

Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas  
Anuario de Historia de América Latina

62 | 2025 | 174-215

---

**Cary Aileen García Yero**

David Rockefeller Center for Latin American  
Studies, Harvard University

**Esculpiendo *la forma negra*: La  
conceptualización de las artes visuales  
afrodescendientes en la obra de Teodoro  
Ramos Blanco.**



hosted by



Except where otherwise noted, this article is licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)

<https://doi.org/10.18716/ojs/jbla.62.2971>

## Esculpiendo *la forma negra*: La conceptualización de las artes visuales afrodescendientes en la obra de Teodoro Ramos Blanco

Cary Aileen García Yero<sup>1</sup>

**Resumen.** – Dentro de las artes visuales latinoamericanas el nombre de Teodoro Ramos Blanco (1902-1972) es poco conocido, a pesar de ser uno de los escultores más relevantes del periodo republicano cubano. Esto no es sorprendente, dada la exclusión sistemática de artistas afrodescendientes de las historias del arte del hemisferio. Ramos Blanco creó las esculturas para obras públicas emblemáticas de Cuba y de Haití, expuso a lo largo de la región, además de preparar a generaciones de artistas e impulsar la vida cultural nacional a través de su labor en el Círculo de Bellas Artes (CBA) y la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Este artículo resalta un aspecto inexplorado, no solo de su obra pionera, sino también del arte de la región, historizando los orígenes de las conceptualizaciones de la plástica afrodescendiente propuestas por artistas afrolatinoamericanos. Mas allá de su obra y trabajo pedagógico y administrativo, Ramos Blanco se destaca por sus excepcionales escritos donde conceptualizó lo que él llamó *la forma negra* desde los años 1930. Su propuesta, radical para el momento, fue explícitamente diaspórica y antirracista, esculpiendo el carácter afrodescendiente como una potencia resiliente y transformadora. Este artículo entrelaza su biografía, su obra y su concepción de *la forma negra*,

---

<sup>1</sup> Cary Aileen García Yero es Investigadora Asociada del Centro David Rockefeller para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Harvard. Sus escritos sobre raza, nación y artes incluyen el libro *El Pasado Mío: Contribuciones afrodescendientes al arte cubano*, escrito en colaboración con Dr. Alejandro de la Fuente (Cambridge University Press / Iberoamericana Vervuert 2025) y artículos publicados en *Latin American Research Review*, *Studies in Latin American Popular Culture*, *Cuban Studies*, entre otras revistas. Ha sido Editora Ejecutiva de la revista *Cuban Studies*, publicada por la University of Pittsburgh Press. Más recientemente, ha formado parte de proyectos como el Arts of the Black Atlantic de la Universidad Leibniz de Hannover y del Traveling Research Seminar on Afro-Latin American Art de la Universidad de Harvard. Su trabajo ha sido reconocido por instituciones como la Asociación de Estudios Latinoamericanos, el Consejo de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá y la Fundación Alexander von Humboldt.

expandiendo las coordenadas del pensamiento y la acción de los artistas afrolatinoamericanos, a la vez que se ilumina el legado del escultor.

Palabras claves: raza, arte afrolatinoamericano, Cuba, género, diáspora africana, Teodoro Ramos Blanco

**Abstract.** – Within Latin American visual arts, the name Teodoro Ramos Blanco remains largely unknown, despite being one of the most significant sculptors of Cuba's Republican period. This is unsurprising given the systematic exclusion of Afrodescendant artists from the hemisphere's art histories. Ramos Blanco created the sculptures for iconic public works in Cuba and Haiti, he exhibited throughout the region, and trained generations of artists and advanced the nation's cultural life through his work with the Círculo de Bellas Artes (CBA) and the National Academy of Fine Arts San Alejandro. This article highlights an unexplored dimension, not only of his pioneering work but also of the region's art histories. It traces the origins of conceptualizations of Afrodescendant visual arts envisioned by Afro-Latin American artists. Beyond his pioneering output and his pedagogical and administrative contributions, Ramos Blanco stands out for his exceptional writings on race and the arts, where he conceptualized what he called *the black form* in the 1930s. His framework was explicitly diasporic and antiracist, sculpting the Afrodescendant character as a resilient and transformative force. This article weaves together his biography, his work, and his conception of *the black form*, broadening the coordinates of thought and action of Afro-Latin American artists while illuminating the legacy of this sculptor.

Keywords: race, Afro-Latin American art, Cuba, gender, African diaspora, Teodoro Ramos Blanco

## Introducción

Dentro de la historia del arte latinoamericano, el escultor afrodescendiente Teodoro Ramos Blanco (1902-1972) es poco reconocido, a pesar de ser uno de los artistas más relevantes del periodo republicano cubano (1902-1958). Entre sus obras más prominentes está *Vida Interior* (talla directa en mármol, 1934), una meditación sobre el ser afrodescendiente por la cual recibió el Premio Nacional en el Salón

de Artes Plásticas del Ministerio de Educación en 1936.<sup>2</sup> También llevó su obra a tierras afrodiaspóricas como Haití, República Dominicana y Estados Unidos, produciendo monumentos de tal significación que fue condecorado con la Legión de Honor por el Gobierno de la República de Haití en 1956.<sup>3</sup> Pionero del movimiento afrocubanista de los años 1920-1930, Ramos Blanco generó, por primera vez en la historia de la plástica cubana, un arte que construía a los afrodescendientes como actores sociales sensibles y reflexivos, oponiendo representaciones racistas contemporáneas que los exotizaban y deshumanizaban.<sup>4</sup> Por si esto fuera poco, Ramos Blanco impulsó la vida cultural nacional con su labor pedagógica y administrativa en el Círculo de Bellas Artes (CBA) y la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, dos de las instituciones de artes plásticas más importantes del país.<sup>5</sup>

La posición cardinal de Ramos Blanco entre centros eurocéntricos como San Alejandro a la vez que conectaba con la diáspora afrodescendiente y daba forma plástica a su activismo antirracista lo destacan como una figura singular a través de la cual se pueden historizar prácticas de resistencia afrodescendiente y los límites institucionales dentro de los que funcionaban, tópico de notable relevancia en los estudios emergentes del arte afrolatinoamericano.<sup>6</sup> Sin embargo, a pesar de su importancia, poco se ha hecho para entender el legado del escultor. Esto no es sorprendente, dada la exclusión

---

<sup>2</sup> Para un compendio de sus obras hasta 1946, véase Ramos Blanco (ed.), Teodoro Ramos Blanco, La Habana: Imprenta Concepción, 1946.

<sup>3</sup> Ficha Oficial de los Profesores, fecha 17 de julio, 1956. Expediente de Personalidades, República, #66. Archivo de la Academia de Bellas Artes San Alejandro.

<sup>4</sup> Alejandro de la Fuente, *A Nation for All. Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001, pp. 183-188; Juan Martínez, *Cuban Art and National Identity. The Vanguardia Painters, 1927-1950*, Gainesville: University Press of Florida, 1994, pp. 75-90.

<sup>5</sup> Sobre su trabajo en el Círculo de Bellas Artes y San Alejandro, véase Cary Aileen García Yero, *Sights and Sounds of Cubanidad: Race, Nation, and the Arts, 1938-1958* (Diss.), Harvard University, 2020, capítulos 3 y 4; Alejandro de la Fuente / Cary Aileen García Yero, *El pasado mío. Contribuciones afrodescendientes al arte cubano*, Madrid: Iberoamericana, 2025, Capítulos 2 y 3.

<sup>6</sup> Alejandro de la Fuente, "Arte Afrolatinoamericano": Alejandro de la Fuente / George Reid Andrews (eds.), *Estudios afrolatinoamericanos. Una introducción*, Buenos Aires: CLACSO, 2018, pp. 415-474.

sistemática de artistas afrodescendientes de las historias de las artes visuales de la región.<sup>7</sup> Aún no tenemos artículos, mucho menos un libro, dedicados a Ramos Blanco.<sup>8</sup> No obstante, su obra ha sido incluida en algunos artículos y capítulos de libros sobre raza y arte. Estos estudios han reconocido su hacer dentro de procesos afrodiaspóricos entre Cuba y los Estados Unidos, desde el rol de las sociedades afrocubanas en las carreras de artistas afrodescendientes, dentro de los debates sobre la apropiación de la cultura afrocubana para desarrollar el arte nacional, y desde los procesos de mestizaje.<sup>9</sup>

Partiendo de estas contribuciones, este artículo aporta a los estudios de la historia intelectual del arte afrolatinoamericano al destacar un aspecto inexplorado tanto del arte de la región como de la creación de Ramos Blanco. Poco sabemos de los orígenes de las conceptualizaciones del arte visual afrodescendiente por artistas afrolatinoamericanos; cómo, desde una perspectiva histórica, desarrollaron marcos

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Existen artículos no académicos cortos (2-3 páginas) en periódicos y revistas de la época. Para una lista de la mayoría, véase Ramos Blanco, Ramos Blanco, pp. 113-115. Hay un corto manuscrito inédito de Lourdes Maritza Almaguer González / José Delfín Lima Méndez, "Vida y Obra de Teodoro Ramos Blanco. Valoración Estética y Ética," sin fecha, compartido generosamente por Danelys Gallego Forhans, curadora de la Galería Teodoro Ramos Blanco. El único libro existente sobre su escultura lo produjo el propio Ramos Blanco en 1946 para promover su trabajo. Teodoro Ramos Blanco, Ramos Blanco, La Habana: Imprenta Concepción, 1946. Su ficha biográfica aparece en varios diccionarios de artistas afrodescendientes, como en Alain Locke (ed.), *The Negro in Art. A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*, Washington, D. C.: The Associates in Negro Folk Education, 1940, p. 135; María de los Ángeles Pereira, "Teodoro Ramos Blanco": Escultura y escultores cubanos, La Habana: Artecubano, 2005, p. 75; Frank Martin, "Teodoro Ramos Blanco": Thomas Riggs (ed.), *St. James Guide to Black Artists*, Detroit: St. James Press, 1997, p. 445.

<sup>9</sup> Véase: Frank Andre Guridy, "Blues and Son from Harlem to Havana": Forging Diaspora. Afro-Cubans and African Americans in a World of Empire and Jim Crow, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010; María de los Ángeles Pereira, "Etnia, raza e identidad en la escultura cubana contemporánea. De El esclavo a La loma del cimarrón: la redención de un símbolo": Escultura y Escultores Cubanos, pp. 15-30; de la Fuente / García Yero, El pasado mío; Cary Aileen García Yero, "To Whom It Belongs: The Aftermaths of Afrocubanismo and the Power over Lo Negro in Cuban Arts, 1938-1958": *Latin American Research Review* 57:1 (2022), pp. 1-18.

conceptuales de su creación en relación a la cuestión racial. Más allá de su obra sólida, su trabajo pedagógico y de gestión y su despliegue afrodiaspórico, Ramos Blanco sobresale por sus excepcionales y poco conocidos escritos sobre raza y arte, producidos desde los años 1930. Es el primer artista plástico afrocubano que ofrece una definición del arte visual afrodescendiente, lo que él llamó *la forma negra*; no sabemos hasta ahora de otro artista que lo hiciera desde tan temprano en el contexto afrolatinoamericano, lo cual podrá cambiar a medida que avancen las investigaciones sobre esta cuestión.<sup>10</sup>

Expandiendo las coordenadas del pensamiento y la acción afrodescendiente a la vez que se ilumina el legado de este artista, el objetivo aquí es entrelazar la biografía del escultor *sui generis*, su arte y pionero pensamiento para entender cómo definió su *forma negra*: qué vivencias e influencias intelectuales nutrieron su visión de la escultura afrodescendiente; cómo sus ideas resonaron con las de otros intelectuales contemporáneos; y finalmente, cómo conceptualizó al arte afrodescendiente y manifestó su *forma negra* en su obra.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Conocemos los escritos del artista afrobrasileño Manoel Querino, quien escribió sobre las artes visuales en general, y sobre la historia de racismo en Brasil. Manoel R. Querino, *As Artes na Bahia*, Bahia: Oficinas do Diário da Bahia, 1913; “The African Race and its Customs in Bahia. With introduction by Roberto Conduru”: *Art in Translation* 14:1 (2022 [1916]), pp. 8–72. Los escritos de Abdias do Nascimento y Rubem Valentim aparecerán después de los 1950s. En Uruguay, el arte visual de Pedro Figari influyó las ideas sobre la poesía negrista del poeta afrouuguayo Ildefonso Pereda Valdés. Véase Rodrigo Viqueira, “La representación de los afrodescendientes en la nación “blanca”: el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés y las artes plásticas”: *Revista [sic]* 20 (2023), pp. 105–115. Agradezco a Roberto Condurú, Rafael Cardoso, Abigail L. Dardashti, Alejandro de la Fuente, Lea Geler, Ana María Reyes, Nohora Arrieta, Elena O’Neill y María de Lourdes Ghidoli por compartir conmigo generosamente sus conocimientos de arte afrolatinoamericano.

