

## PRESENTACIÓN

*Alejandro de la Fuente / Cary Aileen García Yero*

Este libro es el resultado de más de diez años de colaboración intelectual. Comenzó en la Universidad de Pittsburgh y continuó en Harvard, adonde nos trasladamos en el año 2013. Nos unía la pasión por la historia cultural de Cuba, pero entonces era difícil imaginar la publicación de un libro como este. Como sucede con frecuencia, una serie de circunstancias fortuitas transformaron lo que en un principio eran solo conversaciones sobre raza, música, artes visuales y cultura en Cuba, en varios proyectos superpuestos que cada uno fue desarrollando por su cuenta a lo largo de estos años, desde la tesis doctoral de García Yero hasta los trabajos sobre arte afrolatinoamericano de De la Fuente. De alguna manera, en muchos aspectos importantes, ya eran proyectos compartidos, en el sentido de que se nutrían de conversaciones cotidianas y de intercambios diarios de fuentes, notas y lecturas. Pero seguían siendo proyectos individuales, que bien podrían haber seguido su curso por vías paralelas. No había garantía alguna de que esas vías se fueran a cruzar de tal manera que dieran lugar a un libro compartido, algo que de hecho no es muy corriente entre los historiadores. Porque es un libro compartido, y no en coautoría, ya que la autoría de nuestros respectivos capítulos se mantuvo por separado.

Antes del libro, hubo una exposición. *El pasado mío* nació como un concepto curatorial elaborado por De la Fuente durante sus conversaciones con el distinguido historiador de arte Bárbaro Martínez-Ruiz, que compartió con nosotros un año académico como profesor visitante en el Afro-Latin American Research Institute de Harvard. Se trataba de un concepto con raíces afrobrasileñas, ya que se inspiraba, en gran medida, en la innovadora exposición *A Mão Afro-Brasileira* (*La mano afrobrasileña*), organizada por Emanuel Araujo en 1988, que se comenta brevemente en el Capítulo 5. El objetivo de Araujo era destacar la importancia de la producción artística de los afrodescendientes en una revisión necesaria de la historia intelectual y cultural de Brasil. Era un esfuerzo que valía la pena estudiar detenidamente y emular, idea respaldada por Bárbaro, cuyo conocimiento sobre arte africano y afrodiaspórico fue un gran aporte. La exposición permitiría, como mínimo, articular una historia del arte cubano desde una perspectiva revisionista. En el mejor de los casos, pondría de relieve las deficiencias de una historia del arte nacional racializada que, como ya lo habían anticipado estudios anteriores, era claramente eurocentrista. Sabíamos, por nuestro trabajo previo, que esa historia había subestimado, e incluso borrado, de forma sistemática, las contribuciones de numerosos artistas de ascendencia africana. La investigación y el trabajo curatorial realizado por De la Fuente en las exposiciones *Queloides* y *Grupo Antillano*, y la disertación de García Yero sobre

el arte cubano de mediados del siglo xx, ya constituían proyectos de recuperación y visibilidad histórica.

Y entonces llegó la pandemia, lo que nos obligó a posponer la exposición por tres años y le permitió a García Yero terminar su tesis e incorporarse al equipo curatorial. El arduo proceso de selección de obras para la exposición nos impuso la necesidad de examinar cuidadosamente la lista de artistas con la que contábamos, algunos con muy poca información disponible. Era una invitación clara e imperiosa a profundizar y ampliar nuestras investigaciones.

Fue en ese preciso momento cuando la idea del libro comenzó a tomar forma. La intención era abrir una ventana amplia a la producción de los artistas afrodescendientes en Cuba. Más allá de la calidad artística, los estilos o temáticas abordadas, queríamos presentar un panorama inclusivo que sirviera de base para posteriores estudios críticos. Se trataba de una tarea ardua, ya que los africanos y sus descendientes han producido arte en Cuba desde los inicios del período colonial. De hecho, en ningún lugar del hemisferio occidental la esclavitud africana duró tanto tiempo como en Cuba. Los primeros africanos esclavizados llegaron a Cuba en la década de 1510; los últimos, en la de 1860. La mayoría provenía de África occidental y centro-occidental y sus orígenes eran muy diversos en cuanto a lengua, costumbres y tradiciones culturales. Durante el siglo xix predominaron los africanos centro-occidentales y los de las bahías de Biafra y Benín. Cuando Cuba se convirtió en una nación independiente en 1902, todavía vivían en la isla miles de personas nacidas en África. Los africanos estuvieron presentes en el nacimiento mismo de la nación y modelaron de innumerables maneras la cultura y la sociedad en las que estaban inmersos, incluido el arte en todas sus disciplinas. No estamos hablando de raíces.

