26

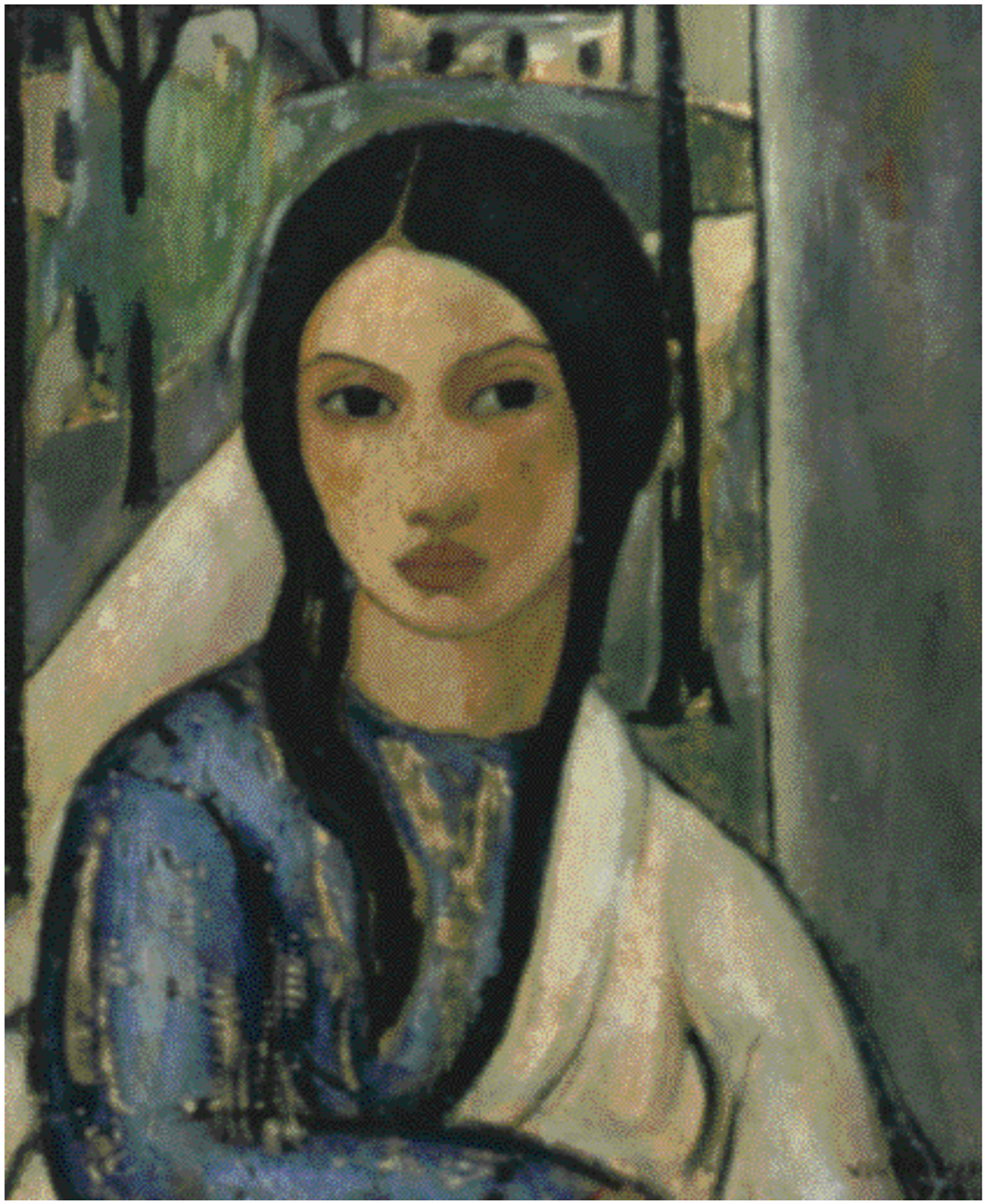
VÍCTOR MANUEL GARCÍA (La Habana, 1897-1969)
Gitana tropical, 1929
Óleo sobre madera; 46,5 x 38 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: VICTOR MANUEL/París/1929