<sup>11</sup> Este análisis ha usado métodos multidisciplinarios de historia e historia del arte, vinculando el estudio formal de las obras con trabajo de archivo y el análisis de fuentes primarias como artículos, correspondencia, entre otros, a la vez que he seguido patrones de historia intelectual que buscan comprender el desarrollo de ideas y conceptos. Este trabajo usa fuentes primarias como correspondencia de Ramos Blanco, documentos de San Alejandro, artículos de prensa, el libro del escultor, Ramos Blanco, su artículo “Contribución de la forma negra en las artes plásticas”: *Atenas*, 2: 8 (diciembre 1951), pp. 8-9, 18-19, y su producción artística. El trabajo de archivo fue realizado en la biblioteca del Museo Nacional de Bellas

Ramos Blanco otorgó a las artes visuales un rol central en la lucha contra el racismo, en un momento en el que muchos de sus colegas priorizaban políticas socio-económicas para su solución.<sup>12</sup> Escribió sobre su *forma negra* en pleno apogeo de las ideologías nacionales, y como miembro de instituciones cubanas, inevitablemente tuvo que lidiar con la cuestión nacional. En Cuba, el discurso político-social estaba sostenido por el ideal de fraternidad racial, nacido durante las guerras de independencia (1868-1898), cuando los cubanos de diferentes racializaciones lucharon juntos contra el colonialismo español. Esta ideología promulgaba que todos los cubanos, sin importar la raza, debían tener iguales derechos por sus contribuciones a la nación. Sin embargo, la realidad republicana que emerge de las jerarquías racistas coloniales continuó lacerada por la discriminación racial. El racismo vivía a través de prácticas laborales de contratación, en la educación, la salud, y otras esferas socioculturales.<sup>13</sup> La construcción de la cubanidad moldeada por Ramos Blanco estuvo permeada por su experiencia institucional y por el pensamiento y activismo antirracista de la comunidad afrodescendiente a la que pertenecía. Plasmó en muchas de sus esculturas el reclamo afrocubano frente a la promesa incumplida de igualdad por parte de la nación hacia sus ciudadanos afrodescendientes.

Sin embargo, revolucionario en su contexto, sus escritos desligaron su concepto de *la forma negra* de parte de su propia obra y de la de muchos de sus contemporáneos, desasociando al arte afrodescendiente del estado-nación y conectándolo en cambio con la historia

---

Artes (MNBA), el Archive of American Art del Smithsonian Institution, el Schomburg Center for Research in Black Culture de la Biblioteca Pública de Nueva York, el archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, y documentos compartidos generosamente por Danelys Gallego Forhans de la Galería Teodoro Ramos Blanco, a quien estoy muy agradecida por su apoyo. Trabajos futuros pudieran indagar si hay un archivo familiar del escultor.

<sup>12</sup> Véase la prensa afrocubana de los 1940-50, artículos como David Grillo, “La economía base fundamental”: *Atenas* 2: 6 (Octubre, 1951), p. 8; “Proyectos no; unidad económica”: *Amanecer*, 1: 5 (Junio-Julio, 1952), p. 4; Gabriel Arango Valdés, “Vivienda y Discriminación”: *Nuevos Rumbos* 1: 9 (Septiembre-Octubre, 1946), p. 3, entre otros.

<sup>13</sup> Para mas información sobre las relaciones raciales y el racismo en Cuba, véase Ada Ferrer, *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999; de la Fuente, *A Nation for All*.

afrodiaspórica de la esclavización y sus legados en las Américas. Ramos Blanco fundamentó su *forma negra* en el dolor de esta experiencia; lo que el llamó el “grito amargo” del sufrimiento compartido por los afrodescendientes como esencia espiritual única y definitoria de su arte.<sup>14</sup> Sin embargo, al darle cuerpo escultórico a sus palabras, sublimó y transfiguró el dolor en dignidad, belleza y autoconocimiento, esculpiendo el carácter afrodescendiente como una fuerza resiliente y transformadora. Su ejecución encontró su más potente referente en la figura de la mujer y madre afrodescendiente, articulando raza y género para erigirla como epítome de su pionera *forma negra*. De esta forma, su materialización del tema nacional y su *forma negra* están vinculados por sus principios antirracistas, moviéndose entre afirmaciones de coraje, rebeldía, paz e introspección afrodescendiente.

## **El camino de vida hacia *la forma negra***

### **Abriéndose paso en las instituciones eurocéntricas**

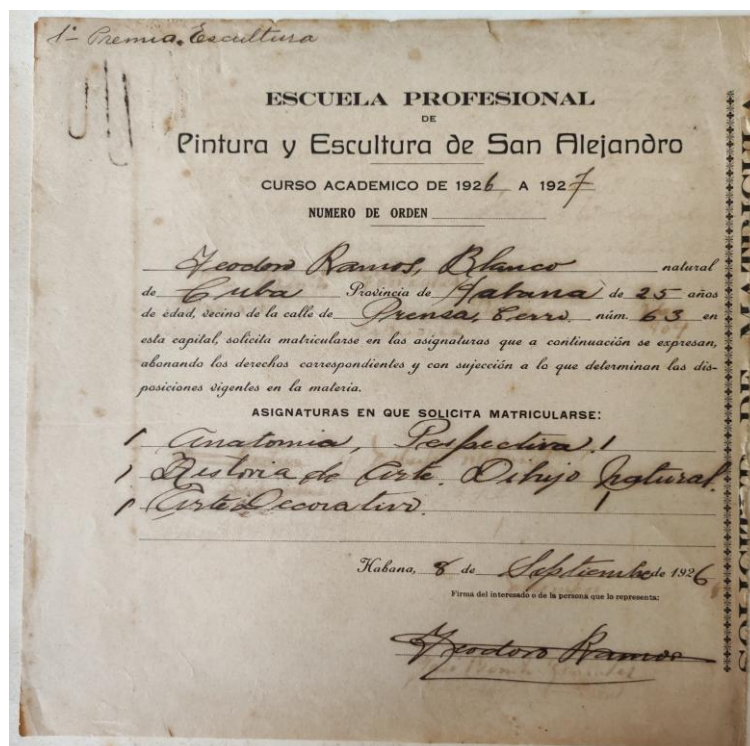
Teodoro Ramos Blanco nació en 1902, al seno de una humilde familia afrocubana en el barrio de Puentes Grandes de La Habana. Desde su niñez, vivió en carne propia la intersección de clase y raza. Pudo cursar solo hasta el quinto grado de la Escuela Pública pues desde sus catorce años tuvo que laborar al azar, apartado de lo artístico, en los Talleres Ferroviarios de Ciénaga, en la Fábrica La Tropical, y luego en una marmolería para apoyar a la familia. Al jubilarse su padre, trabajó como Vigilante No. 259 de la Policía Nacional desde 1925 hasta 1936, cobrando el insuficiente salario de ochenta pesos mensuales. Ramos Blanco recordaba con amargor su experiencia de marginalización: “Ingresé en la Policía Nacional con el modesto cargo de Vigilante, donde la más ruda injusticia me mantuvo, ignorándome en mi capacidad artística, por más de dos lustros (11 años y 6 meses).”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ramos Blanco, “Contribución de la forma negra en las artes plásticas”, p. 18.

<sup>15</sup> Teodoro Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*, fechada 1942; Cuestionario Personal del Estado, Secretaría de Hacienda, Republica de Cuba, fecha 1ro febrero 1939, en Expediente de Personalidades, República, #66. Archivo de la Academia de Bellas Artes San Alejandro. Todas las fuentes de este archivo vienen de este expediente, a partir de ahora citado como Expediente 66, Archivo San Alejandro (ASA); Gabriel García Galán, “Presentación”: Ramos Blanco, p. 7; Lourdes Almaguer González / Delfín Lima Méndez, “Teodoro Ramos Blanco: Símbolo de su





**Figura 1.** Documento de matrícula de cursos, Academia de San Alejandro, 1926. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Expediente de Personalidades, República, No. 66.

Su origen humilde y su capacidad de crecer en la adversidad no pasaron desapercibidos por sus contemporáneos. Intelectuales como Gabriel García Galán lo describían con el “mérito indiscutible de haberse hecho a fuerza de voluntad, en la fragua del sacrificio.”<sup>16</sup> La admiración por el llamado “escultor-policía” era justificada: Mientras trabajaba, Ramos Blanco aprovechaba las limitadas oportunidades disponibles en la nueva e imperfecta República, cuyas ambiguas leyes no permitían su

Época”: Catálogo 100: Centenario del Natalicio de Teodoro Ramos Blanco, 1902-2002, pp. 4-5, Expediente 118 Teodoro Ramos Blanco, Biblioteca del MNBA (a partir de ahora citado como Expediente 118 MNBA).

<sup>16</sup> García Galán, “Presentación”: Ramos Blanco, p. 7; Carlos Enríquez, “Ramos Blanco”: Catálogo de la exposición El Arte en Cuba, febrero 1940, pp. 31-32., caja 1940, Fondo Cuba, MNBA; Rui Lugo-Viña, “El Escultor Policía”: El País, 1ro de Septiembre, 1936, Expediente 118 MNBA.

exclusión en instituciones educacionales y de arte.<sup>17</sup> Después de tomar cursos en el Instituto de Segunda Enseñanza y la Escuela de Artes y Oficios, se registró en San Alejandro en 1917, graduándose en 1928 con el título de Profesor de Dibujo y Modelado.<sup>18</sup>

Para esas décadas, San Alejandro ya era una escuela integrada por un alumnado multirracial. El artista contaba sus logros en esta institución con orgullo: “alcancé las mejores notas, haciéndome acreedor del cariño y simpatías de mis Maestros.”<sup>19</sup> Como estudiante, obtuvo dieciséis diplomas con notas de sobresaliente, varios primeros premios de escultura, y dos primeros premios de escultura de la Asociación de Alumnos de la Escuela de San Alejandro, entre otros.<sup>20</sup> Sus éxitos de estudiante y su afecto por sus profesores muestran a una institución republicana con cierto grado de meritocracia donde el racismo que habrá enfrentado el alumno no fue suficiente para desviar su perseverante afán de aprender.



**Figura 2.** Monumento a Mariana Grajales, (bronce, 1930), imagen publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. *Ramos Blanco*, La Habana: Imprenta Concepción, 1946, p. 34.

---

<sup>17</sup> Para una historia comprensiva de la ideología de fraternidad racial en Cuba, de la Fuente, *A Nation for All*.

<sup>18</sup> Véase nota al pie 15.

