



## Sopesar la historia: Materialidad y memoria colectiva en el culto a José Martí

 Isabel J. Piniella Grillet

Institut d'Histoire du Temps Présent / CNRS, Francia  
Center for Global Studies / Universidad de Berna, Suiza  
piniella.isabel@gmail.com

Recepción: 15 septiembre 2024  
Aprobación: 10 diciembre 2024  
Publicación: 01 junio 2025

**Resumen:** La omnipresencia de José Martí en el espacio público cubano ha suscitado preguntas sobre su glorificación, o al menos sobre las fórmulas materiales de dicho ejercicio conmemorativo. El documental *Héroe de culto* (2015) de Ernesto Sánchez Valdés reflexiona críticamente sobre el repetitivo tributo al 'Apóstol' de la Independencia, centrándose en la producción seriada de bustos plásticos. Profundizando en esta crítica de la industria del patrimonio, el artista Reynier Leyva Novo presenta un busto deformado que habilita la reflexión sobre el proceso de mitificación, su uso político y las distintas temporalidades del culto a Martí. Al adoptar una mirada historiográfica y analítica sobre la retórica material de los monumentos en los espacios públicos, así como en las producciones culturales que problematizan el tributo, este ensayo explora la implicación de las estrategias de conmemoración y las posibilidades de enmendar la memoria.

**Palabras clave:** Historiografía, Iconografía, Memoria colectiva, Retórica material, Figuras de culto.

**Abstract:** The omnipresence of José Martí in the Cuban public space has raised questions about his glorification, or at least about the material forms of the commemorative exercise. Ernesto Sánchez Valdés' documentary *Héroe de culto* (2015) critically reflects on the repetitive tribute to the 'Apostle' of Independence focusing on the mass production of plastic busts. Delving deeper into this critique of the heritage industry, artist Reynier Leyva Novo presents a disfigured bust that enables reflection on the process of myth-making, its political instrumentalization, and the various temporalities of Martí's veneration. By adopting a historiographical and analytical approach to the material rhetoric of monuments in public spaces, as well as to cultural productions that problematize the tribute, this essay explores the implications of commemorative strategies and the possibilities of amending memory.

**Keywords:** Historiography, Iconography, Collective memory, Material rhetoric, Cult figures.

Esí<sup>1</sup>sabido que la Cuba contemporánea se sustenta en su hito revolucionario y, tras el fin de la Guerra Fría, se ha convertido en el último gran reservorio de referencia internacional para la izquierda política. Fidel Castro, líder carismático, supo controlar el culto a su imagen dejándose fotografiar casi exclusivamente en su papel político, prohibiendo los homenajes, esculturas o monumentos en su nombre, con el fin de promover una imagen más documental que sacralizante. Es más, tras su muerte, la isla promulgó la prohibición de erigir monumentos o efigies conmemorativos, aunque sí se han inaugurado estatuas en Vietnam, Sudáfrica, Moscú y México. La isla no ha estado, sin embargo, libre de culto, aunque este se ha redirigido hacia la gesta revolucionaria que se remonta a la independencia de 1898 representada principalmente por José Martí (Ette, 1995). La profusión del culto martiano es tal que la ausencia del líder revolucionario contrasta con la omnipresencia del héroe independentista.

En 1966, Tomás Gutiérrez Alea presentó la película *La muerte de un burócrata*, cuya escena inicial tiene un carácter premonitorio sobre la bustofilia cubana. Dicha escena representa a un inventor caracterizado como obrero arquetípico, el mejor revolucionario y proletario, quien, convencido de que cada hogar cubano debe poseer la efigie del héroe de la patria, construye una máquina que los produce en serie. Tal y como sostiene una reseña de la época, “[l]o martiano no es el busto repetido, sino rescatar al Apóstol de una mistificación absurda” (Callejas, 1966). La realidad en 2015 no se alejaba mucho de la escena referida, tal y como se muestra en el documental de Ernesto Sánchez Valdés, *Héroe de culto*, donde se reproducen imágenes de un pequeño taller de manufactura que, bajo encargo del Ministerio de Educación, realiza bustos de Martí de plástico en serie. La saturación del espacio público con la presencia martiana ha alcanzado cotas de exceso, hasta el punto de que la figura se ha convertido en un ícono clave de la reflexión crítica en torno a la narrativa sobre el pasado y el presente cubanos, algo manifiesto en algunas expresiones activistas y artísticas. Estas expresiones de disenso respecto a la narrativa oficial ponen de manifiesto las capas de temporalidad inherentes a la historiografía. Desarrollar un discurso opositor en la isla no es fácil, de ahí que, teniendo en cuenta que en Cuba rige un reciente controvertido decreto que restringe ciertas prácticas artísticas -que implica no solo censura, sino también posibles consecuencias legales para los artistas-, hayan proliferado, en el campo cultural cubano, espacios alternativos que exhiben un potencial subversivo. Uno de estos espacios es El Apartamento, galería residencial que acogió entre 2020 y 2021 la exposición de Reynier Leyva Novo *Lo que es, es lo que ha sido*. Artistas como Novo han desarrollado estrategias para socavar sutilmente la narrativa oficial a través de enfoques conceptuales que, tomando prestada la expresión de Jacques Rancière, redistribuyen lo sensible para evitar la confrontación directa. Novo es conocido por sus rigurosas investigaciones de fondo para crear obras que resaltan la pluralidad discursiva que opaca cualquier narrativa oficial.

Este texto se propone, así pues, reflexionar sobre la práctica conmemorativa cubana y sus monumentos como lugares de memoria cuya materialidad encapsula una lucha historiográfica. Si bien tradicionalmente tanto el bronce como el mármol han servido a la narrativa épica al inmortalizar a los héroes, las circunstancias socioeconómicas de la isla han hecho que materiales asequibles como el plástico y el yeso resuenen más con el sentir popular. Pese al ajuste presupuestario de esta política memorial y la humildad del tributo, la serialización del busto genera un sentido paradójico que hace del monumento un mero ornamento. Esta producción seriada contrasta, a su vez, con un paisaje urbano que se halla entre el tiempo detenido y la ruina, un colapso de dimensión geopolítica pero también de falla institucional.

En este contexto contemporáneo, me propongo explorar el culto a Martí tomando como inspiración dos trabajos recientes que ponen en cuestión el aparato cultural del Estado y la máquina de fabricación historiográfica. Tanto el director y documentalista Ernesto Sánchez Valdés como el artista conceptual Reynier Leyva Novo se replantean esta relación obsesiva con el padre de la patria, lo que en última instancia invita a reflexionar sobre un conflicto generacional inherente a toda revisión historiográfica.

## Historiografía de los usos políticos del héroe

La muerte temprana de Martí (1853-1895) en la escaramuza de Dos Ríos garantizó en cierta medida el culto a su figura y la influencia de su pensamiento en distintos ámbitos: legados políticos y culturales, pero también en forma de ritos, ceremonias, monumentos, memoriales, modelos pedagógicos, así como su nombre aparece en revistas, premios y emisoras de radio. La vida de Martí estuvo marcada por el exilio, pues desde muy joven fue enviado a España para evitar la prisión, donde pudo formarse entre Madrid y Zaragoza, para después probar suerte en México y Guatemala como profesor y periodista, y finalmente acabar publicando la mayor parte de su obra literaria en Nueva York, vinculándose allí a los debates intelectuales latinoamericanos. Esto lo catapultó como el héroe mítico, visionario político y estadista insuperable. Como líder del Partido Revolucionario Cubano, Martí fue una figura clave junto a los militares separatistas Máximo Gómez y Antonio Maceo en la organización insurreccional que dio lugar a la Guerra de Independencia cubana entre 1895 y 1898. Este recorrido vital hizo que tras su fallecimiento se interpretara su figura en términos de martirio, comenzando, apenas unos años después, la lucha por la patrimonialización de su legado. Ciertamente es que en las primeras décadas del siglo XX se reconoce a Martí como padre fundador. Sin embargo, entre 1910 y la década de los treinta, muchos intelectuales cuestionaron la traición a los ideales de Martí. Más tarde, Fulgencio Batista manipularía su legado en clave nacionalista, así como la Revolución ha fabricado una genealogía revolucionaria que conecta ambos procesos históricos en clave teleológica mientras los cubanos expatriados reclaman lo que consideran un ideal distorsionado.

