstracta y otros recursos expresivos, para acercarse a una línea más realista y de hecho figurativa. La figura humana pasa a ser el centro esencial de las obras. Hay una necesidad de objetividad artística. Los temas son disímiles, pero tratados con una óptica común.

Estos jóvenes creadores se proponen dar respuesta práctica a los objetivos propuestos en la política cultural del país. Para ello, comienzan a estudiar con más precisión las obras de aquella generación de pintores que a finales de la década del 20 se constituyeron como la vanguardia, era necesario encontrar una fuente de retroalimentación introspectiva y se propusieron crear una pintura esencialmente nacional, actitud que no pretendía una acción encaminada a refugiarse en el pasado, sino, la de tomar este como punto de partida básico para crear una pintura nueva. Por lo tanto a partir de ese momento, pierde intensidad el crear sobre la base de un mimetismo cosmopolita, para dar inicio a la búsqueda de una expresión propia.

Los campesinos con sus realidades de fantasías y costumbres, el pueblo integrada a las tareas agrícolas, a la defensa de la Patria, las luchas de nuestra liberación tanto de las de la independencia como la insurreccional, retratos de héroes y líderes revolucionarios, la mujer, los jóvenes, las acciones cotidianas, constituyen algunas de las temáticas que buscan acercarse a la realidad, muchos artistas jóvenes trabajan en esta dirección.

En otra dimensión de promoción artística aparece la llamada "Generación de la esperanza cierta"; creadores por entonces muy jóvenes que se distinguían por su origen rural y por ser igualmente formados en la ENA. Esta promoción continuaba una escuela gestual, expresionista y neofigurativa que venía de los años ya referidos. Uno de sus mayores valores radicó en que su inserción poética en el panorama plástico del contexto, no ocultó sus fuentes de procedencia; más bien le hizo honor con una correspondencia dada en esa relación maestro-discípulo, coadyuvó a una liberación de la expresión plástica en estos últimos. Liberación que se tornó más particular, por cuanto accionaba desde los referentes rurales que conformaban a muchos de sus exponentes. Zaida del Río, Nelson Dominguez, Flora Fong, Ever Fonseca, Roberto Fabelo, Pedro Pablo Oliva,

Eduardo Roca, "Choco".

		
Zaida del Río: <i>Sitiera mia</i> , óleo sobre tela, 1976.	Roberto Fabelo: <i>Macheteros</i> , dibujo, 1975	Eduardo Roca (Choco): <i>Machetero</i> , técnica mixta sobre cartulina, 1976

Zaida del Río irrumpe en el panorama de la plástica nacional dispuesta a descubrir desde sí misma lo místico, lo fantástico, de su entorno y sus raíces desde una indagación reveladora de la credulidad popular cubana, mezclada, con una iconografía religiosa (González, R. 1999: 45).

Nelson Domínguez, había logrado conjugar las asimilaciones de nuestra pintura con una expresión de conjunción de influencias, que denota la aplicación de una visión desprovista de tipicismo y añoranza.

Flora Fong se interesa por las particularidades cromáticas y florares de lo insular Ever Fonseca, se enroló en el universo de la mitología popular campesina con una iconografía formal entre lo real y lo imaginario que ha mantenido invariable hasta la actualidad,

Roberto Fabelo, desde los primeros momentos demostró ser un virtuoso del dibujo y sus diversas técnicas han logrado en su constante búsqueda y experimentación romper consigo mismo, y ha empleado los medios expresivos del lenguaje

plástico más actual con acertada calidad y autenticidad.

Pedro Pablo Oliva, quien trasciende desde el lenguaje neoexpresionista ha logrado enriquecerlo un discurso propio con elementos del realismo mágico y el surrealismo y la evidente influencia de la obra de Chagall, y el pintor cubano Eduardo Abela; su escasa participación en salones y exposiciones en la década le permitió ser un pintor poco conocido pero a su vez le permitió una madurez mas solida que reafirma la autenticidad de su creación e impuso en sus cuadros como el alto nivel de creatividad alcanzado (Veigas 1979).