<sup>19</sup> Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*, p.1.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 3

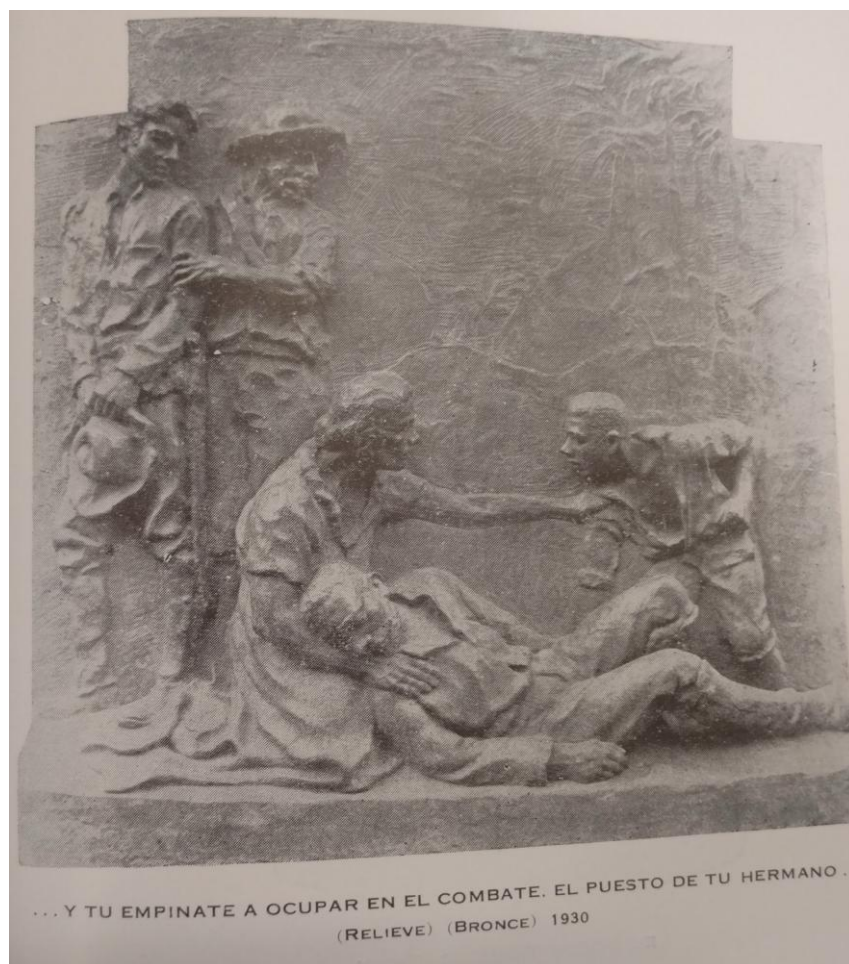
Ya desde temprano, mientras trabajaba como policía, el artista tallaba la experiencia afrodescendiente ligada a los procesos de colonización y esclavización. El mismo año de graduarse, en 1928, se presentó al Concurso Nacional del Monumento a Mariana Grajales, madre del héroe independentista y abolicionista afrodescendiente Antonio Maceo Grajales. Mariana y Maceo son símbolos emblemáticos de la participación afrocubana en las guerras de independencia y de la poderosa, si bien compleja, ideología de fraternidad racial.<sup>21</sup> Para su satisfacción, Ramos Blanco recibió el Primer Premio, incluyendo la posibilidad de viajar a Italia para realizar el monumento.<sup>22</sup> En el contexto de los años 1920-1930, cuando la supuesta superioridad de la cultura europea era cuestionada por pocos, era casi imposible alcanzar renombre como artista sin haber cursado por Europa. Para ser profesor de San Alejandro, por ejemplo, era prácticamente indispensable estudiar en el viejo continente.<sup>23</sup> Es por esto que el premio le serviría no solo para estudiar en los centros europeos, sino para legitimar su arte en la isla.

---

<sup>21</sup> Sobre Grajales, véase Nydia Sarabia, *Historia de una familia mambisa*. Mariana Grajales, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006; Damaris A. Torres Elers / Israel Escalona Chádez, *Mariana Grajales Cuello. Doscientos años en la historia y la memoria*, Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2015; sobre la fraternidad racial y las guerras de independencia, Ferrer, *Insurgent Cuba*.

<sup>22</sup> García Galán, "Presentación": Ramos Blanco, p. 8.

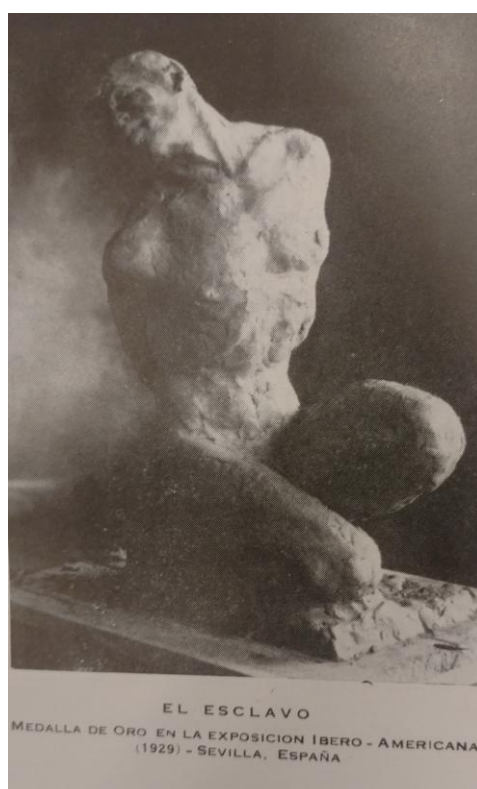
<sup>23</sup> Véase las biografías de los profesores en Esteban Valderrama (ed.), *La pintura y la escultura en Cuba*, La Habana: Editorial Lex, 1952.



**Figura 2a.** Relieve, sección del Monumento a Mariana Grajales (bronce, 1930), imagen publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. *Ramos Blanco*, La Habana: Imprenta Concepción, 1946, p. 37.

El tiempo en Europa fue febrilmente productivo, navegando por los ámbitos de poder *blanco* para dar vida a su *forma negra*. Abrió su pequeño taller en Roma y a la vez, consciente de la necesidad de dominar las técnicas de arte occidental para avanzar su carrera, obtuvo certificados del Estudio Zanalli y del Sr. Director de la Escuela Inglesa en Roma. También viajó por museos de España y Francia, y presentó su obra *El Esclavo* en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, por la cual

recibió Medalla de Oro en 1929.<sup>24</sup> Esta escultura muestra a un hombre afrodescendiente de rodillas pero luchando por levantarse, con las manos atadas detrás de la espalda y los ojos cerrados, con expresión fruncida por lo intolerable de su condición. La pieza captura poderosamente la barbarie de la esclavización, contrastando la perfección del cuerpo humano afrodescendiente con la expresión de su desgarró interior: el robusto pecho amplio, los brazos fuertes y definidos, la tensión abdominal como fuerza vital que lo levanta, contrastados con la profundidad de su injusto sufrimiento, torsionado en desespero por el dolor reprimido.



**Figura 3.** *El Esclavo*, imagen publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. Ramos Blanco, La Habana: Imprenta Concepción, 1946, p. 26.

<sup>24</sup> Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*, p. 3; Ficha Oficial de los Profesores, Ministerio de Educación. Expediente 66, ASA; Ramos Blanco, Ramos Blanco, p. 26.

El hecho que una obra abiertamente denunciatoria de los horrores de la colonización española y realizada por un artista afrodescendiente haya recibido Medalla de Oro en un evento de tal relevancia en España, apenas tres décadas después del fin de su dominio sobre Cuba, ilustra la complejidad de los conflictos raciales en los contextos iberoamericanos. Por añadidura, la primera exposición del Monumento a Mariana se hizo, irónicamente, con el patrocinio de la embajada de España – además del apoyo de ministros de Cuba y de México – en la Casa de España en Roma.<sup>25</sup> Es así que, desde sus inicios, con sus dos primeras obras significativas, *El esclavo* y el *Monumento a Mariana Grajales*, el escultor movilizó el poder institucional neocolonial para reverenciar la desgarradora historia afrodescendiente de las Américas. Esta ambigüedad de deber moverse entre ámbitos eurocéntricos y utilizar los fundamentos técnicos del arte occidental para impulsar su obra explícitamente antirracista marcará el resto de su trayectoria y su visión de *la forma negra*.

#### **Sentando bases afrodiaspóricas en el Club Atenas**

Mientras Ramos Blanco se establecía en el ámbito institucional eurocéntrico, consolidaba su posición en los círculos de élite diaspóricos afrodescendientes, cuyas ideas marcarían su obra. Como lo muestran *El Esclavo*, símbolo de la diáspora africana, y el *Monumento a Mariana Grajales*, referente notable de la cubanidad, Ramos Blanco navegó con su arte, como tantos otros descendientes de africanos en las Américas, sus identidades como “cubano” y como “negro,” evocando el concepto dual propuesto por el afroestadounidense W. E. B. Du Bois, “double-consciousness” [conciencia doble], el cual probablemente Ramos Blanco conocía a través de su membresía en el Club Antenas, la sociedad afrocubana más prestigiosa del país.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> García Galán, “Presentación”: Ramos Blanco, p. 9. El monumento se emplaza en la Calle 25 del Vedado, La Habana.

<sup>26</sup> Para un análisis de la relación de Du Bois con miembros de Atenas, Jorge Daniel Vásquez, “W. E. B. Du Bois’s Global Sociology and the Anti-racist Struggle for Democracy in Cuba (1931–1941)”: *Du Bois Review: Social Science Research on Race* 21: 1 (2024): pp. 116-142. “Double-consciousness” describe las tensiones internas en la conciencia de las personas racializadas como negras, una conciencia marcada por las percepciones racistas de la sociedad dominante, que genera un conflicto entre su identidad afrodescendiente y su identidad nacional. Véase

Aunque no sabemos desde cuándo el escultor se integró a Atenas, ya para principios de los 1930 formaba parte de este centro. Las directrices de Atenas entrelazaban, por un lado, demandas de integración nacional basadas en el reconocimiento de la contribución afrodescendiente a la cubanidad y denuncias por el continuo racismo que enfrentaban los afrocubanos, y por otro, la afirmación y orgullo de ser parte de la diáspora afrodescendiente.<sup>27</sup> La obra de Ramos Blanco va a materializar en gran medida los ideales fundacionales de su club.

Desde Atenas impulsa su carrera dentro de Cuba a la vez que participaba en la creación de una comunidad intelectual afrodiaspórica, insertándose en sus tejidos hemisféricos para nutrirse de su conciencia afrodescendiente.<sup>28</sup> Como le decía a su colega afroestadounidense, el historiador y activista antirracista Arthur A. Schomburg, “estoy siempre atento a los progresos de mi raza en ese gran país [Estados Unidos] que algún día he de conocer.”<sup>29</sup> Es a través de Atenas que conoció a Schomburg, quien promovió su trabajo en Estados Unidos, especialmente en la Fundación Harmon, institución que apoyaba a artistas de ascendencia africana con exposiciones anuales de “arte negro”.<sup>30</sup> Las gestiones de Schomburg llevaron la obra del escultor a otras figuras centrales del Renacimiento de Harlem como Alain Locke, quien plasmó su admiración por el escultor cuando reseñó elogiosamente su arte y lo incluyó en su importante volumen *The Negro in Art* unos años más tarde, donde resaltó la contribución de los afrodescendientes a las artes visuales.<sup>31</sup>

---

William Edward Burghardt Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Boston: Bedford Books, 1997 [1903], pp. 38, 155-156.

<sup>27</sup> Véase por ejemplo las notas editoriales de la revista *Atenas* del club, años 1951-54.

<sup>28</sup> Ver Guridy, *Forging Diaspora*, p. 111 y Alejandro de la Fuente, “Arte afrodescendiente y ciudadanía”: de la Fuente / García Yero (eds.), *El pasado mío*, pp. 48-55.

<sup>29</sup> Carta de Ramos Blanco a Schomburg, sin fecha, c. 1936, bobina 1, Colección de Arthur A. Schomburg, Biblioteca Pública de Nueva York, Schomburg Center for Research in Black Culture.

<sup>30</sup> Guridy, *Forging Diaspora*, p. 155.

<sup>31</sup> Locke, *The Negro in Art*, p. 135; de la Fuente, “Artistas afrodescendientes y ciudadanía”, p. 52.



**Figura 4.** Teodoro Ramos Blanco (izquierda), Roussan Camille (centro), y Juan José Sicre (derecha), circa 1949, Cuba. Imagen reproducida de Haitian History Blog, posted 12 julio, 2021. <https://haitianhistory.tumblr.com/post/91600709728/haitian-poet-and-journalist-roussan-camille>

Además de sus relaciones con la intelectualidad afroestadounidense, Ramos Blanco construyó sólidas conexiones con la comunidad artística y política de Haití. Considerando que la mayoría de las figuras destacadas de la diáspora afrodescendiente se relacionaban con Atenas al visitar Cuba, probablemente hizo lazos en su club con el poeta haitiano Roussan Camille, quien fue Delegado Cultural de Haití en Cuba durante los años 1940s. Camille fue encargado por su gobierno de asignar a artistas cubanos la creación de las esculturas de los héroes de la Independencia de Haití por la celebración de su 150 aniversario. No resulta sorprendente que confiara a Ramos Blanco la realización de las esculturas de Henri Christophe y Jean-Jacques Dessalines. En reconocimiento a su obra, emplazada en el Campo de Marte de Puerto Príncipe, la República de Haití le otorgó al escultor la Legión de Honor.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Fédora R. Camille, "Roussan Camille, l'Humaniste": Biblioteca de CLACSO. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/6380/1/art19.pdf>, acceso 1ro noviembre, 2024; Mary Johnson, "Haiti Marks 150 Anniversary of Freedom Won from France": Haiti Sun, (10 de enero, 1954): 2, University of Florida Digital Collections, <https://original-ufdc.uflib.ufl.edu//AA00015023/00212>, acceso 2 de noviembre, 2024; Ficha Oficial de los Profesores, 17 de Julio, 1956; Cartas de



El Club Atenas también apoyó su despliegue dentro de Cuba, abriéndole las puertas para que, junto a su colega y amigo, el pintor Alberto Peña, presentaran sus obras en el centro, inaugurando en agosto de 1936 la exposición *Ramos Blanco-Peña*.<sup>33</sup> Ya desde esta muestra temprana que incluye 23 esculturas hechas en diversos materiales como mármol, madera y terracota, se dejan entrever los temas recurrentes en su obra – nación y raza. Con excepción de algunas piezas de figuras de la elite racializada como *blanca* o símbolos del catolicismo (como *Idalia* o *Cristo*), la mayoría es dedicada a estos dos temas.<sup>34</sup>

La construcción de la nacionalidad la representó especialmente a través de íconos patrióticos americanos. En *Ramos Blanco-Peña* incluyó al mexicano Benito Juárez y a personalidades asociadas a la *cubanidad* como José de la Luz y Caballero y Gabriel de la Concepción Valdés. Sin embargo, en este eje predominan figuras insurgentes afrocubanas como Antonio Maceo y Juan Gualberto Gómez, quienes, junto con otros héroes racializados como *blancos*, como José Martí, lucharon por la libertad de Cuba e impulsaron la ideología de la fraternidad racial. Estos próceres entendían la supuesta armonía racial como una aspiración de unidad; no como un logro alcanzado.<sup>35</sup> A través de sus obras, Ramos Blanco reafirmó este mensaje igualitario a la vez que canalizaba su ambivalencia hacia una nación que, después de décadas de independencia, no había cumplido su promesa de igualdad para todos los cubanos.