Gitana tropical es la imagen que más fascinación ha ejercido entre los espectadores cubanos, al punto de erigirse –como se ha repetido tantas veces- en una especie de Gioconda americana. Fue pintada en 1929 durante una segunda estancia de Víctor Manuel en París. La primera, entre 1925 y 1926, había sido decisiva en la formación de su nueva personalidad pictórica. El joven egresado de "San Alejandro" había llegado nombrándose Manuel García y arrastrando el peso de una larga práctica académica, en la que había sobresalido como alumno de Romañach. Lo impulsan difusos anhelos de renovación. Adopta el sobrenombre de Víctor Manuel y, apenas establecido, da un vuelco a su obra. Frente al panorama de toda la pintura moderna, Víctor Manuel ejerce un criterio de selección basado en un temperamento mesurado y en necesidades expresivas bien definidas. Filtrando y unificando las influencias, su identidad comienza a manifestarse con tanta seguridad como moderación. Es en este pintor donde se verifica la primera transposición del modernismo europeo a temas y ambientes cubanos, a partir de una sensibilidad cubana. Sus compatriotas, que se afanaban por crear un arte nacional sin tradición a la que asirse, tuvieron frente a su obra la revelación de que era posible, también en la pintura, ser cubano y moderno.

Gitana tropical pertenece, pues, al arranque de Víctor Manuel, años iniciales en que su pintura –quizás pronto sobrepasada en audacia y complejidad formal y conceptual- ejerció un servicio de sacudida y fundación. El primer título de esta obra, **La sinventura**, fue pronto sustituido por el definitivo, de enunciación más evocativa. En esta **Gitana tropical** –que dio el nombre genérico de "gitanas" a la infinita serie de cabezas o torsos de mestizas que Víctor Manuel pintó hasta el final de su vida- están presentes los componentes esenciales de su imaginación plástica. Gauguin es, según se ha reconocido por todos, su punto de partida, sometido a los reajustes que la personalidad y los propósitos del pintor demandaban. Una discreta presencia cezanniana se superpone a la fascinación por los primitivos italianos; Modigliani coexiste con ciertos maestros menores del modernismo, como Marie Laurencin... Otros nombres pueden ser evocados a propósito de la **Gitana tropical**, pero su definitivo carácter americano fue puesto de relieve por el propio pintor: "Es una mestiza, una mulata, pero le puse ojos rasgados de india del Perú, de México...". (1) Tan heterogéneos ingredientes son recompuestos a partir de una intuición unitaria que convirtió esta obra, desde muy temprano, en el símbolo central de la poética de Víctor Manuel y, sin dudas, en el primer clásico del modernismo pictórico cubano.

R.V.D.

1. Víctor Manuel: irrealidad de lo real. **Pueblo y Cultura** (La Habana) (23): 42, mayo 1964.



27

GATTORNO, ANTONIO (La Habana, 1904-Massachusett, Estados Unidos,1980)
Mujeres junto al río, 1927
Óleo sobre tela; 193 x 117 cm
Firmado y fechado hacia inferior derecho: Gattorno/1927 (sic.)

Entre los iniciadores del modernismo en Cuba, algunos que habían egresado como alumnos distinguidos de "San Alejandro" estaban destinados a ser continuadores de la larga tradición académica. Así se constata cuando se revisa el curriculum escolar y las primeras críticas de jóvenes artistas como Víctor Manuel, Amelia Peláez o Antonio Gattorno... La reacción modernista los enfrenta a otra coyuntura: la disyuntiva entre lo moderno y lo tradicional. La intensidad de sus respuestas determina no sólo el destino de sus propias obras sino también, en no poca medida, la conformación de tendencias importantes de la nueva pintura cubana.