Eduardo Roca "Choco", individualiza iconográficamente los macheteros, su obra pictórica más lograda durante la época, tema apenas explorado por la plástica cubana antes de 1959 que en el transcurso de unos pocos años, lo convertirían en uno de los autores pilares de la historia de la pintura cubana.

Estos creadores han sido vistos desde diversas miradas que derivan en posturas a favor o en contra de sus poéticas visuales. De algún modo es cierto que la asunción de ellos en los años setenta fue como un impulso para una postura descontaminada de acotación social, visión desprovista de maquillajes y afeites ante el sentido cáustico de la realidad de sus predecesores. Estos nuevos jóvenes, dados sus referentes vivenciales, se volcaban a una poética más íntima, edulcorada, formalista, con una verdadera destreza técnica y experimentación plástica.

Otros jóvenes artistas coinciden en utilizar la fotografía como el elemento básico para elaborar sus composiciones pictóricas. Ellos, siguiendo la tendencia fotorrealista e hiperrealista nacida en los países capitalistas desarrollados, en los inicios de la década del 70', buscan representar una realidad objetivizada por la fotografía. Sin embargo, no porque sus imágenes tengan un mayor tratamiento fueron más realistas, sus obras padecen más de un naturalismo

reproductivo que propiamente de un realismo interpretativo, predominan en sus óleos los retratos de héroes revolucionarios, hechos históricos de los cuales hay constancia fotográfica, figuras jóvenes en la vida cotidiana y otros aspectos.

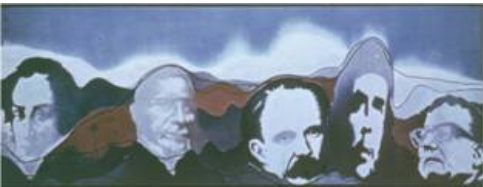
Las producciones fotorrealistas, el "hiper", como también peyorativamente se le denomina, aportó una frescura discursiva, mayormente morfológica. Su discurso fue relegado bajo la denominación de "problemático", siendo deslegitimado como consecuencia, sus gestores más importantes: Aldo Menéndez, Nélide López, César Leal -a medio camino entre el pop, el cinetismo y el hiperrealismo-, Aldo Soler, Gilberto Frómeta, Ludovico, Alberto Jorge Carol, Rogelio López Marín "Gory", Flavio Garciandía, Eduardo Rubén emergían con un afán de sincronía y readecuación del discurso artístico.

Gilbeto Frómeta resulta un hecho particular, porque no solo emplea la fotografía como referencia testimonial, sino que esta pasa, por medio de la sensibilización fotográfica de cartulina, tela o madera, a formar parte de la imagen plástica; y en sus últimas obras conforma, conjuntamente con el soporte, la obra en su totalidad, la fotografía es desvirtuada intencionalmente con el empleo de áreas de colores, así como, en otras de sus creaciones la utilización de la fotografía se plasma en la interacción las técnicas del arte pictórico.

Durante la década del 70', los Salones Nacionales de Artes Plásticas, lograron motivar el trabajo creativo hacia las búsquedas de un arte revolucionario. En realidad, nunca antes en la historia cultural del país se había dado un movimiento tan masivo y con tan alto nivel de calidad técnica. Los jóvenes pintores cubanos del momento, actuando desde una posición social que en nada se aparta de la que concreta cualquier otro trabajador -ya sea manual o intelectual- al tiempo que este numeroso movimiento, se propuso ir cuajando sus individualidades sobre todo, contra el criterio de la

máxima preeminencia de la obra única, de la pieza de caballete destinada a la exhibición en los centro “ritualizados”.

La ruptura con los criterios tradicionales ha llevado a algunos jóvenes a situar murales en escuelas secundarias básicas en el campo y otros centros estudiantiles, y de producción pero todo esto no rebasa los límites que sitúan el entusiasmo por lograr un margen más amplio de incidencia, los resultados distan bastante de ser una corriente orgánica como “Movimiento Muralista”.