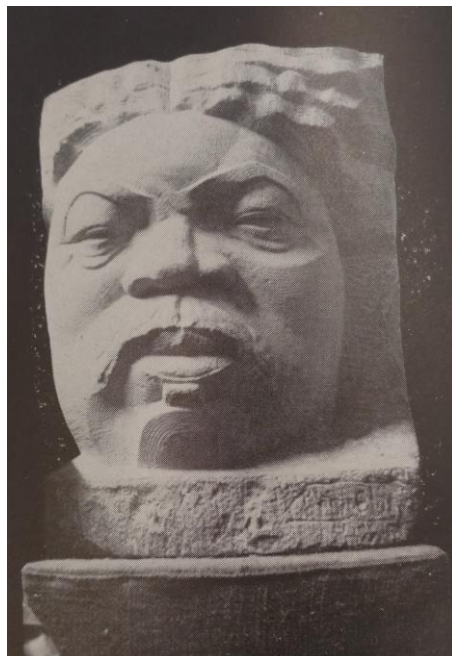
---

Ramos Blanco a Esteban Valderrama, 21 de Febrero 1952, 30 de septiembre, 1953; Carta de Esteban Valderrama a Paul Maglorie, Presidente de Haití, 22 de Febrero de 1952, Expediente 66, ASA.

<sup>33</sup> La muestra fue ampliamente celebrada en los periódicos y revistas más importantes como *Carteles*, *Diario de la Marina*, *El País*, *El Mundo*. Para más detalles de la exposición, véase de la Fuente, “Artistas afrodescendientes y ciudadanía”, p. 75.

<sup>34</sup> Véase el catálogo Ramos Blanco-Peña, Expediente 118 MNBA.

<sup>35</sup> Catálogo Ramos Blanco-Peña. Sobre la historia de la ideología de fraternidad racial, Ferrer, *Insurgent Cuba*; de la Fuente, *A Nation for All*.



**Figura 5.** Juan Gualberto Gómez (talla directa, piedra, 1934), imagen publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. *Ramos Blanco*, La Habana: Imprenta Concepción, 1946, p. 56.

Una de sus denuncias más explícitas del fallo de la nación hacia sus ciudadanos afrodescendientes debe ser su obra *El Veterano* (yeso, c. 1930). Aunque no tenemos una imagen de esta pieza, los editores de la revista afrocubana *Nuevos Rumbos* destacaron una escultura del artista en su portada, describiéndola como la figura de un soldado independentista afrocubano devorando la medalla otorgada por la nación en reconocimiento a su lucha en las guerras de independencia. En la publicación, celebraban al artista por su protesta contra la indiferencia del gobierno hacia los veteranos afrodescendientes, quienes, tras haber sacrificado sus vidas por la libertad de Cuba, se enfrentaban a la pobreza extrema y el desamparo. Es altamente probable que dicha escultura correspondiera a *El Veterano*.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Catálogo Salón 19 de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, 1937, Caja 1937, Fondo Cuba, Biblioteca MNBA; “Nuestra portada,” *Nuevos Rumbos* 3: 6 y 7 (junio-julio, 1948), p. 4.

El otro eje fundamental que aparece en *Ramos Blanco-Peña* con obras como *Negra* (jocuma c. 1930) y *Orfandad* (madera, 1936) es el que el escultor llamó *lo negro*, y que será discutido en detalle en las próximas secciones.<sup>37</sup> Para presentarlo en el acto de clausura de *Ramos Blanco-Peña* organizado por Atenas, el escultor disertó públicamente, probablemente por primera vez, sobre su concepto. Con orgullo le quiso compartir el texto de su charla a su amigo Arthur Schomburg: “le enviaré el manuscrito de una pequeña conferencia que pronuncié en el Club Atenas en una exposición mía, que quizás pueda interesarle. Se titula ‘Aporte de la forma negra a las artes plásticas.’”<sup>38</sup> Cuando asistió al Primer Congreso de Arte Cubano unos años más tarde, en enero 1939, como parte de la delegación de Atenas, el escultor presentó sus dos preocupaciones recurrentes sobre raza y nación dando dos charlas tituladas “Contribuciones de la forma negra en las artes plásticas” y “El nacimiento del arte escultórico nacional por medio de la talla directa.”<sup>39</sup> Desgraciadamente no tenemos textos de estas dos conferencias.

#### **San Alejandro: entre racismo y empoderamiento institucional**

Los despliegues de Ramos Blanco en Estados Unidos y en Europa, unidos a su éxito expositivo en Cuba lo posicionaron como uno de los escultores más importantes del país.<sup>40</sup> Con su currículum competitivo, cuando se abrió la plaza de Profesor Auxiliar de la Escuela Elemental de Artes Plásticas Aplicadas, Anexa a “San Alejandro,” la ganó por oposición en diciembre de 1936, cerrando finalmente décadas de precariedad laboral.<sup>41</sup> Si el Club Atenas le es fundamental en su desarrollo profesional y de conciencia afrodescendiente, San Alejandro

<sup>37</sup> Este es el que ha sido mejor notado por críticos contemporáneos y más recientemente en trabajos académicos. Ver notas al pie 8 y 9.

<sup>38</sup> Carta de Ramos Blanco a Schomburg, sin fecha, c. 1936.

<sup>39</sup> Primer Congreso de Arte Cubano. Programa, Temario y Reglamento. Santiago de Cuba, enero de 1939, p. 23. Caja 1939, Fondo Cuba, MNBA.

<sup>40</sup> Durante los años 1930 ganó Primer Premio en los Concursos Nacionales para la creación del Monumento a Martí en Güines y del Monumento a Antonio Guiterras, recibió Tercer Premio en el Concurso Nacional para la creación del Monumento al Soldado Invasor. En 1936 ganó el Primer Premio de Escultura en el Salón Anual de Artes Plásticas del Ministerio de Educación. Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*; Documento Biográfico “Teodoro Ramos Blanco”, Ministerio de Educación, sin fecha, Expediente 66, ASA.

<sup>41</sup> *Ibid.*

será el equivalente dentro de la institucionalidad nacional, donde trabajará por más de dos décadas.

Sin embargo, su relación con este centro fue ambigua, teniendo que enfrentar desde el comienzo el racismo estructural arraigado en la escuela. Sobre las dificultades de obtener la plaza en San Alejandro escribió:

“los directores [de San Alejandro] harían bien en aclarar públicamente por qué a partir del emplazamiento del Monumento a la Madre de los Maceos, todas las gestiones encaminados a mi ingreso en la Academia, así como las gestiones que hubo de hacer el Departamento de Cultura de la Secretaría de Educación para la creación de una cátedra de talla directa en materia definitiva, que sería explicada por mí, fuera rechazada por el Director, a pesar de ser del agrado del alumnado y en beneficio del arte nacional y en ese sentido todos los esfuerzos han sido nulos. Un señor profesor declaró una vez que mientras él lo fuera Ramos Blanco no lo sería, pues él no quería auxiliares en su aula.”<sup>42</sup>

Así expresó su frustración por la oposición de parte de la administración y el profesorado, quienes lo menospreciaban aún cuando sus amplios méritos y sus conocimientos sobre talla directa eran excepcionales.

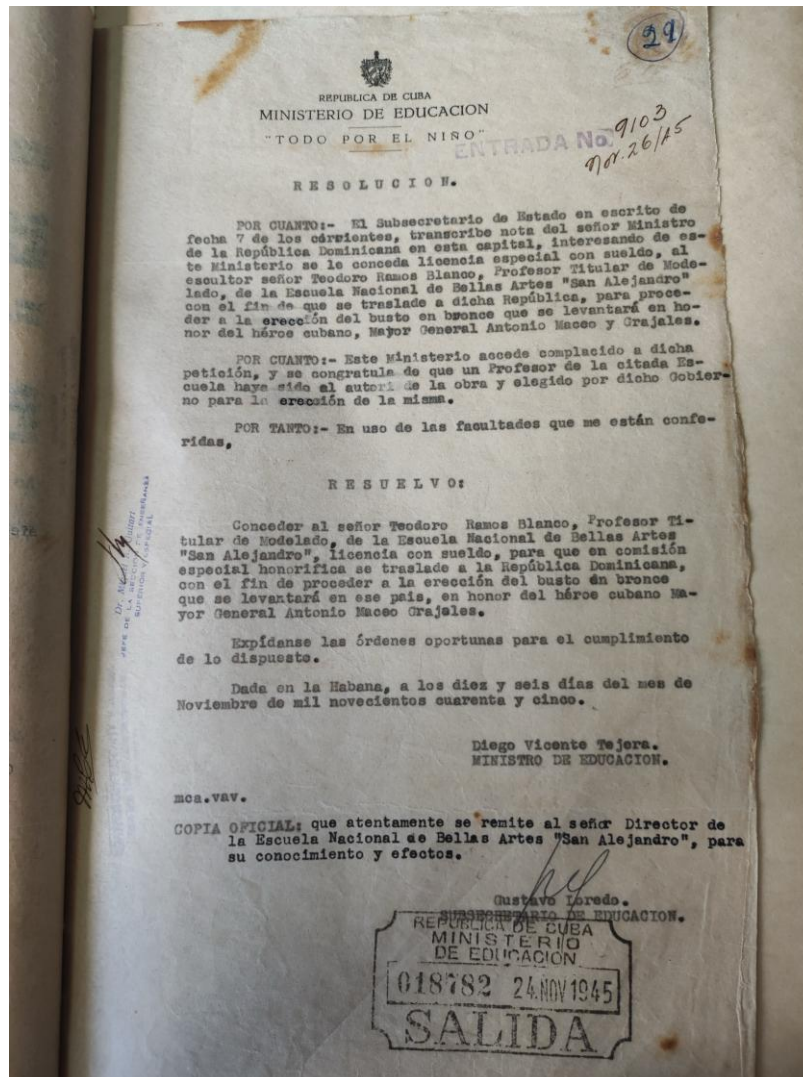
No obstante, como profesor de San Alejandro su posición financiera mejoró, comenzando con un salario anual de 1290 pesos y ascendiendo en 1943 de Profesor Auxiliar a Profesor Titular de Modelado del Natural, de Composición y Relieve, de Talla en Materia Definitiva, y Técnica de Fundación.<sup>43</sup> Más allá del alivio económico, la institución impulsó su continuo aprendizaje, otorgándole licencias con sueldo entero para estudiar en museos y escuelas de arte de otros países. En ocasiones, el centro actuó como puente entre Ramos Blanco y las autoridades de instituciones extranjeras, designándolo como representante oficial de San Alejandro y de esta manera facilitándole su acceso.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Ramos Blanco citado en Almaguer González / Lima Méndez, “Vida y Obra de Teodoro Ramos Blanco”, sin número de página.

<sup>43</sup> Documento Biográfico “Teodoro Ramos Blanco”; Cuestionario Personal del Estado, 1ro de febrero 1939.