En 1899 el periódico *El Figaro* lanzó una pregunta a su “público ilustre” sobre qué figura debía ocupar, y por tanto reemplazar la de la reina Isabel II, en el Paseo del Prado en La Habana. A partir de las ciento cinco respuestas quedó en primer lugar José Martí con solo dieciséis apoyos, seguido por otros líderes independentistas e incluso por Cristóbal Colón, quien contaba con cinco votos. No obstante, también salieron nombres como el Cacique Hatuey o símbolos como la Libertad. Hubo también respuestas sarcásticas que denunciaban la ocupación militar estadounidense al inclinarse por la estatua de George Washington o incluso el reclamo a dejar el pedestal desierto, síntoma quizá entonces de cierto empacho monumental. Como el resultado de esta primera encuesta no fue decisivo, *El Figaro* extendió la pregunta a todos los lectores, quienes a través de una papeleta debían votar por una de las propuestas presentadas. Así es que el 28 de mayo de 1899 se publicaron los resultados: por una mínima diferencia, sobresalió de nuevo Martí con trescientos setenta y cinco votos, solamente cuatro por encima de la Libertad, seguidos de lejos por Cristóbal Colón y el resto de los líderes independentistas. Se creó entonces la Asociación Monumento a Martí en 1900, responsable de financiar y realizar el encargo de la icónica estatua de Martí hablando al pueblo, la cual fue realizada con mármol de Carrara por Giuseppe Neri por mediación de José Vilalta Saavedra, a quien durante mucho tiempo se le atribuyó la autoría. Pese a los esfuerzos de la asociación, el gobierno cubano adquirió una estatua de la Libertad en calamina que fue ubicada en el pedestal en mayo de 1902. Ironías de la historia, la estatua fue destruida un año después por un ciclón que dejó el pedestal nuevamente vacante, de manera que en febrero de 1905 se inauguró allí el monumento a Martí.

Es en estos primeros años que se cimienta el vocabulario religioso asociado al héroe: sacrificio, guía, apostolado, santidad, martirio, etc. João Felipe Gonçalves remonta la sacralidad de la figura al “Manifiesto al Pueblo” de la Asociación Monumento a Martí, cuya campaña de recolección de fondos hablaba de un interés sagrado y supremo, considerando el monumento como altar (Gonçalves, 2006, p. 21). En el mismo 1895, Domingo Estrada se preguntaba en París si Martí sería el Bolívar de Cuba, respondiéndose a sí mismo que “[f]ue más, pues fue su Cristo” (Ette, 1995, p. 41). Sin embargo, Ottmar Ette nos recuerda que fue ya en vida de Martí y seguramente con conocimiento suyo que su discípulo Gonzalo de Quesada y Aróstegui se refería a él como un apóstol (p. 40). Es también ya desde los primeros años que se alimenta la ficción alternativa en el acervo popular, pues la ausencia del líder justifica la frustración republicana de los primeros años y alienta la imaginación de una experiencia poscolonial diferente (Rojas, 2002, pp. 99-100). Cambiando la letra de un tema de 1897 de José Tereso Valdés -queda para la duda historiográfica si fue Emilio V. Villillo o Silvestre Iglesias- hacia 1904 se adaptó el que hoy se conoce como “Clave a Martí”: “Martí no debió de morir / Ay de morir / Si fuera el maestro del día / Otro gallo cantaría / La patria se salvaría / Y Cuba sería feliz.”

En el ámbito político, todos se percibieron martianos, lo cual se patentó a través de una sistematización ideológica por medio de la exégesis (Ette, 1995, pp. 89-136). El director de la Revista Martiana fundada en 1921, Arturo de Carricarte, se dedicó a publicar los textos menos divulgados de Martí en un esfuerzo por rescatar al “Apóstol” de la pugna política, así como contribuyendo indirectamente a la sacralización de su figura, y a adquirir fondos para la preservación de reliquias personales del héroe para el Museo José Martí que él mismo dirigiría. La esfera política de Gerardo Machado -quien militaba en el Partido Liberal de Cuba tras haber sido general en la guerra de la independencia y se convertiría en el quinto presidente de la isla en 1925- pronto se apropió de esta iniciativa y esfuerzo historicista para legitimar su acción gubernamental con una propaganda nacionalista que incluyó la edición, en 1926, de miles de ejemplares de “Vindicación de Cuba”, ensayo en el que Martí defendía la grandeza moral cubana frente a la decadencia norteamericana (Ette, 1995, p. 89). Fue en los años de la primera República que se originó también una nueva visión de Martí, más alejada de las lecturas antiamericanistas o panamericanistas, de la mano del fundador del Partido Comunista Cubano, Julio Antonio Mella. En un clima de debilidad institucional y subordinación al vecino del norte, Mella y el Grupo Minorista reclamaban una interpretación de Martí acorde al contexto social de su recepción en los años veinte, marcado por el reciente triunfo de la Revolución Rusa. Sin embargo, en sus *Glosas al pensamiento de Martí* (1926), Mella reproduce la simplificación habitual consistente en citar a Martí fuera de contexto, creando un glosario de consignas que no frenó la sacralización de su figura, sino que facilitó una forma secular de veneración al considerarlo revolucionario arquetípico (Ette, 1995, pp. 94-95). Como consecuencia de esta progresiva sacralización se produce una “canonización” de la figura que llevó a Fulgencio Batista a crear un concurso de biografías en el que la “hagiografía” *José Martí, el santo de América* (1941) de Luis Rodríguez-Embil salió vencedora.

Ya sea por parte de las élites políticas e intelectuales de Cuba o por las masas populares, las batallas por la memoria de Martí se hacen manifiestas en los reproches y denuncias de infidelidad. De acuerdo a Otmar Ette, es, sin embargo, a partir de 1933 que se sistematiza la patrimonialización política del legado de Martí, a través de la exégesis. Así, parafraseando a Rafael Rojas, todos se volvieron martianos: conservadores, liberales, comunistas, católicos, auténticos y ortodoxos se percibieron como herederos. En 1940, Carlos Prío Socarrás en el cargo de primer ministro, trazó una genealogía que explicaba la apropiación de su partido Auténticos del

nombre de la organización de Martí, el Partido Revolucionario Cubano en 1934. Una operación no muy distinta de la de Fidel Castro en el Primer Congreso del Partido Comunista cubano, donde se reservó a Martí una butaca entre los asistentes con el cargo de “Primer Delegado”, siendo, efectivamente, una ausencia sacra. Pero también Fulgencio Batista decía seguir los pasos de Martí. De hecho, el monumento de mayor tamaño encargado a Juan José Sicre que se encuentra en la Plaza Cívica, hoy Plaza de la Revolución, fue concebido e inaugurado por el dictador.