		
Gilberto Frómeta: <i>Del Río Bravo a la Patagonia</i>, óleo sobre tela, 1975	Tomas Sánchez: <i>Crucifixión</i>, óleo sobre tela	Manuel Mendive: <i>Pavo Real</i>, óleo sobre tela, 1972

En esos años las producciones de Tomás Sánchez demostraban en sus primeras obras una coherencia discursiva correspondiente con su mundo místico y espiritual. Manuel Mendive implanta el referente sincrético de su vocación caribeña e indaga en los sustratos históricos de los espacios con un mestizaje de tiempos y una vocación antropológica que yuxtapone los mantos temporales del pasado y el presente, conjugándolos con un mundo espiritual mostrado desde simbólicas claves culturales.

La definitiva importancia y valoración de estas obras, es posible que no sea apreciada o juzgarse hasta que sin apasionamientos festinados, se reconozca la verdadera trascendencia y perdurabilidad de los planteamientos estéticos-artísticos, por la lectura que se han realizado de las obras de estos creadores, han sido vistos desde diversas miradas que derivan en posturas a favor o en contra de sus

poéticas visuales.

Los años 70 resultaron en el ámbito sociocultural complejos para Cuba. Comúnmente denominados con un término acuñado por Ambrosio Fornet: "Quinquenio gris", esta etapa, la describe Fernández Retamar:

[...] algunos peligros que se daban por conjurados amenazaron entonces con empobrecer nuestra vida cultural, si bien no se llegará nunca al ejercicio de uno de esos "feroces dirigentismos" a que aludió Marinello, se dio entrada a prejuicios absurdos, escritores y artistas valiosos fueron marginados, la mediocridad encontró terreno abonado y se debilitó en parte el impulso creador (Fernández Retamar, 2001).

Sin embargo para algunos sobre todo en el campo de la literatura -la plástica se había edulcorado de paisajes rurales y fabulaciones incomprometidas – esta etapa fue más allá de lo “Gris” , aunque solo los que realmente soportaron con la mas altísima dignidad por su confianza en lo que significaba la alcanzado como sociedad se vieron como, «portadores del virus del diversionismo ideológico, o de los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los evangelios y los escapularios.

Como señala Ambrosio Fornet, ahora también se denunciaba y reprimía a veteranos de Girón y El Escambray, fundadores de las milicias, jóvenes de intachable filiación revolucionaria que escribían, no acerca de temas propios de la decadente sociedad capitalista, de sexo, drogas y otros entuertos, sino de asuntos surgidos del acontecer revolucionario, de los grandes acontecimientos históricos, Girón, la Crisis de Octubre, la milicia, la lucha contra bandidos, en una palabra, los que estaban fundando la épica de la Revolución, la literatura de la violencia, la nueva narrativa revolucionaria. La política de los úkases complementada por otra de

exclusiones y marginaciones, como bien señala Fornet, convirtieron el campo intelectual en un páramo, donde lo mejor de la literatura y el pensamiento cubanos desapareció o fue silenciado durante largos años (Heras León, 2007).

La creación, en 1976, del Ministerio de Cultura con Armando Hart al frente marcó una nueva etapa en la cultura cubana, que venía forjándose desde el Primer Congreso del Partido con una tesis dedicada a la cultura artística y literaria, institución que debía acotar mejor la política cultural del gobierno revolucionario, y haría posible la apertura a un clima de confianza.