<sup>44</sup> Carta de Guillermo Gómez Moruno, Subsecretario de Educación, Ministerio de Educación al director de San Alejandro, Agosto 16 de 1948; Resolución, Ministerio de Educación, Negociado de Escuelas Especiales, Firmada por Miguel de la Guardia, 16 de agosto 1948; Documento firmado por Esteban Valderrama, 1ro de



**Figura 6.** Resolución a favor de licencia de Ramos Blanco para trasladarse en Comisión Honorífica a la República Dominicana, 1945. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Expediente de Personalidades, República, No. 66.

agosto, 1953; Carta del Director de San Alejandro, Esteban Valderrama, al Cónsul de los Estados Unidos de Norte América, Embajada Americana en Cuba, 19 de Junio, 1956. Expediente 66, ASA.

Mientras enseñaba en San Alejandro, Ramos Blanco diseminaba su trabajo por la región. Expuso en el Palacio de Bellas Artes de México en 1937; participó de la Exposición Latinoamérica del Riverside Museum de Nueva York en 1939; mostró sus obras en Columbia University y también tomó un curso de escultura en esta institución en 1941. Fue elegido por el gobierno de la República Dominicana para hacer el busto en bronce de Antonio Maceo en este país, para lo cual el gobierno de Cuba lo trasladó en Comisión Especial Honorífica para instalar el monumento en 1943. Participó en la decisiva exposición *Modern Cuban Painters* en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1944, donde en correspondencia con su director, Alfred Barr, le explicó su concepto de la *forma negra*. Durante este tiempo también esculpió un busto a José Martí para la República de Guatemala e hizo el *Monumento a las Madres*, talla en piedra, que emplazó en la ciudad de Tampa, Florida.<sup>45</sup> Al apoyar sus viajes por países como Haití, República Dominicana, y Estados Unidos, San Alejandro fomentaba, sin querer, el contacto de Ramos Blanco con la diáspora afrodescendiente.

En la isla, su trabajo ganó reconocimiento dentro de la institucionalidad oficial. Por ejemplo, el Director de Cultura, José Ma. Chacón y Calvo, lo nombró orientador del Estudio Libre para Pintores y Escultores del Ministerio de Educación en 1937.<sup>46</sup> También fue designado Presidente de la Sección de Escultura de la Sociedad Nacional de Bellas Artes durante el bienio 1944-46, institución de la cual también fue Socio Fundador.<sup>47</sup> Sus logros le valieron la invitación a ser miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras en 1947. El aprecio por el “notable escultor” entre muchos estudiantes y profesores de San Alejandro quedó evidenciado cuando la Asociación de Alumnos lo homenajearon por tal nombramiento, incluyendo a exalumnos y al propio

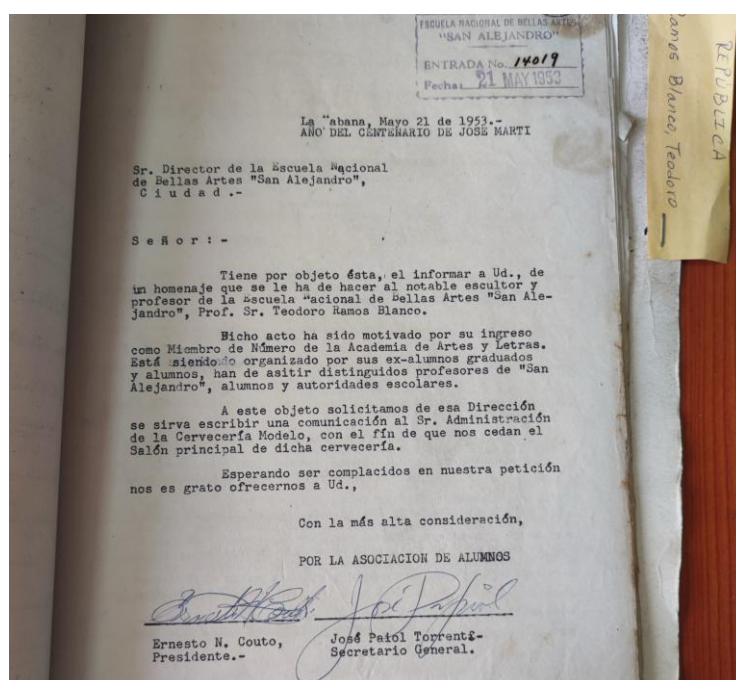
---

<sup>45</sup> García Galán, “Presentación”: Ramos Blanco, pp. 8-11; Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*; Documento Biográfico “Teodoro Ramos Blanco”; Ramos Blanco, “Comentario a propósito de mi Negra Vieja”: carta de Ramos Blanco a Alfred Hamilton Barr Jr., fecha marzo de 1934 Folder 79-103. (1927-1955) 4-1361. Roll 2169, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>46</sup> Carta de José Ma. Chacón y Calvo a Ramos Blanco, Dirección de Cultura, 9 de junio, 1937. Expediente 66, ASA.

<sup>47</sup> Catálogos Salón de Otoño 1944 y Salón de Primavera 1945, Sociedad Nacional de Bellas Artes, Caja 1944-45, Fondo Cuba, MNBA.

director, quien gestionó personalmente la reserva de los jardines de la habanera Cervecería Modelo para la celebración.<sup>48</sup>



**Figura 7.** Carta de la Asociación de Alumnos de San Alejandro para homenajear a Ramos Blanco, 1953. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Expediente de Personalidades, República, No. 66.

<sup>48</sup> Durante esos dos lustros, 1935-1945, Ramos Blanco participó en exposiciones significativas como *300 Años de Arte en Cuba* (1940), realizó obras ligadas a nación y raza como el Panteón a Juan Gualberto Gómez en el Cementerio de Colón, y el Panteón del Cacahual de Antonio Maceo. Ganó el Premio de Escultura en el Salón Anual de Artes Plásticas 1938 del Ministerio de Educación; Medalla de Oro en el Salón de Primavera de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1945 y Premio Bacardí de 500 pesos por su obra *Juan Pescao*. Carta de la Asociación de Alumnos de San Alejandro al Director de San Alejandro, 21 de mayo, 1953; Carta de Esteban Valderrama al Sr. Administrador de la "Cervecería Modelo", 21 de mayo, 1953, Expediente 66, ASA. Documento Biográfico "Teodoro Ramos Blanco"; Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*; García Galán, "Presentación": Ramos Blanco, p. 11; Catálogo Salón de Primavera, Sociedad Nacional de Bellas Artes, 1945; Catálogo 300 Años de Arte en Cuba, Cajas 1940, 1945, Fondo Cuba, MNBA; Catálogo Ramos Blanco en el Lyceum, junio 1947, Expediente 118 MNBA.

Sin embargo, el escultor parecía trillar cuidadosamente, temperando su postura antirracista y su identidad afrodescendiente dentro del contexto eurocéntrico y nacionalista donde trabajaba. En los formularios de San Alejandro, Ramos Blanco se identificaba (o aceptaba ser identificado) como de “raza mestiza”—una categoría alineada con la ideología nacional de mestizaje—y no como “negro,” diluyendo su identidad afrodescendiente.<sup>49</sup> En su libro *Ramos Blanco*, que el mismo publicó en 1946, el artista decidió incluir textos que resaltaban su identidad nacional, redactados por dos intelectuales cubanos racializados como *blancos*, Gabriel García Galán y Luis de Soto.<sup>50</sup> Mas aún, Ramos Blanco optó por excluir de su volumen sus propios manuscritos de *la forma negra*. Sin embargo, no desaprovechó la oportunidad de expresar sutilmente su visión antirracista diaspórica, usando para la página inicial una foto suya tallando un busto de Abraham Lincoln, líder de la guerra civil que abolió la esclavitud en Estados Unidos.<sup>51</sup>

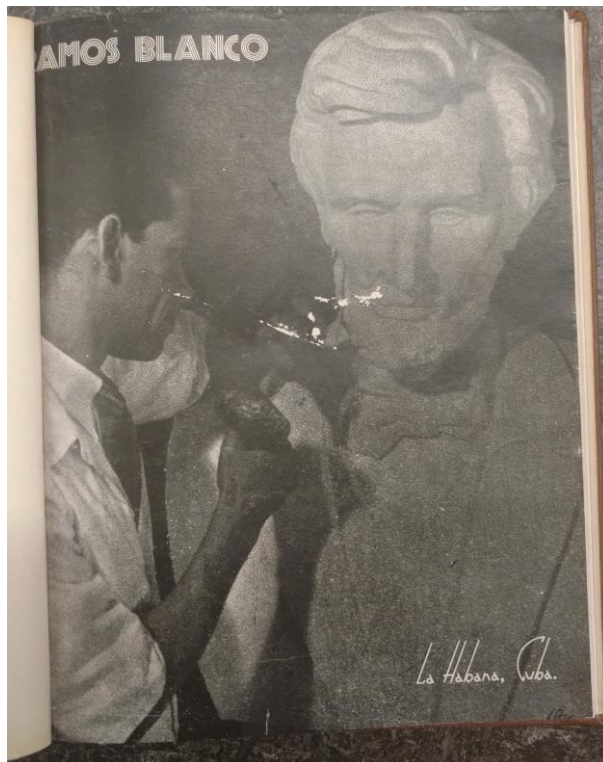
---

<sup>49</sup> Cuestionario del Personal del Estado, Secretaría de Hacienda, sin fecha; Cuestionario del Personal del Estado, Secretaría de Hacienda, 1ro de febrero, 1937, Expediente 66, ASA

<sup>50</sup> García Galán, “Presentación” y de Soto, “Ramos Blanco”: Ramos Blanco, pp. 7-15.

<sup>51</sup> Véase la página inicial de Ramos Blanco.





**Figura 8.** Página inicial de Teodoro Ramos Blanco, ed. *Ramos Blanco*, La Habana: Imprenta Concepción, 1946.

Con todo, las décadas de 1930 y 1940 constituyen la época dorada del escultor. Durante los años 1950 continuó exhibiendo en los salones del Círculo de Bellas Artes, siguió forjando las nuevas generaciones en San Alejandro y dirigió la Sección de Artes Plásticas de Atenas.<sup>52</sup> Sin embargo, si hasta ese entonces Ramos Blanco había navegado con delicadeza los círculos pugnantes de la llamada Vanguardia y de la Academia cubana, jugando entre aguas, esto será cada vez más difícil. Con el giro hacia la abstracción en los círculos vanguardistas de los 1950, su obra quedó progresivamente relegada a lo académico, que a su

<sup>52</sup> Catálogos Salones Anuales del Círculo de Bellas Artes, Cajas 1950-1958, Fondo Cuba, biblioteca MNBA; Junta de Gobierno Club Atenas, Atenas 3: 10 (octubre 1954), p. 4.

vez fue crecientemente tildado de inadecuado y anticuado.<sup>53</sup> El escultor se mantuvo a distancia de la corriente abstracta, quizás por motivos estético-conceptuales, pero también seguramente por lo que representaba para su sustento el capital institucional de San Alejandro y del Círculo de Bellas Artes, los pilares de la academia en la isla.

### **La Revolución de 1959 y el Ocaso del Escultor**

La Revolución de 1959, que derrocó al régimen de Fulgencio Batista, encontró entonces al artista en un punto de consolidación, si no de efervescencia profesional. Aunque sería lógico pensar que las políticas revolucionarias a favor de la igualdad y contra el racismo favorecerían a un artista afrocubano de origen popular como Ramos Blanco, ocurrió justo lo opuesto. A solo unos meses de gobierno, el nuevo régimen pasó la Ley No. 148 de 17 de marzo de 1959. Ésta dió concesión de jubilación a empleados como Ramos Blanco, con más de veinte años de servicios, supuestamente por “reorganización administrativa” para “viabilizar la conveniente remoción y provisión de los cuadros del personal facultativo y administrativo de los distintos Ministerios.”<sup>54</sup> Sin embargo, el objetivo apuntaba a remover personal asociado con el régimen anterior.

Y resulta que Ramos Blanco, de hecho, tenía vínculos directos con el propio Batista. En una carta al intelectual Jorge Mañach, le comentaba que

“[c]on motivo de estar ejecutando en la actualidad una obra para el Honorable Señor Presidente de la República, en el Polígono de la Ciudad Militar, hube de hablar con el Señor Presidente ... y por mediación del General Tabernilla, se está gestionando en el Ministerio de Obras Públicas fondos para llegar a la feliz realización del Monumento al Grito de Baire.”<sup>55</sup>

Esto sitúa al artista en una compleja relación con la elite militar derrocada. Por si fuera poco, las sociedades afrocubanas como Atenas, con estrechos vínculos con el gobierno de Batista, perdieron bruscamente su capital político. En su club, la junta de gobierno fue

---

<sup>53</sup> Sobre esta transición y raza, García Yero, “Sights and Sounds of Cubanidad”, Capítulo 6.