Rafael Rojas argumenta que esto fue posible gracias a la deliberada indefinición de un proyecto político en los escritos de Martí, quien no se ocupó en describir un proyecto político concreto que se decantara por elementos como el bicameralismo, el sufragio, presidencialismo, sistema de partidos, etcétera. Lo mismo considera Ette al señalar el “vacío” e “indeterminación” que se desprende del hermetismo de sus escritos, lo cual alberga “el peligro (y la tentación) de interpretar en forma arbitraria los objetivos políticos” del héroe. Ello llegó a posibilitar, en los años circundantes a la independencia, una lectura anexionista y de sumisión a los Estados Unidos como por ejemplo el trabajo del jurista José Ignacio Rodríguez en *Anexión de Cuba* de 1901 (1995, pp. 59-60). Se trata, por tanto, de un legado moldeable a cualquier discurso de corte populista en la medida en que defiende derechos naturales y cívicos: trabajo, familia, educación y cultura. Pero la vaguedad tampoco es tal: sí es cierto que, aunque simpatizara con el pensamiento de Karl Marx, Martí veía en el socialismo un sistema de servidumbre estatal; asimismo, su republicanismo veía en el hábito del voto una herramienta para evitar caudillos (Rojas, 2002, pp. 107-108). Definitivamente, la historia de la recepción del legado de José Martí se subdivide en diversas etapas, a las que la historiografía ha prestado atención tras la patrimonialización de su figura por parte de la Revolución Cubana: “Tras la victoria de los revolucionarios agrupados alrededor de Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y el Che Guevara, y que invocaban la figura de José Martí, esa relevancia adquirió reconocimiento mundial” y

[d]ada la incesante pugna ideológica en torno al héroe nacional cubano [...] no es exagerado afirmar que la historia de las interpretaciones de Martí figura ciertamente como una de las historias de la recepción más significativas, y al mismo tiempo más emocionantes y accidentadas que haya tenido lugar jamás en torno a un personaje de la vida pública latinoamericana. (Ette, 1995, p. 28)

Corresponde a este ensayo señalar la necesidad de un estudio contemporáneo de la recepción de la iconografía martiana que actualice las observaciones de Ette, quien observa un vacío del estudio de la representación fotográfica del héroe:

Quien observe detenidamente las ilustraciones que han acompañado durante décadas las obras dedicadas a la persona de Martí, notará sin gran dificultad que en las diversas fases de la recepción martiana y por parte de los representantes de las más diversas corrientes se publicaron siempre determinadas fotografías. Éstas, a su vez, correspondían casi siempre a la visión que imperaba en el momento sobre Martí. (Ette, 1995, p. 51)

Se ha privilegiado siempre la imagen ascética, seria y ensimismada, tanto para el legado político como el literario, alejado de las modas de época, destacando una sencillez que parece desdenar la vida material. En relación a la canonización de los años treinta y cuarenta, debe mencionarse la creación de la Comisión Central Pro-Monumento a Martí bajo el gobierno de Fulgencio Batista. Viendo acercarse el año del centenario del nacimiento, se comenzaron los trabajos de emplazamiento del monumento pero estos fueron finalizados habiendo triunfado ya la Revolución Cubana. La asociación del levantamiento de la mayor efigie de Martí con el proceso revolucionario vino también garantizada por la circulación de la fotografía de Fidel

Castro frente al retrato de Martí en el Cuartel Moncada, tras el fallido asalto el 26 de julio de 1953. Esto consolidó la imagen de Castro como “ejecutor de las ideas de José Martí”, quien pasó a ser, a su vez, “autor intelectual” de la Revolución (Ette, 1995, p. 168 y 170). En la primera década revolucionaria se fomentó así el discurso de la continuidad histórica entre Martí y Castro mediante la proliferación de la iconografía martiana, la cual, de acuerdo a Ette, dejó de ser una imagen ascética en la década de los setenta, al divulgarse retratos de estilo numismático que muestran solamente el rostro y busto (1995, p. 52).

Con la adopción del socialismo y marxismo-leninismo de 1961 se forzó una lectura del legado martiano que propició la difusión de pancartas que mostraban los rostros de los líderes de la guerra de independencia junto a los de Marx, Engels y Lenin. Ese mismo año se signó la subordinación de la producción cultural al aparato estatal, tal y como lo manifestó el propio Fidel en las tan referenciadas *Palabras a los intelectuales*, discurso pronunciado al cierre de las reuniones con los intelectuales cubanos en el que se delimitan las fronteras de la creación artística “dentro de la Revolución”. Esto se tradujo, en lo relativo al significado del héroe para la Revolución Cubana, en una interpretación de su legado literario en clave política, esto es, utilitaria y al servicio de la lucha, tal y como se deriva de la afirmación de Roberto Fernández Retamar: “Es un fundador, un sabio, un poeta *porque* es un dirigente revolucionario” (Ette, 1995, p. 194).<sup>2</sup> Tras lo que supuso el caso Padilla,<sup>3</sup> los estudios martianos en Cuba se vieron también afectados por el intento de controlar la narrativa. La Sala Martí dentro de la Biblioteca Nacional de La Habana, desde la que se proponía la revisión de la historiografía martiana, publicó en 1968 el artículo de José Antonio Portuondo “Retratos infieles de Martí”, donde se recoge “una crítica del culto estatuario, del fetichismo martiano y de la canonización de Martí en la época anterior a la Revolución Cubana” (Ette, 1995, p. 239).

El lenguaje acusatorio entre los autoproclamados herederos del legado martiano ha sido vinculado al primer ejercicio de desacralización religiosa y sacralización política propuesto por Mella en la década de los veinte. Señala Antonio José Ponte que ha sido sobre todo la Revolución la que ha dado cumplimiento literal al reclamo de Mella, quien en 1926, quejándose de la facilidad con que intelectuales y políticos se llenaban la boca con el nombre de Martí, reclamaba dar un “bofetón” a quien no quisiera “obedecer” (Ponte, 2008). Sorprende a Ponte la violencia del lenguaje por considerarla impropia del civismo que caracteriza a la política de la primera República. Sin embargo, y de acuerdo a Rafael Rojas, en las primeras décadas de la Revolución se pasa de la cortesía a la beligerancia autoritaria (Rojas, 2006). Luis Pavón, presidente del Consejo Nacional de Cultura analizaba a comienzos de los setenta el “criminal trabajo de falsificaciones” que desvirtuaban “la verdadera historia combativa” de Cuba en sus interpretaciones sobre Martí. En su discurso de apertura “Contra la falsificación de nuestra historia y la adulteración del pensamiento martiano” en el Segundo Seminario de Estudios Martianos de 1973 Pavón sostenía:

Si hay algo que merece especial estudio es este aspecto de nuestra historia: la figura, la obra, la vida de José Martí. Y este estudio sólo pueden hacerlo con objetividad y con el amor y respeto que merece, los revolucionarios verdaderos. [...] [y recapitulando las falsificaciones sostiene...] El patriotismo cubano se ofendía ante los burgueses que convertían al Apóstol en un santo, negándolo; a los que sólo destacaban en él al escritor, olvidando que lo fue en tanto que político libertador; o los que intentaron convertirlo en manso cordero dispuesto al sacrificio. [...] Y tuvimos un Martí que no era Martí: aun cuando algunos no desconocían sus ideas revolucionarias las circunscribían a su época, es decir, era una luz que se extinguía en sí misma, incapaz de proyectarse hacia el futuro. (Pavón, 1974, pp. 279-280)

Retomando el ejemplo de patrimonialización y superposición discursiva en relación al monumento a Martí que promoviera Batista, debe mencionarse que la resignificación fue posible gracias a los discursos que Fidel pronunciaría en la plaza. Dicho proceso de patrimonialización culminó con la inauguración del memorial ubicado en su base de 1996. Se trata de una sala museo que muestra objetos personales y obras de Martí donde se exhibe, además, un mural de cerámica con textos laminados en oro con consignas extraídas de la obra de Martí. La ceremonia incluyó un desfile público de gran magnitud que se extendió de la mañana a la noche, con escolares y ofrendas florales, coros, una marcha de antorchas organizada por la Unión de Jóvenes Comunistas y encabezada por el propio Fidel, quien, en sintonía con lo dicho anteriormente sobre el culto a su propia figura, no pronunció ningún discurso. A diferencia de inauguraciones previas, el uso moderado de las tribunas y los discursos, así como el énfasis en la juventud y el uso de música popular y no militar en las celebraciones de 1996 singularizan la conmemoración. No obstante, el acto oficial de la inauguración no fue público: el día antes de la celebración del aniversario, un pequeño círculo político visitó el memorial, lo que, de acuerdo a Gonçalves, parecía querer reforzar el establishment revolucionario (2006, pp. 27-28). Justifica esta idea la ausencia de discursos y oratoria, cediendo el espacio al vínculo emocional y catarsis colectiva a la que invita el desfile. El anuncio de celebración publicado en la revista *Bohemia* en enero expresaba muy sagazmente: “Su rostro se alza, anda entre nosotros. La luz del maestro nos guía, está en cada hombre, en cada niño, en cada logro.” (1996, p. 2). Se promueve un vínculo con el padre de la nación alejado del debate político, se homenajea la herencia, pero se evitan zonas calientes.