Antonio Gattorno es uno de los casos más notables: alumno de un virtuosismo extraordinario, mimado de "San Alejandro", según Rodríguez Morey "llegó en su pintura a interpretar de tal manera la técnica de Romañach, que sus trabajos parecían ejecutados por el maestro".(1) En 1921 Gattorno gana por oposición una plaza de pensionado para estudios en Europa, hecho más notable aún por la juventud del recién graduado en quien pronto se vería al "futuro gran pintor cubano".(2) Gattorno no se dirige a París–como Víctor Manuel, Amelia, Abela o Pogolotti lo harían después- sino a Roma, y más específicamente a Anticoli Corrado, tan frecuentado por otros cubanos y en donde el propio Romañach comprueba su evolución. En Italia queda cautivado por los primitivos, de los que hace copias, enviadas a Cuba como muestra de sus progresos; entonces comienza a asentarse el sustrato técnico y conceptual sobre el que edificará su obra madura. Luego haría estancias en España –Segovia, Toledo, Ávila, Santillana, Madrid (1923-24)- para terminar su viaje de estudios en París, donde pasa los tres últimos años de su bolsa de viaje. Allí, según crónicas periodísticas, deslumbrado tanto por la obra de algunos modernos como por la de Puvis de Chavannes, Gattorno quema todo lo producido en Italia y España. Es entonces cuando, de acuerdo a Alejo Carpentier, se inicia su verdadera modernidad: "En el año 1924, un envío de pensionado de Gattorno escandaliza a sus antiguos profesores. Los más elogiosos insultos estéticos le son prodigados; se habla de retirarle la beca... Es que el joven pintor ha renunciado al trípode de fotógrafo y comienza a hacer vivir sus cuadros con una vida 'independiente de la que imita' como quería Cocteau". (3)

Gattorno regresa a Cuba en 1926 y en marzo de 1927 hace una gran exposición que resume su viaje de estudios e incluye obras pintadas en la Isla. **Mujeres en el río** (publicada también como **El río**), es una de las piezas claves del conjunto. No es sólo una de las primeras interpretaciones de temas cubanos que hace a su vuelta, sino también una de las primeras versiones plásticas del criollismo modernista, al cual aportó algunas de sus imágenes clásicas. Aquí están a la vista algunas de las preferencias de Gattorno. La principal, la de los primitivos a partir de Giotto, está modulada por otras tan heterogéneas como Rivera y el muralismo mexicano, el Picasso neoclásico, Cézanne, Modigliani, el exotismo de Gauguin, algún recuerdo de Ingres... Las figuras monumentales –cuerpos dorados frente a una armonía de tierras, verdes y azules- apuntan a una concepción mural, a la que se inclinaba con entusiasmo el pintor. (4) Como en otros cubanos del momento, una suerte de auto-exotismo envuelve a estas figuras en una belleza remota. El desorden tropical ha sido dominado por una cuidadosa estilización decorativa; la naturaleza se traduce en una superposición rítmica de líneas curvas elementales, en tanto los cuerpos se resuelven en volúmenes primarios –ovoides, esferas, cilindros- de suaves contornos. El trópico es una invención espléndida, pero no desbordada. La naturaleza se ha recompuesto en una construcción de volúmenes y de ritmos muy poderosos.

Con obras como ésta Gattorno fijó, junto a Víctor Manuel y Abela, imágenes del criollismo modernista cubano que se convirtieron en paradigmas. Recién llegado, hace las primeras transposiciones, más bien distantes, de su ambiente, comenzando una trayectoria que con el tiempo se iría impregnando de rostros más concretos, hasta llegar a sus famosos guajiros de los años 30, hijos de su época, en los que Torriente Brau llegó a ver "una clara motivación social". (5)

R.V.D.

1. Rodríguez Morey, Antonio. **Diccionario de artistas plásticos de Cuba**. Ejemplar mecanografiado, Museo Nacional de Bellas Artes.
2. Antonio Gattorno: Un Genial Pintor Cubano. Artículo anónimo de un período sin identificar. La Habana, 1922. Expediente Gattorno, Archivo Rodríguez Morey. Museo Nacional de Bellas Artes.
3. Carpentier, Alejo. Palabras introductorias al catálogo de la **Exposición de Pintura/Gattorno**. La Habana: Asociación de pintores y Escultores, 5-20 mar. 1927.
4. Ver Antonio Gattorno: La pintura mural y el cuadro de caballete. **Revista de La Habana** 1(2): 149-152, nov. 1930.
5. Torriente Brau, Pablo de la. Guajiros en Nueva York. Artículo publicado originalmente en **Bohemia** en 1936. **En**: **Pluma en ristre** (La Habana) 1949.

28

JUAN JOSE SICRE (1898-1974)
Descendimiento, 1924
Yeso patinado; 153 x 107 x 10 cm

Unánimemente reconocido como el artista fundador de la vanguardia escultórica cubana, Juan José Sicre y Vélez fue el indiscutible iniciador de ese proceso de renovación formal que llegó a colocar al arte de la forma en plena sintonía con el medular giro ideoestético que se expresó, primero en la ilustración y más tarde pintura, para extenderse al cabo, hacia los años finales de la década del veinte, a todo el escenario plástico nacional.