<sup>54</sup> Ley No. 148 de 17 de Marzo de 1959. Leyes del Gobierno Provisional de la Revolución, University of Florida Digital Collections, <https://original-ufdc.uflib.ufl.edu/AA00063775/00005/80j>, acceso 30 de septiembre, 2024.

<sup>55</sup> Carta de Ramos Blanco a Jorge Mañach, 19 de marzo, 1956, Expediente 66, ASA.

inmediatamente remplazada por una nueva cohorte “revolucionaria”; para fines de año, Atenas había perdido más de la mitad de sus miembros. Por intervención del gobierno cerró sus puertas en 1961.<sup>56</sup>

Es en estas circunstancias de incertidumbre, después de veintitrés años como profesor de San Alejandro, que Ramos Blanco fue jubilado forzosamente.<sup>57</sup> El golpe debe haber sido duro. Un documento de la escuela revela cómo el escultor, probablemente lleno de vergüenza, pidió a su director comunicarse con el Palacio de Justicia que gestionaba su retiro, para rogar agilizar las gestiones pues el profesor “se encuentra en muy mala situación económica.”<sup>58</sup> Es posible que el despido de San Alejandro también lo alejara inicialmente de la vida expositiva nacional; no tenemos récords de exposiciones suyas entre 1959 y 1963.<sup>59</sup> El cierre del Círculo de Bellas Artes en 1968, donde trabajaba aún como Presidente de la Sección de Escultura, colapsó finalmente la vida institucional con su capital social y político tal como él la entendía.<sup>60</sup>

Desde los márgenes, Ramos Blanco intentó continuar su sentido de vida, esculpir. Se hizo miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en 1962 y participó en algunos eventos, como en el Salón Nacional de Pintura y Escultura del Palacio de Bellas Artes en 1964. Para fines de los años 1960 parece estar más integrado en el nuevo engranaje institucional: Comenzó a enseñar en una institución periférica, la Escuela Nacional de Decoración del Ministerio de Comercio Interior (MINCIN, 1967-71); realizó relieves de madera para el Museo Carlos J. Finlay y empezó una escultura del líder revolucionario Ernesto Guevara, lo cual fue celebrado en el periódico *El Mundo* cuando recibió la Orden Nacional 30 Años por su vida laboral, otorgada por la Central de Trabajadores Cubanos en 1968. En el

---

<sup>56</sup> de la Fuente, *A Nation for All*, pp. 252-254, 281-284.

<sup>57</sup> Carta de Carmelo González a Ramos Blanco, 4 de abril, 1949, Expediente 66, ASA.

<sup>58</sup> Carta de Florencio Gelabert al Secretario de la Sala 2da. de lo Civil y de lo Contencioso-Administrativo, Audiencia de la Habana, Palacio de Justicia, 30 noviembre, 1959. Expediente 66, ASA.

<sup>59</sup> Ver Catálogos 1959-1963, Fondo Cuba Biblioteca MNBA.

<sup>60</sup> Exposición Retrospectiva de Pintura y Escultura. Cincuentenario de la Fundación del Círculo de Bellas Artes, 1916-1966, Caja 1966, Fondo Cuba, MNBA.

Encuentro Nacional de Escultores de 1969, reconoce en una entrevista la “importancia” de algunos de los cambios traídos por la Revolución.<sup>61</sup>

Sin embargo, es difícil saber los sentimientos verdaderos del artista hacia el nuevo régimen, dada la censura que ya caracterizaba esos años. Aún más pernicioso es que el escultor no pudiera continuar articulando sus preocupaciones sobre el problema racial como había hecho hasta 1958. Ya desde 1961, los debates sobre racismo en Cuba estaban siendo silenciados por la oficialidad, considerados contrarrevolucionarios por ir supuestamente en contra de la unidad nacional.<sup>62</sup> Los últimos trabajos significativos que le conocemos son las piezas de Guevara y de Finlay, un escudo para la Embajada de Bulgaria, el Proyecto Desembarco de la Rebeldía (probablemente relacionado al desembarco del yate Granma en 1956), entre otros.<sup>63</sup> Tal vez no coincidentemente estos están divorciados del hilo conductor de su carrera, la composición de *la forma negra*.

### La Conceptualización de Ramos Blanco de *la Forma Negra*

En 1951, Teodoro Ramos Blanco publicó “Contribución de la Forma Negra en las Artes Plásticas” en la revista *Atenas* de su club, para una audiencia formada predominantemente por, pero no limitada a la comunidad afrocubana. Esta es la fuente más plena que tenemos sobre sus ideas del arte afrodescendiente. Su pensamiento afrodiaspórico propone una *forma negra* sin estado-nación. No es una forma ‘afrocubana’; en ningún momento Ramos Blanco hace referencia a la cubanidad o lo afrocubano. Distinguió así entre sus escritos y parte de su propia obra dedicada a héroes nacionales como Maceo, Grajales y

---

<sup>61</sup> Catálogos: Exposición Cincuentenario del Museo Nacional 1913-1963; Salón Nacional de Pintura y Escultura, Palacio de Bellas Artes, 1964; Salón de Pinturas Esculturas y Grabados, Círculo de Bellas Artes, 1965; Recorte de periódico: Teodoro Ramos Blanco tallando escultura de Ernesto Guevara, *El Mundo*, jueves 25 de enero de 1968. Ramos Blanco citado en Almaguer González / Lima Méndez, “Teodoro Ramos Blanco: Símbolo de su Época”, Expediente 118 MNBA.

<sup>62</sup> de la Fuente, *A Nation for All*, capítulo 7; Devyn Benson Spence, *Antiracism in Cuba: The Unfinished Revolution*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.

<sup>63</sup> Almaguer González / Lima Méndez, “Teodoro Ramos Blanco: Símbolo de su Época”; Almaguer González / Lima Méndez, “Vida y Obra de Teodoro Ramos Blanco” (sin número de páginas).

Martí. También se distanció sutilmente de la intelectualidad afrocubana contemporánea que defendía una cubanidad anclada en la integración nacional, e inclusive de intelectuales afroestadounidenses como Locke, quien argumentaba que el arte afroestadounidense debía dar el mismo peso a la identidad racial y a “ese otro imponderable que conocemos y atesoramos como nacionalidad,” ya que era “producto del mismo suelo social y cultural” estadounidense.<sup>64</sup> Por el contrario, la *forma negra* que idea Ramos Blanco es eminentemente afrodiaspórica; es un arte “negro” autónomo, que celebra el “gran caudal de formas negras [que] enriquece la América.”<sup>65</sup>

Sus escritos también contradicen interpretaciones previas de académicos sobre el artista que, aunque reconocen la dedicación de Ramos Blanco por el “tema negro,” lo asocian al mestizaje o la controversial transcendencia racial ligados a la cubanidad. Estas van desde las tempranas calificaciones de Fernando Ortiz – quien lo describió como un artista “que funde en sí los cubanos abolengos” y cuyo arte no ha “de filtrarse a través de ningún color” – hasta más recientemente el trabajo de María de los Ángeles Pereira. Esta historiadora de arte lo enmarca dentro de la “hibridez étnico-cultural” del arte cubano y sugiere que su obra “rebasa con creces el asunto netamente racial.”<sup>66</sup> Sin embargo, lo que mueve a Ramos Blanco no es el mezclado mestizaje ni la transcendencia racial. Como confesaba, su *forma negra* “es mi mayor inclinación. Negras son mis mejores producciones, las que con más sinceridad trabajo.”<sup>67</sup>

---

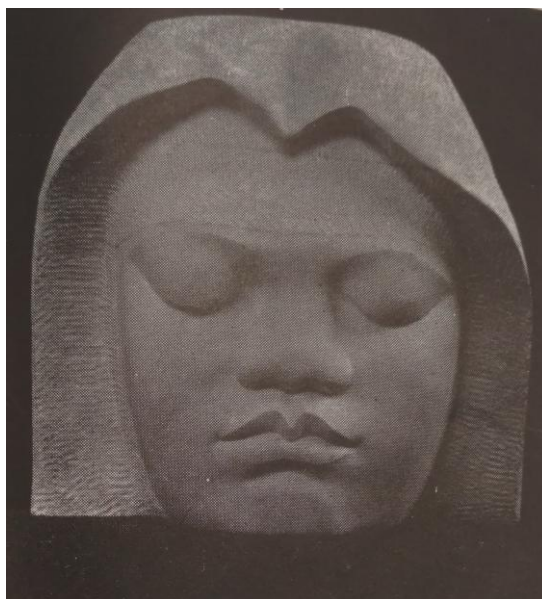
<sup>64</sup> Locke, *The Negro in Art*, p. 10. Sobre la posición integracionista de Atenas e intelectuales afrocubanos, véase de la Fuente, *A Nation for All*, parte II; Vásquez, “W. E. B. Du Bois’s Global Sociology”, p. 118.

<sup>65</sup> Teodoro Ramos Blanco, “Contribución de la forma negra en las artes plásticas”: *Atenas*, 2: 8 (diciembre 1951), p. 19. A menos que esté especificado de otro modo, todas las citas de Ramos Blanco de esta sección vienen de este artículo, pp. 8-9, 18-19.

<sup>66</sup> Fernando Ortiz, texto de presentación en el catálogo Ramos Blanco en el Lyceum, junio 1947; Pereira, “Etnia, raza e identidad en la escultura cubana contemporánea”, pp. 15, 23. Otros ejemplos, Luis de Soto, “Ramos Blanco”; Almaguer González / Lima Méndez, “Teodoro Ramos Blanco”; Almaguer González / Lima Méndez, “Vida y Obra de Teodoro Ramos Blanco”.

<sup>67</sup> Cita de Ramos Blanco en Gladys Méndez, “Muestra del Mes de Octubre”: documento inédito celebrando el 75 aniversario del nacimiento de Ramos Blanco. Expediente 118, MNBA.

Ramos Blanco enmarcó su composición dentro de argumentos propuestos por pensadores como Ramón Gómez de la Serna, Locke y otros, quienes desde los años 1930 se manifestaron contra la producción artística contemporánea que tomaba al arte africano “como moda” para consumirlo bajo “criterios racistas.”<sup>68</sup> El artista catalogó esta tendencia como “castrada, estéril y fría,” algo “puramente superficial o periférico.” Dicotomizó entonces entre nociones de lo auténtico y lo falso; lo interno sincero y lo externo superficial, donde la creación de la “verdadera” *forma negra* debería alinearse a lo primero y “penetrar hasta lo más hondo y lo más íntimo” del ser afrodescendiente.<sup>69</sup> El escultor le daba así autoridad y autenticidad a su obra con respecto a otras producciones contemporáneas que, a su ver, trataban la cultura afrodescendiente sin su “vital contenido.”



**Figura 9.** *Oblata* (talla directa en mármol, 1941), publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. Ramos Blanco, *La Habana: Imprenta Concepción*, 1946, 63.

<sup>68</sup> Para un análisis de estos debates durante 1930-1950, véase García Yero, “To Whom It Belongs”, pp. 1-18.

<sup>69</sup> Ramos Blanco, “Contribución de la forma negra”, pp. 8-9; “Comentario a propósito de mi Negra Vieja”.

Para capturar “lo humano” de lo que él llamaba “lo negro”, exigía Ramos Blanco que la obra debía basarse en la “emoción profunda” del artista por la cultura africana y afrodescendiente. Su afán por entrelazar emociones y experiencias con el acto creativo orientó no solo su arte, sino también su pedagogía. Los objetivos de sus clases más avanzadas de San Alejandro eran “las manos coordinadas con la mente ... el temperamento del artista en el arte ... y cómo trabajar para encontrarse a sí mismo.”<sup>70</sup> Al centrarse Ramos Blanco en “lo interior” y devaluar “lo exterior” como “superficial,” indirectamente atenuaba nociones de raza asociadas a lo fisionómico, diciéndonos que

“[l]o verdaderamente válido en el empeño creador no está en hacer una forma blanca o amarilla pintada de negro; lo importante es sentirla para modelar su expresión, su ritmo, su belleza y lo que es más importante aún, su interior.”

Pareciera que buscara trascender lo fenotípico, enfatizando la cadencia de las expresiones, lo interno del ser como guía de la estructura escultórica y de la sensibilidad afrodescendiente. “Sólo así, aunque la forma esté en blanco mármol, será negra la forma, ya que tanto ésta como su fondo será negra de modo integral.” Sin embargo, su mensaje es ambiguo; sus esculturas relacionadas a lo afrodescendiente reflejaron consistentemente las marcas fenotípicas asociadas comúnmente a la herencia africana. Lo que es más, Ramos Blanco resaltó en su artículo su orgullo de ellas:

“Negros por la pigmentación de la piel, negros por las formas, nuestra sangre roja es sangre humana, y nuestra sensibilidad es noble y honda. Amemos nuestro color, nuestra familia, nuestras esencias.”