A modo de cierre de este repaso de superposiciones, puede mencionarse el develamiento monumental más reciente, el de la única estatua ecuestre de Martí inaugurada en La Habana en 2018. Se trata de una donación del Museo del Bronx de Nueva York en ocasión del centésimo sexagésimo quinto aniversario del natalicio. La estatua es una réplica de la obra original de Anna Hyatt Huntington que se encuentra ubicada desde 1965 en la entrada del Central Park de Nueva York frente a la Avenida de las Américas junto a sus próceres pares Simón Bolívar y José de San Martín, ambas estatuas fueron emplazadas algunos años antes en la década de los cincuenta. La particularidad del monumento reside en la representación de la muerte de Martí momentos antes de caer al suelo, es decir, ni del intelectual ni del político, sino del mártir. Aunque Huntington terminó la obra en 1958 como tributo a Batista, quien en agradecimiento donó el pedestal, la inauguración se pospuso hasta 1965 en espera de que se determinara el curso de la Revolución y para evitar lo inevitable, es decir, una lectura política (Lomas, 2006, p. 221). Así, el pedestal estuvo durante todos esos años vacío en medio de los monumentos a Bolívar y San Martín, con una placa que nombraba a un héroe invisible. De ahí que los exiliados cubanos reclamaran para su causa la inauguración del monumento y exigieran a la alcaldía de Nueva York la instalación de la estatua. Ante la desatención pública, un grupo escenificó una protesta cuando menos original: en octubre de 1964, tras haber conseguido un vaciado en yeso de la estatua en el taller de la artista, se intentó emplazarlo furtivamente sobre el pedestal, pero la dificultad les llevó al infeliz resultado de tener que decapitar a Martí y colocar únicamente la cabeza de yeso, una mutilación ciertamente desafortunada pero que sintoniza hoy con la profusión de bustos en la isla.<sup>4</sup> En el acto de develamiento de la réplica en el parque Trece de Marzo en La Habana de 2018, presidido por Raúl Castro, el historiador Eusebio Leal conmemoraba, una vez más, el “supremo sacrificio por la causa” sin mencionar la historia del monumento (2018).<sup>5</sup>

Desde los debates en torno a la creación de la República de Cuba en 1902, la figura de Martí ha estado sobre la mesa. Martí ha pasado de la santificación a la mera propaganda o, peor aún, a arma arrojada para denostar a los falsos herederos o intérpretes de su obra. Esta narrativa ha sido cuestionada en numerosos ensayos que abogan por la necesidad de complejizar la visión oficial, o dejarla morir en paz. En este contexto de lucha patrimonial, se hace sofocante la ubicuidad e hiperprofusión del culto martiano. Estatuas y bustos inundan el espacio urbano y las instituciones: en escuelas, centros médicos, edificios administrativos, jardines, conjuntos residenciales, junto a las carreteras; unos más deteriorados que otros, producto del tiempo y la falta de mantenimiento. La omnipresencia del rostro serio de Martí se conjuga con un país al borde del colapso, sin medios para recuperar su patrimonio escultórico y arquitectónico.

### Retórica material en el culto al héroe

En este contexto, me interesa explorar formas de disidencia contemporáneas mediadas por las artes que trabajan sobre la materialidad del busto. En efecto, el material elegido con el que se elabora una obra de arte público ofrece, aunque a veces inintencionadamente, un nivel adicional de interpretación. Esto adquiere una relevancia ineludible en relación a la producción seriada que se describe en el documental de Sánchez Valdés, *Héroe de culto* (2015). Durante una década hasta el año de realización del filme, una pequeña planta de producción de materiales escolares de plástico en el barrio El Canal de La Habana llevaba a cabo un encargo del Ministerio de Educación para producir dos veces al año una serie de bustos de Martí. El proceso de producción fue filmado por un pequeño equipo documental para elaborar una videografía con fuerte carga simbólica, por cuanto las imágenes se suceden rítmicamente generando analogías, intercalando los últimos retoques con escenas de una peluquería en La Habana.

La idea nuestra fue tratar al busto como si fuese el propio Martí quien se prepara para ser visto en la realidad cubana. Como si el busto pudiese ser esa personificación que de él se espera. En la escena entre la peluquería y el taller funciona bien, el trato parece más humano, en otras el busto es propiamente un objeto, un producto plástico y poco frágil al que no se le puede dar el tratamiento que se le da a una persona y como tal es tratado, por ejemplo, la escena donde le ponen la base; para esto lo ponen bruscamente en la mesa de trabajo y le arreglan la nariz con un gancho de hierro. Allí es solo un producto. (Sánchez Valdés, comunicación personal, 1 de octubre de 2023)<sup>6</sup>

Varias anécdotas acompañan la génesis del documental. A fines de 2014, Sánchez Valdés estaba comenzando su último año de universidad, teniendo que desarrollar un proyecto final. A la entrada de la facultad había, naturalmente, un busto de Martí, pero estaba tan deteriorado que le faltaba la nariz y los gorriones parecían haber anidado dentro. Fue entonces cuando Sánchez Valdés se dio cuenta de que era un objeto hueco, de plástico y serializado por encargo del Estado.<sup>7</sup> Si reflexionamos sobre estas características en su contexto, lejos de hacer una lectura primermundista influida por el pensamiento crítico contemporáneo, que define el plástico como atributo esencial de una economía altamente industrializada basada en combustibles fósiles, habría que reconocer que se trata de una materia común y ordinaria en países pobres o en desarrollo. Por supuesto, el plástico sigue siendo un subproducto del sistema capitalista de energía fósil, arraigado cultural y socialmente de la modernidad en adelante, pero en el caso cubano la asociación del plástico va más allá -o en otra dirección- del progreso y el fordismo. Efectivamente es un material de bajo costo y versátil con múltiples usos que se ha convertido en un recurso asequible y vital para las economías menos industrializadas, pero el impacto ambiental es mucho menor per cápita que en las naciones más ricas (Ritchie y Roser, 2020). Teniendo en cuenta este contexto diferencial y el significado del plástico en los países

en desarrollo, las obras de arte que se basan en este material despliegan distintos sentidos que se distancian, por un lado, de la proyección de modernidad en los años de vanguardia, por el otro, de la crítica ambientalista que se sucede desde la década de los ochenta en adelante (Barthes, 1990, p. 110-111). Aunque es cierto que el plástico funciona como agente desmitificador, produce, en general, un rechazo estético ligado a lo *kitsch*. Sin embargo, en el contexto de decadencia económica cubana, se convierte en un último recurso que despliega escenarios surrealistas.

Independientemente del modelo social, político y económico, el Estado es el principal inversor en obras de arte público y, como en este caso, la política memorial depende del Ministerio de Educación. Al igual que en muchos países latinoamericanos, existe una necesidad de inculcar el amor a la patria a través del culto a las figuras de la Independencia desde la escuela, imponiendo una narrativa que asume el consenso social. Como el Estado no es un ser real, sus propósitos son llevados a cabo por funcionarios que, según María de los Ángeles Pereira, se rigen por su propia “sensibilidad estética”, lo que disculpa el mal gusto del encargo serializado (Pereira Perera, 2010, p. 20). En este encargo se observa, además, la preeminencia de una iconografía heroica y sacralizadora que responde a criterios del siglo XIX. Este torpe enfoque ortodoxo institucional ha llevado, según Pereira, a una vacuidad iconográfica con las cabezas, bustos, estelas y murales didácticos que fueron sembrados y brotaron por todas partes (Pereira Perera, 2010, p. 27). De hecho, el equilibrio entre los valores funcionales y estéticos de la producción en serie de los bustos de Martí en plástico o, más recientemente, también en yeso, impide que estos objetos sean considerados arte monumental y, sin embargo, son tratados como tales.