Desde su prestigiosa Cátedra en la Escuela de San Alejandro y, muy especialmente, desde su propio Taller de trabajo Sicre ejerció, en efecto, una influencia singular en las nuevas hornadas de escultores toda vez que fue el primero en cuestionar la legitimidad y valía de los anquilosados códigos académicos que dominaban la manifestación y en subvertirlos, gradualmente, a lo largo de una trayectoria creativa aleccionadora y ejemplar.

En sus tempranas obras de juventud comenzó a indagar en las ilimitadas potencialidades plásticas de la luz y el espacio como poderosos elementos expresivos; procuró imprimir movimiento y vida a las formas escultóricas y se planteó la combinación de masas y volúmenes con novedoso sentido rítmico. En la prematura fecha de 1927 ya el profesor y crítico de arte cubano Luis de Soto lo calificaba de "valor positivo en el no escaso elenco de nuestros escultores" y de "artista maduro" pese a su notoria juventud. (1)

Formado en la Academia Villate de la ciudad de Matanzas y también graduado de la capitalina Academia San Alejandro, Sicre completó sus estudios en Europa. En España lo conmocionan las obras de Victorio Macho y Julio Antonio; en Francia debió alcanzarlo la poderosa influencia de Rodin y la sacudida estética que constituyó el impresionismo escultórico. También bebió directamente en Italia de la imperecedera lección de Miguel Angel y Donatello. "*Trato de encontrarme* –escribió entonces el joven escultor- *poniéndome en el momento moderno, después de estudiar bien a los clásicos".*

Se comprende que el joven Sicre, como otros tantos coterráneos que en los mismos años veinte emprendieron análogos viajes de estudio al viejo continente, no haya reparado en las sísmicas rupturas que representaban ya para la escultura moderna movimientos plásticos como el expresionismo, el cubismo y la abstracción (especialmente el constructivismo ruso). El propio nivel de desarrollo de la manifestación en su ámbito de origen explica la preferente atracción del escultor cubano por los aires postimpresionistas emanados de la Escuela Francesa, dignificados por ilustres discípulos de la talla de un Antonio Bourdelle.

En cualquier caso, Juan José Sicre supo asimilar muy bien las claves de una luminosidad de singular connotación expresiva, aquilató la riqueza plástica del claroscuro, incorporó la talla directa como procedimiento técnico de particular novedad en su contexto, abandonó el frío mimetismo neoclasisista y se aventuró en un proceso de síntesis y simplificación formal, que le permitió inaugurar y liderear, por mucho tiempo, esa suerte de "racionalismo plástico" conque el profesor Luis de Soto adjetivó a nuestra primera vanguardia escultórica.

Descendimiento (yeso pintado de 1924) es justo una pieza de la más temprana producción del artista. En ella reconoció la crítica una probable admiración del joven cubano por la obra contemporánea del ya célebre Antonio Bourdelle, tanto, que llegó a compararse esta creación suya con el relieve escultórico que el artista francés realizara dos años antes para el teatro de Marsella.

Entre las numerosas obras ambientales que legó Juan José Sicre al patrimonio artístico nacional sobresale, especialmente, el **Monumento a José Martí** en la Plaza Cívica de la Habana, hoy Plaza de la Revolución de la capital. Esta pieza, en virtud de la novedosa concepción plástica de la figura homenajeada –punto culminante de la iconografía escultórica martiana a la que Sicre hizo un singular aporte-, por su imponente escala y el protagonismo urbano que cobra a partir de su emplazamiento –en el año 1958- así como por su excelente ejecutoria técnica, se erige en todo un hito del arte conmemorativo cubano en el que también Sicre es reconocido y admirado como pionero y maestro.