Y a la vez que afirmaba la autoestima en las comunidades afrodescendientes, fundía en su *forma negra* inseparablemente la composición del cuerpo y “la genuina alma negra”.

---

<sup>70</sup> Programas, Cursos 1946-1947, Expediente 66, ASA.



**Figura 10.** *Lo Eterno* (talla directa en madera, 1937). Imagen publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. *Ramos Blanco*, La Habana: Imprenta Concepción, 1946, p. 71.

La preocupación de Ramos Blanco por expresar lo que él llamaba la “esencia” afrodescendiente por encima de cómo o con qué pintarla probablemente apunta a su intento de reconciliar las tensiones resultantes de su formación técnica occidental dentro de la que trabajaba. Como el mismo decía, *su forma negra* no podía ser creada bajo “preocupaciones de escuela”. Y además,

“lo importante no es trabajar al modo de tal o cual Maestro, sino captar de cada uno lo que en él sea esencial, para verter en la creación propia todo eso y algo más, lo vital, lo que la obra de arte tiene de arte: la propia personalidad del artista.”<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Ramos Blanco, *Reseña Autobiográfica*.



El conflicto postcolonial de cómo lidiar con lo europeo y a la vez crear un arte propio ya era una preocupación hemisférica importante, cuyos debates pudieron llegar a Ramos Blanco a través de diferentes caminos. Ya estaba el *Manifiesto Antropófago* brasileiro de 1928, que aunque criticaba la hegemonía occidental, también advocaba por ‘devorar’ y reinterpretar las influencias culturales externas, incluyendo las europeas.<sup>72</sup> Desde el norte, Locke sugería que “el trabajo del artista negro hoy en día es simplemente expresar su ser moderno a través de los modos contemporáneos, aquellos de su cultura adoptada,” aludiendo a lo difícil de producir fuera de las normas occidentales.<sup>73</sup> Inclusive desde cerca, su colega del Club Atenas, Gustavo Urrutia, notaba el reto postcolonial para los creadores afrodescendientes:

“[l]a aspiración del negro moderno, a mi juicio, debiera ser la de recuperar su facultad civilizadora específica y reforzarla con las adquisiciones de la cultura occidental a que vive sometido.”<sup>74</sup>

Por un lado, Urrutia reconocía la opresión de los afrodescendientes por la cultura occidental; por el otro, validaba contradictoriamente usarla de todas formas para reconstruir el sentido único de humanidad afrodescendiente y ser parte de “lo moderno”. Es dentro de este contexto ambiguo hacia la formación occidental que el escultor desarrolló su concepto de *la forma negra*.

Además, el acercamiento de Ramos Blanco a la cultura africana desde su formación eurocéntrica no dejaba de pasar por lentes contemporáneos problemáticos de modernidad y progreso que medían el nivel cultural de una sociedad ligándolo a su desarrollo tecnológico y económico. Escribía el escultor que

“el arte negro, que no podía dejar de reflejar el poco desarrollo económico de las comunidades africanas, debió tener un carácter típicamente negroide antes de ponerse en contacto con la civilización occidental. Dado su incipiente desarrollo y el rudimentario estado de su civilización, el arte negro, confinado a los

---

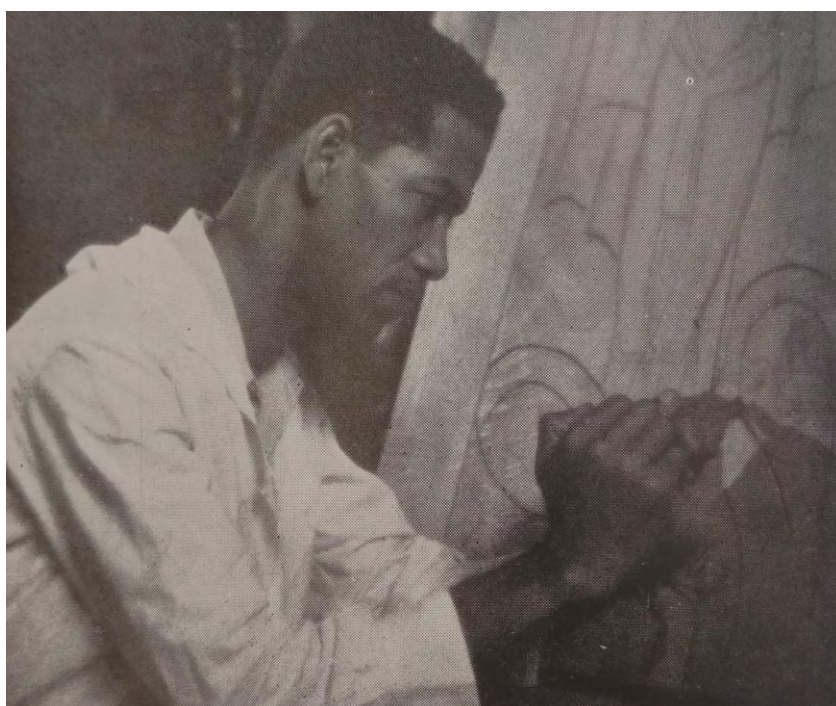
<sup>72</sup> Para un magnífico análisis del manifiesto, Rafael Cardoso, “The cosmopolitan savage: modernism, primitivism and the anthropophagic descent”: *Modernity in Black and White. Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945*, Cambridge University Press, 2021, pp. 172-208.

<sup>73</sup> Locke, *The Negro in Art*, p. 8.

<sup>74</sup> Gustavo Urrutia, “Influencia del arte negro”: *Adelante*, 3 (agosto 1935), p. 8.

estrechos límites de las tribus y los clanes africanos, carecía de la fuerza expansiva que a otros pueblos les dió el intercambio comercial.”

Al explorar los orígenes de *la forma negra*, la remontaba entonces a nociones ampliamente compartidas de la época que situaban a África en ejes de tiempo y espacio, separada de Occidente a través de construcciones opuestas de lo moderno – avanzado, dinámico, expansivo – y lo primitivo – atrasado, estático, aislado.<sup>75</sup>



**Figura 11.** Ramos Blanco tallando en madera, 1943. Imagen publicada originalmente en Teodoro Ramos Blanco, ed. *Ramos Blanco*, La Habana: Imprenta Concepción, 1946, p. 68.

Entrelazaba estas ideologías de modernidad con nociones marxistas que explicaban el arte a partir de la relación base-superestructura, donde la obra de arte era “la respuesta dada por el artista a la realidad”.

---

<sup>75</sup> Para un análisis profundo de estas dinámicas en muchos intelectuales de la época, David García, *Listening for Africa: Freedom, Modernity, and the Logic of Black Music's African Origins*, Durham, NC: Duke University Press, 2017.

Su acercamiento al marxismo seguramente venía desde su trabajo obrero y de su amistad con intelectuales de simpatías comunistas como Alberto Peña y Salvador García Agüero.<sup>76</sup> Explicando la historia del arte afrodescendiente a través de esta “dialéctica”, el escultor afirmaba que

“[c]omo todo cuanto existe en este mundo, el arte ha evolucionado desde sus formas más primitivas y rudimentarias, elevándose luego progresivamente siguiendo el ritmo del desarrollo económico de la sociedad, que es lo que ha dado lugar a través de la historia a sus distintas superestructuras ideológicas, de las cuales forma parte principal el arte.”

Sin embargo, a la vez complicaba y superaba estas nociones, divorciando la capacidad expresiva del arte africano del supuesto nivel de desarrollo social. “Muchas veces se ha repetido ya que la fuerza histórica de un principio moral, político o estético se mide por su poder de atracción.” De esta manera, aunque el “hombre blanco”, con su supuesta superioridad había ido a África “en son de conquista,” la potencia del arte del continente era tal que había terminado por redefinir al arte europeo.

Y para comprender *la forma negra* había que hurgar en los procesos de explotación capitalista relacionados a la esclavización. “Al quedar el negro reducido a la esclavitud, esta será lo que le imprimirá, en lo sucesivo, el tono a todas sus manifestaciones estéticas.” Le otorgó un lugar central en la creatividad afrodescendiente, resonando con otros intelectuales como Locke y el artista visual afrobrasileño Manoel Querino, quienes ya también notaban que la historia de la esclavización no se podía desligar de la cultura contemporánea afrodescendiente.<sup>77</sup> Mas aún, Ramos Blanco reconoció a las artes visuales como una forma poderosa de resistencia contra los legados de la explotación esclavista:

“Si en este choque [con Europa] físicamente fué vencido el africano, no así en lo espiritual, pues se vengó de sus opresores escondiendo en lo más íntimo de su ser, el secreto mecanismo de sus concepciones estéticas.”

---

<sup>76</sup> Su relación con Peña debe haber sido tan cercana que este hizo un retrato del escultor, incluido en *Ramos Blanco-Peña*, donde Agüero también dió una charla sobre el arte de los dos artistas. Catálogo *Ramos Blanco-Peña*; Salvador García Agüero, “Un comentario final”: Adelante 2: 17 (octubre de 1936): pp. 12-14.

<sup>77</sup> Querino, “The African Race and its Customs in Bahia”, pp. 12, 19, 21; Locke, *The Negro in Art*, p. 8.

Se posicionaba así en los debates por venir sobre el poder del arte para enfrentar el racismo, planteando las perspectivas artísticas afrodescendientes como formas especialmente potentes de rebeldía.<sup>78</sup>

Al explicar las consecuencias de la esclavización, Ramos Blanco conectaba con la influyente teoría de la *transculturación* propuesta por Fernando Ortiz en 1940. Ortiz argumentaba que las culturas africanas, al llegar a las Américas habían pasado inicialmente por un proceso de “deculturación”, “desgarramiento” o pérdida de elementos de sus culturas de origen.<sup>79</sup> Igualmente, Ramos Blanco reconocía que “el arte negro”, al ser insertado en la “cultura universal” sería un “arte trasplantado,” y “perdería su prístina y natural belleza, iniciándose el proceso de su desafricanización para aceptarse a la nueva realidad.” Sin embargo, Ramos Blanco discrepa del argumento de Ortiz de que, tras la deculturación inicial, las culturas africanas comenzaban a fusionarse con otras, especialmente la española, culminando en la germinación de una cultura nueva nacional.<sup>80</sup>

El proceso que Ramos Blanco llamaba “desafricanización” no terminaba en una ‘mezclada’ cubanidad. Como se explica anteriormente, su *forma negra* estaba lejos del mestizaje promulgado por sus contemporáneos como Ortiz y del movimiento negrista de los años 1920-1930 como Nicolas Guillén, quien defendía la fusión de la herencia europea y africana en la cubanidad a la vez que denunciaba el racismo y resaltaba lo africano en la nación. Su concepto estaba más cercano a los movimientos intelectuales del Caribe francés y del Renacimiento de Harlem, a los cuales estaba seguramente expuesto a través de sus relaciones desde el Club Atenas y de sus viajes por la región. Estos abogaban por la creación de una conciencia afrodescendiente autónoma que opusiera y trascendiera los legados

---

<sup>78</sup> Sobre posiciones opuestas de cuán efectiva pueden ser las artes, en particular las nacionalizadas, para avanzar la lucha antirracista, vease Jean Bernabe / Patrick Chamoiseau / Raphael Confiant, “In Praise of Creoleness”: *Callaloo* 13: 4 (1990), p. 893; Michael Hanchard, *Orpheus and Power. The Movimento Negro of Rio de Janeiro and Sao Paulo, Brazil, 1945-1988*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994; Vera Kutzinski, *Sugar’s Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.

<sup>79</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940], pp. 93-96.

<sup>80</sup> *Ibid.*

culturales de la colonización y la esclavitud.<sup>81</sup> Resonaba con ellos a la vez que se distinguía, al separar su forma negra de lo nacional.

Ramos Blanco defendía que la sensibilidad afrodescendiente, si bien cambiaba al llegar a las Américas, se profundizaba reteniendo su singularidad. Contribuía al resto del “mundo” – nótese que es al *mundo*, no a un país – pero manteniendo su distinción.

“Si en los primeros tiempos el negro, refugiado en sí mismo, luchó por conservar sus tradiciones culturales bajo su nuevo estado civil, luego, a medida que es material y moralmente más oprimido y flagelado su instinto se le agudiza, su sensibilidad se le desarrolla, y un nuevo y profundo sentimiento germina en él, y se sobrepone a todos los demás: el sentimiento universal de todos los oprimidos del mundo. Quizá, o sin quizá, en este punto humanísimo está, más que en otra manifestación plástica, el sentido universalista del aporte negro al arte y su significación histórica, al incorporar a la gran inquietud social del mundo su grito amargo, secularmente renovado, revolucionario, como expresión de la injusticia social que viene sufriendo desde que fué arrancado de su país natal.”