En un discurso de 1977, Armando Hart, entonces Ministro de Cultura, observaba que "las deficiencias, dificultades y los logros que han existido durante el período comprendido entre el Primer (1961) y el Segundo (1977) Congresos de la UNEAC, están en parte relacionados con la mayor o menor comprensión que cada cual ha tenido de la esencia más profunda de las palabras a los intelectuales de Fidel Castro". Como no existía, ni podía existir, lo que estableciera los límites de lo que estaba "dentro" y "contra" la Revolución, esos límites se movían con las coyunturas. En el "Quinquenio gris", muchos funcionarios hicieron una interpretación estrecha y dogmática de la política cultural, aplicable incluso a criterios estéticos, a una imagen extravagante y a la orientación sexual o religiosa, "en ese período – se cuestionó años después, hubo homosexuales que tuvieron que salir del sector cultural por el mero hecho de ser homosexuales. ¿Qué tiene que ver eso con el dentro, fuera, al lado, al margen?" (Prieto, 1994: 3)

La "sovietización" presente en los años setenta en numerosas instituciones nacionales llevó a la copia de muchos modelos y fenómenos, denunciada años después por el "*proceso de rectificación*", siendo menor en la cultura popular, pues no consiguió remplazar los patrones culturales acumulados por los cubanos. El carácter socialista cubano surgió en correspondencia con el ideal socialista y con la esencia de su

proyecto nacional histórico, lo que lo diferencia del sistema de países europeos. La integración de Cuba al bloque socialista, no sin tensiones y contradicciones, contribuyó al crecimiento industrial de Cuba y a sostener la expansión de las medidas sociales; pero, "a pesar de las diferencias históricas y, sobre todo, culturales, esa relación inevitablemente trasladó a Cuba determinados rasgos y limitaciones de aquel modelo socialista.

Durante los años que duró el profundo nexo con los países socialistas de Europa del Este, fortalecido con el ingreso de Cuba en el CAME en 1972, Cuba mantuvo un doble vínculo con la comunidad socialista y como parte de Latinoamérica, y en cierto sentido el gobierno revolucionario se consideraba un "eslabón que une, en la cultura y en la historia, la patria latinoamericana a la comunidad de países socialistas"

En la dimensión cultural, la relación de Cuba con el campo socialista era una suerte de adhesión-distanciamiento. Hubo sectores afectados por "el copismo" pero ocurría también una "discrepancia cultural básica, una fisura, una resistencia" – sin llegar a sentimientos antisoviéticos, como en otras naciones del "campo". "Nuestro público, formado con patrones occidentales – europeos, norteamericanos y también latinoamericanos -, e influido sin duda por la cultura de masas al estilo yanqui, se resistía ante ciertos temas, ante ritmos, mensajes y formas que sentía demasiado ajenos y terminaban por aburrirle" (Prieto , 2003).

La cultura artística y literaria cubana tuvo una amplia difusión en los países socialistas, fueron continuas, a pesar de las obvias distancias físicas, idiomáticas y culturales, las exposiciones plásticas, muestras de cine y ediciones de obras paradigmáticas de la literatura cubana, especialmente de la obra de Carpentier, Guillén y Martí, que fueron traducidos al ruso, al checo, al alemán, entre otras lenguas. Aunque el ingrediente soviético no fuera de los más poderosos en el "ajiaco cubano", resulta innegable la influencia de la cultura

soviética y de los demás países del campo socialista, en la generación de los niños y adolescentes de los 70' y 80', crecidos expuestos a la cultura soviética y sus productos, marcó una diferencia de referentes con anteriores y posteriores generaciones.

Roberto Fabelo, en sintonía con la realidad sociocultural de los setentas refiere:

[...] al disolverse el grupo de la promoción de finales del 60, los que veníamos atrás perdimos la orientación. A ese grupo la vida no le fue nada fácil. En ellos se mezcló la natural actitud irreverente de los jóvenes, en un medio donde hubo bastantes incomprensiones y la falta de un tratamiento político adecuado. El resultado fue que se liquidaron en su gestión como artistas. Después de eso, en mi promoción, no surgieron ideas de cómo seguir y tampoco se intentó violentar ese proceso artístico. Hubo que esperar a los inicios de la década del 80 para que naciera una propuesta diferente. Una propuesta con la intencionalidad de indagar en otra dirección, así como desencartonar el arte de los 70 (Tomás, 1981).