Dada la compleja formación racial cubana, no es sorprendente que a veces fuera difícil evaluar si un artista fue racializado como una persona afrodescendiente, al menos en algunos contextos sociales. En algunos casos, pudimos indagar sobre esta cuestión con los propios artistas o sus descendientes. Sin embargo, en muchos casos, la única forma de acercarnos a sus experiencias sociales fue reconstruyendo la vida personal y la carrera de artistas sobre los cuales apenas teníamos referencias. Nos encontramos con artistas que al parecer se autoidentificaban como blancos, al menos en algunos contextos sociales, pero que eran racializados por otros como afrodescendientes. Decidimos incluirlos, dada la complejidad de estos casos, a la espera de nuevos estudios.

La investigación doctoral de García Yero sobre la articulación de visiones contradictorias sobre raza y cubanidad en las artes visuales durante las inexploradas décadas posteriores al Afrocubanismo permitió identificar a varios artistas afrodescendientes, activos en las décadas de 1940, 1950 y 1960, que son en su mayoría desconocidos y que merecen ser estudiados. También identificamos a otros artistas anónimos de principios del siglo xx a partir de fuentes consultadas por De la Fuente en trabajos anteriores, como la prensa afrocubana y los registros de sociedades y clubes creados por afrodescendientes durante el período colonial y republicano. Mediante un enfoque microhistórico, intentamos reconstruir el mayor número posible de vidas y mundos sociales de estos artistas, utilizando fondos de archivo de la Academia de San Alejandro, del Museo Nacional de Bellas Artes, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el Museo del Ejército de Toledo, el ayuntamiento de Villarrobledo, el Schomburg Center for Research in Black Culture de la New York Public Library, el

Archivo Nacional de Cuba, la Cuban Heritage Collection, de la Universidad de Miami, así como numerosas colecciones y archivos privados.

El resultado es un libro que abre nuevos caminos, pero que es, ante todo, una invitación a realizar nuevas investigaciones, ciertamente necesarias. Es un llamado a la academia cubana para que estudie con atención los prejuicios raciales y de género que han producido una historia del arte nacional empobrecida, una historia que vive a la sombra de una narrativa fabricada por los plantadores esclavistas del siglo xix. Esta narrativa identifica las artes visuales cubanas con la creación de la Academia de San Alejandro en 1818, a la que durante décadas las mujeres y los afrodescendientes no tuvieron acceso. Estos inicios masculinos y blancos crearon cegueras epistemológicas racializadas y de género que perduran hasta nuestros días. En consecuencia, nos unimos en un esfuerzo concertado para localizar, identificar y reconstruir la vida y la carrera de artistas afrodescendientes femeninas, muchas de las cuales apenas son conocidas incluso por los expertos en arte. De ahí que nos haya llenado de orgullo presentar por primera vez en la exposición *El pasado mío* obras de diez artistas mujeres de varias generaciones. El libro, pues, es una invitación permanente a considerar nuevas posibilidades, nuevas cronologías, formas alternativas de narrar la historia del arte de Cuba, una oportunidad que esperamos sea provechosa para futuras generaciones de investigadoras y académicos.