Como señala Hugo Achugar sobre las prácticas conmemorativas, “[l]a monumentalización de la memoria proclamaba una memoria única, nacional y homogenizante” (2012, p. 143). Y, sin embargo, se trata justamente de lugares controvertidos de la memoria, en los que tienen lugar procesos de reapropiación, así como se convierten en objetos sobre los que proyectar el descontento social. Pero, sobre todo, los monumentos también están sujetos a “una amenaza siempre presente de indiferencia y olvido” (Bejel, 2012, p. 46). En lugar de asumir este hecho sociológico, somos testigos de un fenómeno paradójico: cuantas más conmemoraciones se erigen, más invisible se vuelve la figura representada. Esta vulnerabilidad del monumento se hizo patente a principios de 2020, cuando algunos bustos de Martí fueron vandalizados, si acaso se aplica la palabra, siendo cubiertos con pintura roja o, según afirmaban sus autores, con sangre de cerdo. El acto fue reconocido por un grupo denominado “Los Clandestinos” y consistió en una forma de protesta contra la instrumentalización de la memoria colectiva. Se arrestó y juzgó a dos individuos por “difamación de héroes”, acusándoseles de estar presuntamente financiados por disidentes cubanos en Miami, así como de realizar su acto bajo la influencia de drogas. Ninguno de los sentenciados ha sido reconocido como miembro por el grupo, denunciando más bien la arbitrariedad del sistema de justicia.<sup>8</sup> Aunque los usuarios de internet tuvieron opiniones divididas, el daño lavable llevó a cuestionar el tributo repetitivo.

El primer acto vandálico es inundar un país entero de bustos de mierda. Partamos de ahí. Llenar un islote entero con monigotes de yeso y de plástico. Y pedir que los adoren después.

El primer acto vandálico es poner cabezas amputadas que evocan a Martí a afear el ornato público. Destinar un contingente de brazos que no producen maíz ni automóviles, a producir bustos de mierda que estorbarán a la vista como piedrecitas en el ojo. (Morales, 2020, párr. 1 y 3)

Pese al hartazgo pseudo-monumental, la prensa progubernamental no ha dudado en minimizar el problema del material celebrando la abundancia de bustos y su función social, como ocurrió en 2017 después del huracán Irma, cuando una fotografía de un niño rescatando de las inundaciones un busto de plástico se volvió viral en redes sociales. Y, sin embargo, también entonces, algunas voces estuvieron en desacuerdo:

El símbolo eficaz torna dóciles a las multitudes. Les da algo en qué creer, un pingajo para rumiar; es un palo lanzado al viento para que, con harta estulticia y babosa fidelidad, el prosélito lo busque y entregue, gozoso, en la mano que le pega y alimenta.

José Martí y Pérez es uno de esos símbolos.

Anfótero por antonomasia, tan usado que se deshace entre los dedos, ese cubano escribió con tanto tino o extraña suerte que todas las facciones que lo sobrevivieron se lo han lanzado a la cara unos a los otros cual plasta, al punto que ya no se sabe cuándo es el Apóstol subversivo disidente o piedra angular de la oficialidad más abyecta.

Ahora, en el postdesastre meteorológico del huracán Irma y de la agonía postcastrista, tenemos la foto de un niño que nos mira hosco, perplejo, y descamisado, mientras carga con un percutido busto plástico de José Martí.

Y entonces la simbología y sus adeptos se han desbocado (Heny, 2017, párr. 1, 2, 3 y 4).

Curiosamente, la imagen del niño rescatando el busto de plástico ha sido puesta en diálogo por el crítico cinematográfico Daniel Céspedes en una reseña del documental de Sánchez Valdés que parece considerar la anécdota como evidencia de una política memorial exitosa (Céspedes, 2017). Los partidarios del Estado tienden a restar importancia a la materialidad del culto, ya que realmente creen que el símbolo es lo suficientemente fuerte por sí mismo. El plástico conlleva, sin embargo, sentidos que escapan a la intencionalidad conmemorativa, dando lugar incluso a paradojas. Aunque desde una perspectiva ambiental se trate de un producto altamente contaminante debido a su durabilidad y prolongada degradación, desde la perspectiva de la conversación en el mundo del arte se lo considera un material no permanente e inadecuado que se altera fácilmente: “*As time passes, plastics yellow, fade or darken, but also crack, distort, and crumble apart, deteriorating in an ever-changing and unpredictable way*” (Ricci, 2020, párr. 28). Esto ya ha sido ilustrado con la anécdota de los gorriones anidados dentro del busto. Si la lógica conmemorativa detrás de los monumentos persigue la eternidad, la durabilidad de su material juega un papel clave en el significado pretendido. Pero como en cualquier culto religioso, las estatuillas de dioses y santos forman parte de la mercancía de uso doméstico, por lo que el valor estético de la imaginería se ha rendido al ornamento funcional.

En su ensayo sobre vestigios y ruinas en el cine cubano, Astrid Santana afirma sobre el documental de Sánchez Valdés que la repetición provoca la pérdida de eficacia (Santana Fernández de Castro, 2018, p. 99). Profundizando en el aspecto histórico y el establecimiento del culto a Martí, el documental alterna imágenes de prensa desde finales del siglo XIX hasta 2015 con secuencias contemporáneas del proceso de producción en serie, incluyendo la encuesta de *El Figaro* de 1899, así como una reseña de la película de Gutiérrez Alea de 1966. Sorprendió a Sánchez Valdés que el culto se originara a partir del estrecho margen con el que Martí ganó la votación de *El Figaro* y, por lo tanto, su trabajo cuestiona el mismo concepto del busto y las consecuencias de su producción en serie (Pampín, 2018, p. 203). El enfoque en la reproducción mecánica enlaza con la idea de la pérdida del aura espiritual. E incluso si se intenta dignificar al héroe con la secuencia de la peluquería, se termina subrayando la banalidad y superficialidad del culto. Esto lleva inevitablemente a los escritos de Walter Benjamin:

La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. (Benjamin, [1935] 2003, pp. 44-45)

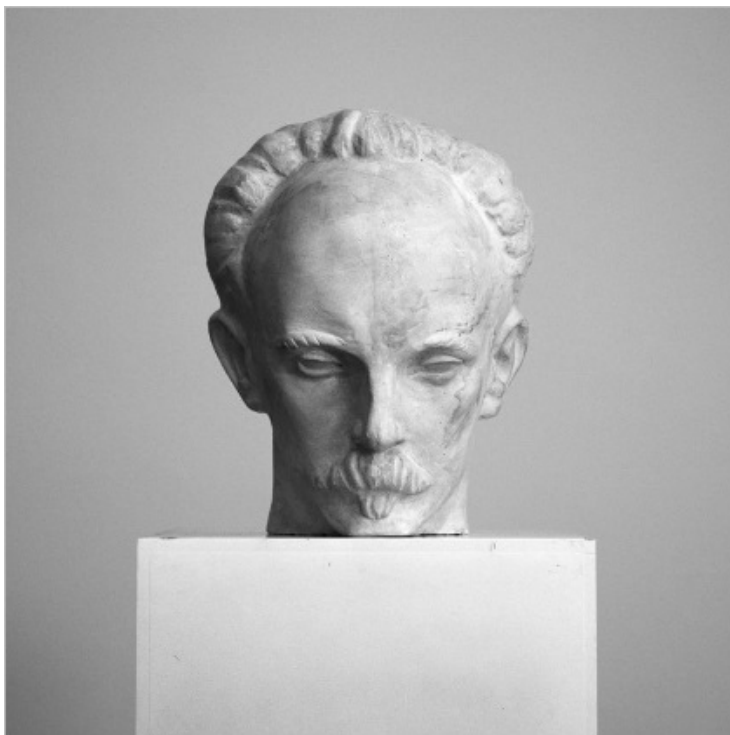
Al recordar la génesis de su trabajo documental, el joven director reconoce cómo el exceso de la imagen y las citas de Martí hacen del héroe una figura imperceptible en la vida cotidiana, ya que no genera interés en descubrirlo más allá de la esquematización recibida en la edad escolar. La decadencia del aura de los bustos de Martí no es tanto producto del deseo y la urgencia de las “masas” actuales por “acercarse” a su figura, sino de una política memorial fallida (Benjamin, 2003, p. 47). Como también expresó Benjamin, la función social de la obra de arte es reemplazada por la política (2003, p. 51).