M. A. P.

1. Luis de Soto y Sagarra. **La escultura en Cuba**. La Habana: Imprenta La Universal, 1927. p. 33

29

EDUARDO ABELA (San Antonio de los Baños, La Habana,1889-La Habana, 1965)
Camino de Regla, ca. 1928
Óleo sobre tela; 55,5 x 46,5 cm
Firmado en inferior derecho: Abela

A fines de 1928 Eduardo Abela expone en la Galería Zak de París un grupo de obras que provocan una entusiasta crónica de Alejo Carpentier: "Dudo que la pintura cubana –de inspiración criolla- haya dado alguna vez fruto tan lozano como la 'manera' actual de Abela". (1) Ésta, que es la primera contribución importante de este artista al modernismo cubano, puede inscribirse dentro de la vasta orientación "criollista" extendida prácticamente hacia todo el "arte nuevo" de la Isla: temas vernáculos, recreación contemporánea de escenas tradicionales y populares elevadas a la categoría de símbolos universales.

Dentro de las piezas, pintadas de un solo impulso en unos tres meses de 1928, hay algunas escenas campesinas, como **Los jinetes del pueblo**, pero una mayoría se refiere a los llamados temas negros o "afrocubanos", tal como eran interpretados en su momento por el primer modernismo criollo. La pintura de Abela se inscribe en un movimiento muy extendido, que no sólo incluye a pintores sino también a poetas, novelistas y músicos. Alejo Carpentier, uno de sus principales animadores, publica en la **Revista de Avance** poemas afrocubanos de dimensión esotérica y escribe **Ecue-Yamba-O** ("novela afrocubana"), en tanto que Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla han comenzado a incorporar ritmos negros a su música de concierto. En el propio 1928 se publican los primeros "poemas negros" de Ramón Guirao ("La bailadora de rumba") y José Z. Tallet ("La rumba").

En esta pintura de Abela están claras las correspondencias de enfoque con estos artistas. El propio pintor reveló que las obras exhibidas en Zak fueron creadas, más que a partir de una motivación propia, del impulso de Carpentier. Sus temas de música y danza son trasposiciones plásticas de un mundo de supervivencias ancestrales en donde se mezcla la danza frenética con la musica ritual. **Camino de Regla** representa una escena cotidiana habanera llevada a una atmósfera casi ritual. Tocadores y bailadores, con instrumentos musicales y farolas de comparsa, atraviesan la bahía rumbo al pueblo de Regla. Abela afirmaba que "la verdadera poesía no existe sin misterio" (2) y, en consecuencia sitúa la anécdota en el marco impreciso de la noche y la convierte en una representación dramática. El colorido es sombrío, con algunos toques de color brillante; los personajes están contorsionados por ritmos ocultos y sus caras parecen máscaras, aunque la ocasión sea festiva. En relación con este componente mágico, Carpentier veía en estas escenas cierta afinidad con el surrealismo, aunque reconocía también, en el abigarramiento de las figuras, la acumulación ornamental de algunas litografías de cajas de tabacos. Pero no hay dudas de que la huella más importante en la concepción de esta serie es la del búlgaro Jules Pascin, tan ligado, a partir de una primera visita a la Isla en 1914, a las cosas de Cuba. Pascin expuso apuntes preciosos –entonces inadvertidos entre los artistas cubanos- en el Salón de Bellas Artes habanero en 1917 y visitó en varias ocasiones la Isla, en medio de sus excursiones al Caribe. Abela y Pascin se reencontraron en París y entablaron una amistad cuyas incidencias fueron recogidas por Carpentier.

En los años de su vejez, cuando Abela hace un recuento de su obra, enjuicia severamente este breve episodio y explica la situación en que quedó al regresar a Cuba, alejarse de la tutela de Carpentier y desechar el "tema negro": "*...desde entonces me he quedado con la desagradable sensación –similar a la que debe sentirse cuando se deja escapar, por ignorancia, una oportunidad de ganar mucho dinero- de que, al abandonar aquella manera de pintar, perdí prenda. Quiero decir que como no supe desarrollar y hacer ir hacia delante aquella manera –que todos, cubanos y extranjeros elogiaban tanto- me sentía defraudado y debilitado*." (3) No obstante, la experiencia parisina de 1928 cimentó en el artista muchas características de su lenguaje más personal, que resurgirían fortalecidas en su última y más importante etapa, en los años 50-60. Considerada desde el punto de vista histórico, la obra afrocubana de Abela es, sobre toda otra valoración, la apertura, desde la modernidad, de un universo inexplorado hasta entonces.

R.V.D.