Hemos respetado las etiquetas raciales tal y como aparecían en las fuentes primarias citadas. Cuando no es una cita, hemos optado por poner los términos en cursiva para mostrar cómo los usaban los actores contemporáneos e indicar que no son las expresiones que utilizaríamos hoy en día. Las etiquetas raciales fueron cambiando con el paso del tiempo. Algunos vocablos de origen colonial, utilizados para hacer referencia a la ascendencia africana, como “pardo”, aunque conocidos e inteligibles, pasaron a ser de uso menos frecuente en la Cuba del siglo xx. Por lo general, evitamos usar esos términos en nuestros escritos y, en cambio, adoptamos otros como afrodescendientes, personas de ascendencia africana o afrocubanos, un término que muchos activistas han utilizado a lo largo del tiempo y continúa vigente. Algunos de los artistas afrocubanos estudiados también tenían ascendencia china, ya que entre las décadas de 1840 y 1870 llegaron a la isla más de cien mil trabajadores chinos, en su mayoría hombres. Sus descendientes tuvieron que lidiar con la complejidad de su genealogía, que se entrecruzaba con herencias africanas y europeas. Cuando nos referimos a artistas e intelectuales racializados como blancos, queremos decir “identificados como blancos” para señalar que esta (o cualquier otra) etiqueta racial es una construcción social. Por último, en este libro utilizamos el término “arte afrocubano” para hablar del arte creado por artistas afrodescendientes en Cuba. Es un criterio diferente al aplicado con frecuencia en la historia del arte cubano, dado que muchos autores conceptualizan el arte afrocubano en función de elementos temáticos e ideológicos, independientemente de la identificación racial de los artistas.

Cabe destacar que hemos tenido el privilegio de participar en conversaciones, intercambios y colaboraciones con una auténtica comunidad transnacional de académicos dedicados al estudio del arte afrolatinoamericano. Muchas de ellas participan en el seminario “Afro-Latin American Art: Building a New Field”, organizado por De la Fuente junto con el historiador del arte Thomas Cummins con el apoyo de la Fundación Getty a través de su programa “Connecting Art Histories”. El seminario incluye, por orden alfabético, a Kleber Amancio, Nohora Arrieta, Juliana Bevilacqua, Larissa

Brewer-García, Roberto Conduru, Kency Cornejo, Abigail Lapin Dardashti, Vivian Braga dos Santos, Tatiana Flores, Cécile Fromont, Lea Geler, María de Lourdes Ghidoli, Ximena Gómez, Andrew Hamilton, Eva Lamborghini, Ada Lescay, Agnes Lugo-Ortiz, Javier Mojica, Elena O'Neill, Ana María Reyes, Angélica Sánchez Barona y Melanie White. Agradecemos también a Roberto Cobas Amate, curador, y a Laura Candelaria Miranda, bibliotecaria, del Museo Nacional de Bellas Artes; a Germán Dueñas Beraiz, conservador del Museo del Ejército (Toledo); a Marta Mateo, directora ejecutiva del Instituto Cervantes de la Universidad de Harvard; al capitán Juan Escrigas, director del Museo Naval (Madrid) y a Ana José Torres del ayuntamiento de Villarrobledo, por su colaboración y apoyo. Agradecemos todos sus comentarios, así como las sugerencias de dos lectores anónimos y de George Reid Andrews.

Ni el libro ni la exposición habrían sido posibles sin la complicidad y el respaldo de Cernuda Arte y del apoyo personal de Ramón y Nercys Cernuda. Cernuda Arte es un repositorio único y singularmente diverso de arte cubano, que incluye a algunos de los artistas reseñados en nuestro libro. Es mucho más que una galería; funciona como un archivo y un centro de investigación donde se reúnen conocedores y amantes del arte (frecuentemente acompañados por vinos estupendos). Ramón y Nercys son también nexo y puente para llegar a algunas de las mejores colecciones privadas de arte cubano del mundo, una red de almas generosas y amantes del arte que hacen posible un proyecto como este. Estamos muy agradecidos por su apoyo y amistad, por no hablar de su buen gusto: Eric G. Johnson, Harvey y Terri Pollak, David Pérez, Javier y Yeni Pérez, y Luis de la Vega. Trabajando con ellos, aprendimos a apreciar las múltiples formas en que el coleccionismo y los mercados del arte dan forma a las vidas, carreras, a la producción y al legado de los artistas, temas que si bien no exploramos sistemáticamente en el libro, sin duda merecen una investigación más profunda. Por último, agradecemos la inestimable ayuda de la doctora Bronia Greskovicova-Chang, cuya excelencia ha permitido llevar este proyecto a buen puerto y a Julia Benseñor, por su cuidadosa traducción.

Finalmente, pero no por ello menos importante, queremos dar las gracias a nuestros queridos cónyuges, Patri y Sasha, por su infinito amor y apoyo.