Contribuyendo al pensamiento afrodescendiente sobre la criollización de las tradiciones africanas en las Américas, Ramos Blanco reconoció tanto los esfuerzos de los africanos y sus descendientes por mantener sus raíces, como las realidades de la adaptación al cambio y el desarrollo de un nuevo ser. No obstante, explicó que la diáspora permanecía vinculada por su historia compartida de explotación y dolor.<sup>82</sup>

Y es precisamente en este profundo dolor donde Ramos Blanco encuentra la singularidad de *la forma negra*. Esta es sinónimo de rebeldía, rindiendo el “grito amargo” que a la vez resiste, símbolo de la lucha afrodescendiente por la justicia social. Es en la capacidad de transformar el dolor en arte, nos enseña el escultor, donde florece mejor la resiliencia y el humanismo afrodescendiente, así como en su estoico altruismo de querer contribuir al mundo del que es parte y que lo hiere, a pesar de la violencia sufrida.

---

<sup>81</sup> Para un análisis de las estrategias de escritores cubanos de como incluir lo afrodescendiente en sus imaginarios de nación, Emily A. Maguire, *Racial Experiments in Cuban Literature and Ethnography*, Gainesville: University Press of Florida, 2011.

<sup>82</sup> La expresión del “dolor ancestral de la raza oprimida” en sus esculturas fue notada por sus críticos, por ejemplo, Armando Maribona citado en Armando Guerra, “El dolor en la Escultura de Ramos Blanco”: Adelante 11 (Abril 1936), pp. 12-14; también por García Galán, “Presentación”: Ramos Blanco, p. 8.

### La *forma negra* y la figura de la mujer y madre afrodescendiente

La ejecución de Ramos Blanco de su *forma negra* encuentra su más poderoso referente en sus esculturas de la mujer y madre afrodescendiente, donde el escultor articula raza y género para expresar la fortaleza de “la genuina alma negra”. En general, el tema de la maternidad sobresale en su obra. Realizó las estatuas de los hospitales más prominentes de maternidad de La Habana: *Madre e Hijo* (talla directa en piedra, 1939) del Hospital Maternidad Obrera de Marianao en La Habana y *Madre e Hijo* para el Hospital Municipal de Maternidad del Vedado (talla directa en piedra, 1934). Otras de sus esculturas, como *Orfandad* (madera, 1936) y *Heroísmo Materno* (bronce, 1928), también honran la figura materna. Tal vez no coincidentemente, sus obras más reconocidas, *Vida Interior* (talla directa en mármol, 1934) y *Lo Eterno* (talla directa en madera, 1937), las dedica a la mujer y a la familia afrodescendiente respectivamente. Además, continuó esculpiendo durante su carrera la figura de Mariana Grajales, la madre afrodescendiente que impulsaba a sus hijos a luchar por la libertad.<sup>83</sup>

Estas esculturas están catalogadas en su libro, *Ramos Blanco*, el registro más completo que tenemos de sus obras, que, aunque llega solo hasta su año de publicación, 1946, contiene su etapa más productiva y reconocida. Un análisis de este catálogo vislumbra una brecha entre sus esculturas de las mujeres racializadas como *blancas* y *negras*. Los bustos de las mujeres de aparente ascendencia europea son de personalidades específicas, con nombres propios – por ejemplo, *Idalia* (bronce, 1936) y *Anna* (bronce, 1930). Probablemente eran hechas por comisión, como *Jilma* (piedra, fecha ¿?, colección Jilma Madera Valiente) o *Helia* (terracota, 1942, colección Helia del Calvo). La representación de las mujeres afrodescendientes, por el contrario, es a través de arquetipos que reinterpreta – como *Mujer Sentada* (Yeso, 1935), *Negra muy Negra* (terracota, 1933) y *Negra Triste* (talla directa, madera). Salvo pocas excepciones, como *Rimo de Rumba* (1945), las obras exhalan un halo de introspección y fuerza interior.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Por ejemplo, *Mariana Grajales*, *Madre de los Maceo* (Bronce, 1942), *Mariana Grajales* (Bronce, 1943). Véanse todas las esculturas mencionadas en Ramos Blanco, pp. 28, 34-37, 43, 45, 48-51, 58, 59, 65, 70, 71, 102, 103.

<sup>84</sup> Otros ejemplos: *Cabeza* (Talla Directa Mármol, 1935); *Oblata* (Talla Directa Mármol, 1941); *Orula* (Talla Directa Madera, 1941), *ibid.*, pp. 60, 63, 73, 79.

Al representar *la forma negra* a través de la mujer afrodescendiente, Ramos Blanco transfigura el “grito amargo” legado de la esclavización en fortaleza, mostrando el poder femenino y su capacidad de resistencia. *Negra Vieja* (talla directa en madera, 1936) materializa esta profunda conexión.<sup>85</sup> Esta debe haber sido una pieza significativa para el escultor— la eligió para representarlo en *Modern Cuban Painters* del Museum of Modern Art de Nueva York en 1944.<sup>86</sup> En una carta a Alfred Barr durante las preparaciones de la exposición, le comentó:

“He querido asociar a este pedazo de madera cubana llamada ‘acana’ de color rojo oscuro, muy antigua pues perteneció al antiguo edificio de la cárcel (prisión) de La Habana de tiempos de la colonia española y ya desaparecida y que fue edificada a la entrada del puerto de La Habana --la imagen de esas mujeres negras viejas, forma negra desarraigada de su centro y amordazada en su voz íntima.”<sup>87</sup>

Su carta revela el vínculo entre su *Negra Vieja* y su concepto de *la forma negra*, afirmando su autoridad al presentarse ante Barr como un “artista sincero” que siente “orgullo” al inspirarse en ella. Expresó el espíritu diásporico de su obra; aunque la madera fuese cubana y el contexto, la isla, el resultado era una forma que contenía la historia compartida de tantas mujeres ancianas afrodescendientes, desarraigadas y vulneradas de tantos rincones de las Américas. El escultor también se posicionó como maestro que trascendía las técnicas pictóricas occidentales, al explicarle a Barr que “[c]orrientemente se cree que el artista es el hábil manejador de un oficio con pretensiones creadoras. Error.” La “plasmación” debía ir de la mano de la “concepción” para que *la forma negra* rindiera su “realidad entrañable, cuya belleza es grito, sinceridad y dolor.”<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Agradezco a Ramón Cernuda por generosamente compartir la foto de *Negra Vieja* usada para este artículo.

<sup>86</sup> Ramos Blanco, “Comentario a propósito de mi *Negra Vieja*”.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.



**Figura 12.** *Negra Vieja* (talla directa en acana, 1936). Cortesía de Ramón Cernuda, de Cernuda Arte.

Moldeó *Negra Vieja* contorneando las facciones de la cara de la anciana para resaltar su vejez con trazos profundos que marcan la piel laxada



de las mejillas, los cercos hundidos bajo los ojos y un ondulado relieve que se desliza hasta la boca serena. Sus labios, sellados en silencio, son enmarcados por hondos pliegues de expresión. La forma del rostro, sumamente alargada, resalta su apariencia de cansancio antiguo mientras sus párpados cerrados descansan en una paz incierta. La textura lisa de su faz contrasta con la superficie intrincada que la contiene; lo que fuera cabello y cuello se funden en un solo conjunto que contiene y sostiene el rostro, como si este estuviera firmemente enraizado y erguido en su propia fuerza robusta. La estructura fusiona la fragilidad evocadora de la vejez y el dolor contenido, sostenidos por una firme y serena dignidad.

El material elegido por Ramos Blanco, una “vieja madera llena de recuerdos”, otorga a la pieza un profundo simbolismo. Trozo desechado del periodo colonial, evoca la condición de las ancianas africanas esclavizadas, desechadas por su vejez, después de una vida de sacrificio; mujeres que, en muchos casos, fueron obligadas a criar a los descendientes de los esclavistas en lugar de a los suyos.<sup>89</sup> La institución de origen del material, una prisión, evoca la cárcel de la esclavitud que sufrían las madres afrodescendientes, quienes, amordazando su dolor, intentaban proteger a sus hijos de la violencia del sistema. El lugar, el puerto de La Habana, era no menos simbólico, testigo de la llegada de tantos africanos esclavizados a las Américas, marcando el inicio de su desarraigo.<sup>90</sup> La expresión conmovedora de la anciana, con su paz profunda y resignada sugiere que, a pesar de la adversidad, permanece firme para brindar su cuidado y nobleza. “Llena de recuerdos,” la madre transmite sus valores ancestrales, proveyendo a sus hijos de un refugio espiritual con el que enfrentar a las sociedades racistas que los marginan.

*Negra Vieja* fue adquirida por el MoMA a raíz de la participación de Ramos Blanco en la exposición de 1944, permaneciendo en su colección hasta ser recientemente adquirida por Cernuda Arte, de Ramón

---

<sup>89</sup> Sobre la experiencia de la esclavización de las mujeres afrodescendientes en el hemisferio, Camillia Cowling, *Conceiving Freedom. Women of Color, Gender, and the Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013, entre otros.

<sup>90</sup> Sobre el rol de La Habana como entrada de esclavizados en las Américas, Alejandro de la Fuente, *Havana and the Atlantic in the Sixteenth Century*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.

Cernuda y Nercys Ganem, quienes graciosamente la cedieron para que formara parte de la primera exposición dedicada exclusivamente a artistas afrodescendientes cubanos, *El Pasado Mio: Contribuciones Afrodescendientes al Arte Cubano*, mostrada en la Galería Ethelbert Cooper de la Universidad de Harvard en 2022-23.

## Conclusión

“Cuando pasen algunos años, y hayamos aprendido a mirar como hermanos a nuestros connacionales de piel oscura, servirán las obras de Ramos Blanco para ilustrar los tristes, y para muchos bochornosos, capítulos de nuestra Historia.”<sup>91</sup>

Así escribió del arte del escultor su colega de racialización *blanca*, el pintor Armando Maribona, durante los años 1930. Aunque hoy en día la obra de Ramos Blanco es más pertinente que nunca, dada la violenta persistencia del racismo en Cuba, su visibilidad dentro de la isla es poca. El gobierno cubano le ha honrado con la Galería de Arte Teodoro Ramos Blanco, la cual ha organizado varias ediciones de la Bienal de Escultura Teodoro Ramos Blanco. Sin embargo, esta humilde institución no ofrece un espacio para su obra ni acoge su archivo personal.<sup>92</sup> Llevando únicamente su nombre, lo mismo la galería que su Bienal ofrecen plataformas expositivas para presentar piezas de otros artistas. De carácter muy local desde la barriada periférica del Cerro, la galería es poco conocida incluso dentro del círculo de las artes visuales.<sup>93</sup> A su vez, Ramos Blanco está poco representado en el Museo Nacional de Bellas Artes y la exposición puntual *100: Centenario del Natalicio de Teodoro Ramos Blanco, 1902-2002* no es suficiente para darle al revolucionario escultor la prominencia que merece. Estas páginas son un intento de mitigar esta marginación y una invitación a otros académicos a profundizar en su legado desde la historia intelectual del arte visual afrodescendiente.

Pionero en la conceptualización de la plástica afrolatinoamericana, Ramos Blanco encontró en la escultura su lenguaje más potente contra

---

<sup>91</sup> Armando Maribona citado en Armando Guerra, “El dolor en la Escultura de Ramos Blanco”, p. 14.

<sup>92</sup> La galería se encuentra en 20 de Mayo No. 465, entre Patria y Línea del Ferrocarril. Cerro, Ciudad de La Habana.

<sup>93</sup> En mis conversaciones con expertos de arte visual cubano y afrolatinoamericano esta galería era desconocida.

el racismo. Pensar y esculpir *la forma negra* fue “esa tarea que es como una lucha en la cual la idea siempre resulta triunfadora sobre los dedos, meros instrumentos” – confesó. “[E]s mayor mi emoción cuando encuentro en la materia definitiva una resistencia pasiva a la que ... termino por dominar y someter al dictamen de mi vida interior.”<sup>94</sup> Modelar, como metáfora de su vida de “lucha”, su obra dio cuerpo a la fuerza y belleza afrodescendiente, ya fuera tallada en madera, en piedra, o como él mismo decía, en el más blanco mármol.

---

<sup>94</sup> Ramos Blanco, Reseña Autobiográfica.