### Arqueología de la memoria

La obra “Lo que es, es lo que ha sido” del artista conceptual Reynier Leyva Novo fue exhibida por primera vez durante una exposición compartimentada en la galería El Apartamento. La obra pertenece a la primera parte o “episodio”, titulada “Ni mármol, ni suspiros”, que en general cuestiona la narrativa teleológica cubana. “*Lo que es, es lo que ha sido*” puede describirse como un busto (de Martí) desfigurado a base de aplicar capas y capas de pintura blanca. El busto consiste en una réplica singular, pues se trata de un vaciado realizado con el molde emblemático del estudio realizado por Sicre en París para el monumento que hoy se encuentra en la Plaza de la Revolución.<sup>9</sup> El proceso de aplicación de las más de trescientas capas de pintura fue documentado fotográficamente, tomando capturas después de cada capa de pintura. Estas fotografías se mostraron en un video *stop-motion* que se proyectaba junto al busto amorfo, en el que los rasgos del Apóstol aparecen y desaparecen en un bucle. Según el crítico Edgar Ariel, las capas representan tejidos simbólicos que articulan una constitución crítica, capaz de vincular diferentes subjetividades sobre el mismo objeto, al tiempo que preserva los rastros de lecturas anteriores (2020). En efecto, las capas pueden representar narrativas históricas, cambios en el enfoque sobre el héroe y sus usos políticos, pero también podrían aludir al agotamiento del culto en relación al mantenimiento real de los bustos de Martí que se encuentran en el espacio público y reciben una capa de pintura cada cierto tiempo. Asimismo, la proyección de video en la que el rostro de Martí se convierte en una abstracción, también puede interpretarse como el encuentro cotidiano repetitivo, con frecuencia deteriorado e imperceptible, una metáfora final de la rarefacción del proceso revolucionario cubano.

### Imagen 1

Reynier Leyva Novo, *Lo que es, es lo que ha sido*, 2020. Fotografías del proceso sobre el busto de Martí (42 x 34 x 34 cm) para el vídeo stop-motion. El Apartamento



Fuente: cortesía del artista.

### Imagen 2

Reynier Leyva Novo, *Lo que es, es lo que ha sido*, 2020. Fotografías del proceso sobre el busto de Martí (42 x 34 x 34 cm) para el vídeo stop-motion. El Apartamento



Fuente: cortesía del artista.

### Imagen 3

Reynier Leyva Novo, *Lo que es, es lo que ha sido*, 2020. Fotografías del proceso sobre el busto de Martí (42 x 34 x 34 cm) para el vídeo stop-motion. El Apartamento



Fuente: cortesía del artista.

Es difícil estar de acuerdo con Guillermina de Ferrari, quien considera que el pasado no importa en las instalaciones históricas de Novo (2015). Esta investigadora sostiene que Novo “revisita la historia cubana del siglo XIX con el deseo desinteresado de hacer que los eventos fundacionales se sientan privados”, desmantelando construcciones ideológicas, revirtiendo apropiaciones políticas, preservando un momento histórico específico y celebrando su opacidad.<sup>10</sup> Aunque esta autora basa su interpretación en diferentes obras previas del artista, es inevitable observar que el interés subjetivo de Novo en temas históricos surge de sus circunstancias presentes, lo que en última instancia pone de manifiesto la distorsión inherente a cualquier período histórico.<sup>11</sup> Existe un principio innegable en el estudio de la historia: no hay historia sin presente, ya que la historiografía está conformada por perspectivas contemporáneas. Al examinar la historiografía se revela cómo diferentes escuelas de historia surgen de acuerdo con su contexto histórico: el enfoque de estudio, los métodos empleados y las metanarrativas a menudo reflejan más el presente que el pasado que intentan describir. La “opacidad” de este interés sirve precisamente a una necesidad narrativa contemporánea. En una reciente exposición individual en el Blaffer Art Museum de la Universidad de Houston, acertadamente titulada “*Former Present Today*”, Novo presenta pinturas e instalaciones que retoman la cuestión monumental y los cultos a figuras públicas, resultado de su investigación sobre iconografía. En “*Lo que es, es lo que ha sido*”, Novo afirma explícitamente que su obra

habla de la manipulación que ha sufrido la imagen de Martí por parte de la Revolución Cubana y por parte por sus líderes políticos, los cuales han utilizado a Martí a su antojo de diferentes maneras. Lo [sic] han sacado su pensamiento de contexto completamente y lo han utilizado como una conclusión ideológica para de alguna manera controlar al pueblo. (Nova, 2023)

La obra de Novo sirve entonces como recordatorio conmovedor de las inevitables distorsiones que moldean nuestra comprensión del pasado.

“Lo que es, es lo que ha sido” ha experimentado un desarrollo artístico adicional. Un busto de gran tamaño fue presentado por El Apartamento en The Armory Show en Nueva York en septiembre de 2022, siendo tras ello exhibido hasta noviembre de 2023 en el Museo de Arte de Phoenix. El curador Tobias Ostrander, al referirse a las capas de pintura, establece una conexión con las técnicas baratas de conservación cubanas, donde “los monumentos públicos se repintan periódicamente como un gesto destinado a refrescar, actualizar y honrar a los sujetos representados”.<sup>12</sup> La versión a gran escala reproduce la cabeza esculpida por Sicre en su escala original, pero está basada en el modelo ya pintado y desfigurado. Se trata más concretamente de una escultura de poliestireno hecha por dos robots Kuka a partir de un escaneo digital 3D, posteriormente cubierta con resina acuática y fibra de vidrio para proporcionar una “resistencia al aire libre en los climas más extremos”.<sup>13</sup> Esta irónica resistencia, así como la reproducción tecnológica de la escultura difieren significativamente de la pieza original. En la versión a gran escala, no hay capas de pintura que recuerden narrativas históricas; ya está esculpida como una cabeza desfigurada, una versión final distorsionada de Martí. Ningún esfuerzo arqueológico podría recuperar su forma original. Su interior lo componen únicamente miles de polímeros redondos, partículas contaminantes que representan la subjetividad de cada apropiación o el tamaño de la verdad en relación a la instrumentalización política de Martí.

#### Imagen 4

Reynier Leyva Novo, *What it is, what is has been*, 2022, busto de poliestireno (3 x 2 x 2 m.). Platform Session, The Armory Show, Nueva York



Fuente: cortesía del artista

Uno de los aspectos más críticos que proporciona el plástico en la versión a gran escala está relacionado con el peso. El mero volumen de la escultura transmite al espectador una sensación de riesgo inminente, ya que la cabeza caída sobre su propio mentón parece estar al borde del colapso. Sin embargo, la ligereza del material subraya, una vez más, el vaciamiento de significado y la superficialidad del culto. Además, las imágenes que capturan el traslado entre *The Armory Show* y el Museo de Arte de Phoenix añaden un carácter itinerante a la pieza que parece aludir indirectamente a la falta de apoyo, ya no quizá de la conmemoración, pero sí de la fórmula, por cuanto no tiene base ni pedestal. El carácter monumental y ligero de esta creación, fabricada por robots y en plástico dentro de un contexto expositivo institucional estadounidense, no solo hace referencia a los aspectos mencionados y se compromete críticamente con lo que significa el plástico en los países desarrollados, sino que también invita a reflexionar sobre el pasado de Martí en los Estados Unidos, donde produjo gran parte de su obra intelectual, y sobre la condición de los exiliados cubanos. En consonancia con este carácter itinerante, el formato a gran escala invita a considerar el monumento original de Sicre en la Plaza de la Revolución, cuya cabeza permanece inaccesible en comparación con la escultura de Novo. Sin embargo, esta proximidad revela una figura desfigurada y liviana que, una vez más, expone un legado distorsionado.