1. Carpentier, Alejo. Abela en la Galería Zak. **Social** (La Habana) 14 (1); en. 1929.
2. Citado por Carpentier en la mencionada crónica.
3. Seoane, José. **Eduardo Abela cerca del cerco**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986. p. 193

30

CARLOS ENRIQUEZ (Zulueta, Las Villas 1900 – La Habana 1957)
Virgen del Cobre, ca. 1933
Óleo sobre tela; 72,5 x 60 cm
Firmado en inferior derecho, esgrafiado: CEnríquez

Alejo Carpentier, al comentar la obra de Carlos Enríquez en París, habla de una trayectoria hacia la antipintura. Ciertamente el conjunto de piezas facturadas durante la estancia en Europa se aparta de lo realizado anteriormente por el artista y el crítico enfatiza la novedad de modos y maneras, la sintonía con la producción de los pintores modernos más reconocidos, así como el valor poético de este nuevo quehacer.

Si bien Carpentier evalúa con entusiasmo este momento, la crítica posterior, con una mirada más distanciada, también coincide en que es en España, donde la obra y la personalidad de Carlos Enríquez encuentran cauce. El Greco, Goya, Dalí, Lorca concurren y modelan ese viraje que impondrá otra ruta a su discurso. Expresionismo y surrealismo ofrecen, con sus particulares poéticas y temporalidades, coordenadas desde las cuales el artista encauza preocupaciones pictóricas: se debatirá entre representar y evocar, tratará de construir atmósferas y a la vez deshacer y rehacer los modelos para diseminarlos, por momentos, en su contexto antillano. Etapa en la que cristaliza una poética, que decantada y alimentada con otros componentes, palpitará a lo largo de toda su obra.

Virgen del Cobre (1932) se inscribe en estas búsquedas y resulta una pieza verdaderamente significativa. Imagen posiblemente inaugural de una iconografía que no remite a las descripciones al uso, que se empeña en subvertir el manido icono de la liturgia, y se presenta por el contrario, reconstruida a partir de otros signos y atributos. Nueva manera de representar en la cual la superposición de imágenes intenta dialogar entre lo culto y lo popular como vía para el despliegue de lo sincrético en una "música de una religiosidad erótica de los bongós y connotación en ángulo agudo de la rumba." (1) **Virgen del Cobre** está concebida desde las más íntimas esencias de la fe y las creencias populares.

Con esta pieza Carlos Enríquez abre una brecha hacia otros componentes de la cubanía, amplía el espectro de la identidad y coloca en primeros planos aspectos que hasta ese momento se debatían con mayor interés en la literatura y en el campo antropológico. Es posiblemente uno de los primeros artistas en percibir y mostrar esa zona de hibridación cultural y pre-anunciar una línea pictórica que tendrá, desde otras perspectivas, una mayor difusión en décadas posteriores.

L. M. A.

1. Gónzalez Contreras, G. Carlos Enríquez. **Diario de la Marina** (La Habana) 9 jun. 1935.

31

MARCELO POGOLOTTI (La Habana, 1902-1988)
Paisaje cubano, 1933
Óleo sobre tela; 73 x 92 cm
Firmado y fechado en superior derecho: pogolotti/33

En 1928 Marcelo Pogolotti viaja a París después de haber sido uno de los más activos iniciadores del movimiento de renovación artística en Cuba, que cerró una primera etapa de su proceso con la Exposición de Arte Nuevo de 1927. Viaja convencido de que, a los efectos de la creación de un arte moderno cubano, "la única solución era el vanguardismo, adoptado sin cortapisas de ninguna especie, el cual ofrecía un inagotable arsenal de recursos y un horizonte sin límites". (1)

Después de su inicial experiencia cubana, el aprendizaje más importante de Pogolotti empieza cuando se enfrenta a las vanguardias europeas. Se coloca ante ese "horizonte sin límites" deslumbrado y tomando distancia al mismo tiempo, descubriendo coincidencias con algunas de las viejas reflexiones de sus días habaneros: el papel del artista en la sociedad, sus relaciones con la historia contemporánea, los vínculos entre las vanguardias europeas y el nuevo arte americano, etc. Quizás por su propia formación –largas estancias desde la niñez hasta la primera juventud en Italia, Estados Unidos y Cuba- Pogolotti se plantea problemas que no se encuentran en otros cubanos e indaga en zonas no frecuentadas por sus colegas. A partir de estas premisas, se mueve en todas las direcciones buscando los elementos con los que empieza a elaborar sus respuestas. Los primeros años en Europa son de exploración e incorporación de todos aquellos materiales con los que iría construyendo su propia estética. Pasa por una etapa mecanicista, que deriva hacia la abstracción pura; se relaciona con los núcleos futuristas, pero también es atraído por el surrealismo, cuya huella se reconoce en algunas de sus composiciones abstractas. Oscilación entre lo figurativo y lo abstracto, entre lo simbólico y lo anecdótico, entre lo racional o lo irracional... En una crónica de 1931 enviada desde París, Alejo Carpentier se muestra impresionado por el sesgo que ha tomado su obra en Europa: "... sus concepciones se sitúan, de hecho, en primera línea, en el campo de las inquietudes pictóricas actuales. Pogolotti es el pintor de técnica e ideas más avanzadas que haya producido nuestro país hasta ahora". (2)

No obstante, Pogolotti tendrá que dar todavía un giro importante para encaminarse a su finalidad: hacer una pintura que, sin renunciar a ninguno de los hallazgos del arte moderno, tomara un carácter claramente social, con formas propias surgidas de los nuevos contenidos. La serie de dibujos "Nuestro tiempo" (1930-31) –especie de ilustración de **El capital** de Marx- le sirve como una especie de ejercicio "para saturarme del contenido que iba a nutrir la forma de mi nuevo arte". (3) **Paisaje cubano** (1933) es uno de los primeros óleos dentro de su gran ciclo de pintura social. Concebido en plena dictadura de Machado, no sólo alude a circunstancias cubanas sino que incluye a la Isla en el contexto de las contradicciones del mundo contemporáneo. No rehuye el tono propagandístico, incluso panfletario, para la enunciación de su idea. Una sencilla estructura narrativa, a la manera de ciertas representaciones medievales con escenas simultáneas, es suficiente para crear una especie de fresco histórico y social. El título establece de inicio un distanciamiento irónico muy fuerte: *...Me resistía a mostrar una imagen de mi país que satisficiese el gusto por el exotismo de los franceses, anglosajones u otros extranjeros, ya sea como una salvaje isla antillana entregada a frenéticos desahogos festivos, según lo pintaba tres años atrás Abela, ya sea como una remota tierra de ensueño, idealizada por Víctor Manuel en su* ***Gitana tropical****, durante su estancia de varios meses en París, en 1929. Mi objeto era pintar la realidad humana en un paisaje social. Mi cuadro incluía soldados del ejército represivo de Machado que vigilaban a los cortadores de caña así como a los desocupados que esperaban una oportunidad con los brazos cruzados, el ingenio, los ferrocarriles que trasladaban la caña al ingenio y el azúcar a un vapor que la cargaba para transportarla al Norte, donde los especuladores operaban con esa mercancía mientras en el horizonte las enormes bocas de los cañones de la marina apuntaban a Cuba... (4).*

Con cuadros como éste Pogolotti ha comenzado su difícil intento de sintetizar en un resultado coherente fuerzas consideradas antagónicas: los hallazgos de una larga tradición de pureza estética con el más apremiante mensaje revolucionario.

R.V.D.

1. Pogolotti, Marcelo. **Del barro y las voces**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. p. 229
2. Carpentier, Alejo. Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti. **Social** (La Habana) vol. 16 (11); nov. 1931.
3. Pogolotti, M.. *Ibidem*, p. 278
4. Pogolotti, M.. *Idem*, p. 298

32

AMELIA PELAEZ DEL CASAL (Yaguajay, Las Villas, 1896-La Habana, 1968)
El mantel blanco, 1935
Óleo sobre tela; 64 x 79 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: A PELAEZ/1935

Amelia Peláez regresa a Cuba en 1934 después de una estancia de casi siete años en París, caracterizados por una inteligente apropiación del modernismo europeo. Lo primero que acomete, hasta 1936, es una serie de dibujos en los que explota por primera vez algunos diseños tomados de los interiores domésticos cubanos tradicionales. Las primeras telas que pinta en Cuba, después de mostrar su producción europea en el Lyceum habanero, son de 1935 e inician una serie que se prolonga con unidad estilística hasta finales de la década. El conjunto coincide en sus primeras obras con los dibujos mencionados. En realidad unos y otros son en cierto modo complementarios y tienen un papel innovador en la estética de Amelia que, al choque con la luz y el ambiente reencontrados, se dirige hacia su definitivo estilo cubano. **El mantel blanco** es una de sus más bellas obras de este momento.