La inmovilidad simbólica cubana es desafiada a través de la intervención conceptual. Al igual que otras reinterpretaciones y reinscripciones de monumentos, las esculturas públicas han sido socialmente reactivadas no con intención celebratoria, sino crítica. En los últimos años, numerosas instalaciones, acciones y performances en toda América Latina han comprometido a figuras históricamente veneradas para cuestionar sus legados. En general las intervenciones artísticas operan a un nivel poético y a menudo señalan indirectamente el destino irónico de los monumentos, puesto que una acción real sobre los monumentos cubanos similar a *Los Clandestinos* probablemente tendría consecuencias similares. De ahí que, ante la incapacidad de rehacer el patrimonio en la isla, el lenguaje conceptual y multimedia de Novo ofrezca un acceso crítico cuya forma (dimensión y materia), pese a producir una nueva réplica, provoca la reconsideración de la saturación del espacio cubano.

## Reflexiones finales

Una reflexión de Tomás Gutiérrez Alea a través de uno de los personajes de *Memorias del subdesarrollo* resuena con ironía:

una de las cosas que más me desconciertan de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea sin dispersión. [...] Esa es una de las señales del subdesarrollo, incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse.

O, en palabras del propio Martí en una carta de 1886 [a Ricardo Rodríguez Otero]: “La patria es ara, no pedestal”. Si la patria se hace, si el patrimonio se cosecha como fruto del presente de las sociedades, la constricción que representa el culto repetitivo con bustos de plástico y yeso, con inauguraciones y discursos oficiales que ocultan la pluralidad y temporalidad propia de cualquier objeto con el paso del tiempo, sería el signo de ese subdesarrollo que se manifiesta con una política memorial fallida que intenta sellar la porosidad ideológica del objeto a la mirada de un sujeto. Queda aquí patentado que se trata justamente de un intento, pues tal y como demuestran las producciones culturales referidas a lo largo del texto, existe la voluntad de disenso para matizar la narrativa. De ahí la idea de que se trata de ejercicios de enmienda y remiendo de la memoria. La deconstrucción simbólica a la que invitaba aquella escena del filme de Gutiérrez Alea, se practica en los trabajos recientes de Sánchez Valdés y Novo, quienes muestran escenarios distópicos extrañamente reales. Emulando al Estado, todos ellos ponen el foco en el ejercicio repetitivo y la materialidad del culto: la máquina, la fábrica y la serialidad, el mantenimiento patrimonial con capas de pintura, el plástico.

En línea con la reflexión sobre la necesidad de repensar los monumentos y memoriales públicos para las sociedades contemporáneas, se podría discutir más a fondo el sentido del plástico en relación al patrimonio como materialización de la memoria. El patrimonio busca vincular el pasado con el presente a través de reducciones simbólicas relevantes, por lo que no funciona tanto para preservar el pasado como para proyectar una concepción o relación con el pasado hacia el futuro. Así, el patrimonio no es un bien heredado, sino un deber de memoria impuesto a una comunidad, como revela el significado etimológico de la palabra en español, patrimonio: *pater* y *monere*, que significa recordar al padre. Lo mismo sucede con la palabra “monumento”, también derivada de *monere*. Si consideramos el patrimonio como un lugar de memoria, tal como lo acuñó Pierre Nora, el ámbito simbólico no funciona sin la esfera material y funcional (1997). Por lo tanto, su efectividad supera a la entidad que lo promueve. Por lo tanto, queda por explorar hasta qué punto las comunidades tienen el poder de crear o deshacer el patrimonio una vez que se cuestiona la retórica material y su funcionalidad.

Así, el arte conmemorativo público proporciona el punto de partida para los ejercicios de enmienda de los actores culturales arriba referenciados. Aunque los monumentos parezcan a priori cristalizaciones discursivas del momento en que fueron concebidos e inaugurados, en el repaso historiográfico se evidencia la falacia de este pensamiento asociativo. La materialidad de los monumentos, su ubicación en espacios públicos y su durabilidad a través de diferentes períodos o momentos históricos, les otorga una “presencia” (Blair, 1999, p. 17).<sup>14</sup> De estos mármoles y bronce es interesante haber observado sus contextos de producción, los cambios políticos y la delicada historia detrás de ellos, ya que todos pertenecen a una retórica conmemorativa que, incluso con características diferenciadoras, solo se preocupa por resaltar el sacrificio patriótico. Tales circunstancias crean los contrasentidos materiales con los que juegan Gutiérrez Alea, Sánchez Valdés y Novo: la durabilidad y solemnidad de la escultura final contrasta con la indecisión ante el pedestal vacío en el cambio de siglo, el aplazamiento y la modificación del mayor proyecto monumental a mediados del siglo XX, y la decapitación de un molde de yeso en los años definitivos del presente cubano. Paralelamente, aunque se podría pensar que la presencia material de un monumento en el espacio público capta la atención, la política memorial en la isla demuestra lo contrario: cuantos más monumentos se erigen, menos dignos de atención se vuelven. Asimismo, su durabilidad se ve afectada por el rápido deterioro físico y la saturación de la memoria colectiva con la efigie serializada de bajo costo.

El plástico elimina el aspecto religioso y devocional del busto esculpido y, como cualquier bien de consumo, convierte a Martí en un héroe desechable. Dado que Cuba ha optado por la continuidad monumental, pero con materiales pobres y producción en masa, esto podría explicar la necesidad de denunciar, satirizar, reformar y deformar estos monumentos emblemáticos desacralizados convertidos en *kitsch* en la narrativa oficial. Disidencia sería la palabra adecuada aquí, pero la Revolución le ha dado un significado peyorativo (Greiner y Hernández, 2019). Podría ser útil entonces tomar prestado el concepto de barbarie positiva de Walter Benjamin, quien se pregunta por las consecuencias de la destrucción y la experiencia que habilita, para finalmente concluir que conduce a un nuevo comienzo, a arreglárselas con poco y reconstruir nuevas fundaciones “sin mirar a izquierda o derecha” (Benjamin, [1933] 2018).

## Referencias

- Achugar, H. (2012). *Planetas sin boca: Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Trilce.
- Ariel, E. (2020). 'Lo que es, es lo que ha sido': Reynier Leyva Novo expone en El Apartamento. *Rialta Magazine* [recurso en línea] <https://rialta.org/reynier-leyva-novo-expone-en-el-apartamento/>.
- Barthes, R. (1990). Plastic. En P. Sparke (ed.), *The Plastics Age: From Modernity to Post-Modernity* (pp. 110-111). V&A Museum.
- Bejel, E. (2012). *José Martí: Images of Memory and Mourning*. Palgrave.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2018). Experiencia y pobreza. *Buchwald Editorial* [recurso en línea]
- Bermúdez, J. R. (2018). Anna Hyatt Huntington: A lomo de corcel. *Opus Habana. Oficina del Historiador de La Habana*, 17(3), 32-39.
- Blair, C. (1999). Contemporary U.S. Memorial Sites as Exemplars of Rhetoric's Materiality. En J. Selzer y S. Crowley (eds.), *Rhetorical Bodies* (pp. 16-57). University of Wisconsin Press.
- Callejas, B. (28 de julio de 1966). Crítica de *La muerte de un burócrata*. *Granma*. Ibermedia Digital. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/criticas/la-muerte-de-un-burocrata-lo-mejor-del-cine-cubano-hasta-hoy/>
- Céspedes, D. (2017). Encontrar a Martí. *Inter Press Service Cuba*. <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/encontrar-a-marti/>.
- Cubans Fail in Attempt to Place Marti Statue; Exiles Find Plaster Model Too Heavy to Lift to Pedestal (10 de octubre de 1964). *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1964/10/10/archives/cubans-fail-in-attempt-to-place-marti-statue-exiles-find-plaster.html>.
- De Ferrari, G. (2015). Opacity and Sensation in Reynier Leyva Novo's Historical Installations. *Invisible Culture*, (22). <https://doi.org/10.47761/494a02f6.a7cc28b3>
- Ette, O. (1995). *José Martí, apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción*. UNAM.
- Gonçalves, J. F. (2006). The 'Apostle' in Stone: Nationalism and Monuments in Honor of José Martí. En M. Font y A. Quiroz (eds.), *The Cuban Republic and José Martí: Reception and Use of a Symbol*. Lexington Books.
- Greiner, C. y H. E. Hernández (eds.). (2019). *Pan Fresco: Textos críticos en torno al arte cubano*. Almenara Press-Reinbeckhallen Stiftung.
- Heny, A. (18 de septiembre de 2017). Entre Irma y un busto de plástico. *Cibercuba*. <https://www.cibercuba.com/noticias/2017-09-18-u190839-e42839-irma-y-busto-plastico>.
- Leal, E. (29 de enero de 2018). "¡Maestro, hemos cumplido!". *Eusebio Leal Spengler* [recurso en línea].
- Lomas, L. (2006). José Martí between Nation and Empire: Latino Cultural Critique at the Intersection of the Americas. En M. A. Font y A. W. Quiroz (eds.), *The Cuban Republic and José Martí: Reception and Use of a National Symbol* (pp. 115-127). Lexington Books.

- Morales, E. (3 de enero de 2020). Los vándalos fabrican los bustos. *Cibercuba*. <https://www.cibercuba.com/noticias/2020-01-03-u191280-e191280-s27061-vandalos-fabrican-bustos>.
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- Nova, R. L. (2023). *Lo que es, es lo que ha sido* [busto]. Museo de Arte de Phoenix.
- Pampín, M. F. (2018). El proceso de producción de un héroe. Entrevista con Ernesto Sánchez Valdés. *Revista Telar*, (21), 197-212. <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/412>
- Pavón, G. (12 de noviembre de 2016). José Martí, el jinete sin cabeza. *Diario de Cuba* [recurso en línea]. [https://diariodecuba.com/cuba/1478889007\\_26658.html](https://diariodecuba.com/cuba/1478889007_26658.html)
- Pavón, L. (1974). Contra la falsificación de nuestra historia y la adulteración del pensamiento martiano. Discurso de apertura. En *Anuario Martiano* 5 (pp. 273-285). Consejo Nacional de Cultura.
- Pereira Perera, M. de los Ángeles. (2010). Cincuenta años de arte monumentalario en Cuba (1959- 2009); paradigmas y pautas de un proceso de renovación. *Apuntes: Revista De Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 23(1). <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/8916>
- Ponte, A. (2008). José Martí: historia de una bofetada. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (8) <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.30622>
- Ricci, B. (2020). Agents of Change: Plastic. Or How Plastic Became an Era-Defining Material. *Artland Magazine*. <https://magazine.artland.com/agents-of-change-plastic-or-how-plastic-became-an-era-defining-material/>
- Ritchie, H. y M. Roser. (2020). CO2 emissions. *OurWorldinData.org*. <https://ourworldindata.org/co2-emissions>
- Rojas, R., (2002). Otro gallo cantaría: Ensayo sobre el primer republicanismo cubano. *Revista Encuentro de la cultura cubana*,(24), 97-111. <https://rialta.org/wp-content/viewer/encuentro/2002-N24/index.html#page=98>
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Anagrama.
- Rojas Rodríguez, M. (16 de enero de 2018). Obra de amor: El Martí ecuestre de Anna Hyatt. *Granma* [recurso en línea]. <https://www.granma.cu/cultura/2018-01-16/obra-de-amor-el-marti-ecuestre-de-anna-hyatt-16-01-2018-23-01-40>
- Santana Fernández de Castro, A. (2018). Memoria y vestigio, representaciones en el joven cine cubano. *Diseminaciones*, 1, 93-101. <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/131>

## Notas

- 1 Parte de este texto ha sido publicado previamente en inglés, tratándose esta de una traducción parcial del artículo titulado “Weighing history: material rhetoric and commemoration in Cuba” publicado originalmente en *Sculpture Journal*, Volumen 33.4 (2024) por acuerdo con Liverpool University Press, editores de la edición en inglés. La investigación forma parte de un proyecto postdoctoral comparativo entre Cuba y Venezuela bajo la supervisión de Frédérique Langué.
- 2 Ette cita “Martí en su (tercer) mundo”, publicado en la revista *Cuba Socialista*, 41, enero de 1965.
- 3 Heberto Padilla fue un poeta cubano que se mostró crítico con la Revolución progresivamente a lo largo de la década de los sesenta, lo cual culminó con una controvertida asunción de culpabilidad tras un largo mes detenido. En 1968 había recibido el premio Julián del Casal por su poemario *Fuera de juego*, pero

- su publicación incluyó una nota de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba que señalaba su contenido ideológicamente contrario a la Revolución.
- 4 Al respecto del pedestal vacío véase el número 18-19 de la revista *Visión* de 1959, así como sobre el episodio neoyorquino la nota de prensa publicada en el *New York Times* en octubre de 1964. También Geandy Pavón reconstruye este episodio ofreciendo una perspectiva desde la historia del arte, en el que un lienzo de Esteban Valderrama sirvió de inspiración a la escultora estadounidense.
  - 5 Tampoco menciona el vínculo con la dictadura Marta Rojas Rodríguez en su reseña en *Granma* de 2018, quien sublima el trabajo artístico como labor alejada de la coyuntura política y el sesgo ideológico. Insiste también en el discurso heroico y de martirio Jorge R. Bermúdez en la revista oficial *Opus Habana* (2018).
  - 6 Comunicación personal con el artista vía correo electrónico en octubre de 2023.
  - 7 Esta anécdota fue compartida en una comunicación personal con el artista, pero está también recogida en artículo de María Fernanda Pampín, “El proceso de producción de un héroe. Entrevista con Ernesto Sánchez Valdés” (2018).
  - 8 Panter Rodríguez Baró, Yoel Prieto Tamayo y Jorge Ernesto Pérez García fueron sentenciados a quince, nueve y un año de prisión, respectivamente. Fueron juzgados en diciembre de 2020. Véase ‘Cárcel para tres cubanos que mancharon con sangre de cerdo bustos de José Martí’, *Swissinfo*, 26 de enero 2021, [https://www.swissinfo.ch/spa/cuba-oposici%C3%B3n\\_c%C3%A1rcel-para-tres-cubanos-que-mancharon-con-sangre-de-cerdo-bustos-de-mart%C3%AD/46320818](https://www.swissinfo.ch/spa/cuba-oposici%C3%B3n_c%C3%A1rcel-para-tres-cubanos-que-mancharon-con-sangre-de-cerdo-bustos-de-mart%C3%AD/46320818); L. Escobar and M. J. Pentón, ‘Crece la polémica sobre la identidad de Clandestinos’, *14ymedio*, 9 de enero 2020, [https://www.14ymedio.com/cuba/Crece-polemica-identidad-Clandestinos\\_0\\_2799320046.html](https://www.14ymedio.com/cuba/Crece-polemica-identidad-Clandestinos_0_2799320046.html).
  - 9 El artista confirma este hecho en una comunicación personal del 20 de febrero de 2024.
  - 10 La traducción es mía.
  - 11 Obras como *Solo la tierra perdura (La batalla de Mal Tiempo)* (2013), *El deseo de morir por otros* (2012) o *Los olores de la guerra* (2009) son los ejemplos citados por De Ferrari, quien celebra la “opacidad” y abstracción imaginativa de las obras. Por supuesto, se trata de accesos imaginarios al pasado, pero la cuestión no reside en la verdad que transmiten, sino en la necesidad de pensar dichos episodios hoy.
  - 12 La traducción es mía y el texto citado ha sido extraído del portfolio del artista, “*What it is, what it has been*, 2020-22”, p. 7.
  - 13 Así lo indica el portfolio, p. 25.
  - 14 En el original en inglés, “*presentness*”.