Estos óleos pueden catalogarse ya de "bodegones criollos". Enfocan su atención en las frutas, cuya opulencia comienza a manifestarse con sensualidad discreta. Algunas anticipaciones temáticas y estilísticas de los años parisinos convergen en estas naturalezas muertas. Amplias curvas gobiernan ahora toda la composición. Los planos de color son extensos y cálidos, en gamas restringidas pero ricas de matices: grises, ocres, verdes, sienas... Se aproximan a los *guéridons* de Picasso (conocidos en París en los años 30) y responden a un mismo proceso: la transformación de los hallazgos del cubismo en un lenguaje menos seco. El espacio se ha vuelto tranquilo y homogéneo. La vista se orienta hacia el centro, ocupado por una vasija con frutas, con mayor o menor realismo. Alrededor, oleadas de color representan mesa y mantel, y se establece una relación entre el primer plano y el fondo. Los paños se desbordan, cubren los pedestales e invaden toda la superficie del cuadro en grandes áreas, cuyos contornos definen amplios arabescos. Los planos pueden fragmentarse en zonas de luz que no quiebran la unidad espacial. La superficie empastada se enriquece con esgrafiados que figuran, mediante cenefas o frisos, labores de bordados o rejas.

En el proceso de criollización de la pintura de Amelia Peláez, óleos como éste representan un primer momento de maduración. Otros elementos iconográficos y decorativos, traducidos a la modernidad, vendrían después, pero aquí está creado, con todas sus implicaciones, el bodegón clásico de Amelia Peláez, en el que ya veía Guy Pérez Cisneros "la captura de elementos que son sin discusión hallazgo imprescindible para la estructura de la plástica cubana". (1)

R.V.D.

1. Pérez Cisneros, Guy. Víctor Manuel y la pintura cubana contemporánea. **Universidad de La Habana** (La Habana): 22; en.-febr. 1941.

33

ARÍSTIDES FERNÁNDEZ VÁZQUEZ (Güines, La Habana, 1904-La Habana,1934)
La familia se retrata
Óleo sobre tela; 70 x 60 cm
Firmado en inferior izquierdo: Fernández Vázquez

Arístides Fernández, nacido en Güines en 1904, se traslada a La Habana con su familia hacia 1915. En los archivos de "San Alejandro" hay constancia de su temprana vocación por la pintura: en 1917 matricula Dibujo elemental; en 1923, Anatomía y Antiguo Griego; en 1924, Colorido y Anatomía... Pero su paso por la escuela sólo sirvió para definir en él una actitud de rechazo a sus prácticas envejecidas y para vincularlo a un grupo de jóvenes que combatirían el academicismo: Víctor Manuel, Ravenet, Romero Arciaga, Arche y otros. Con ellos trabaja en sesiones informales en su propia casa. Este es su verdadero aprendizaje, anárquico e insuficiente pero realizado en una atmósfera de libertad creativa y desprejuiciada, y alimentado en la pasión por una expresión moderna en Cuba. En este ambiente Arístides Fernández va creando al mismo tiempo su obra literaria y pictórica, de íntimas correspondencias expresivas, por la que es considerado un verdadero precursor.

Por su formación y por sus preocupaciones generacionales, Arístides se inserta en el primer modernismo cubano. Es curioso que su nombre no figure en las primeras exposiciones personales o colectivas del "arte nuevo". Sus pinturas y dibujos, conocidos por sus íntimos, deben haber circulado de manera limitada y fueron exhibidos en público solo después de su muerte. En el contexto en que trabajó, Arístides fue un adelantado. Negada al afrocubanismo; tan alejada del criollismo al uso cuando incursiona en temas cubanos; con un sincero aliento épico al abordar temas sociales, su pintura debe haber sido considerada como una especie de cuerpo extraño, y admitida con la misma reserva crítica con la que el propio artista recibía ya la obra de Víctor Manuel, Abela o Gattorno, consagrados en el joven movimiento cubano. Cuando comienza a divulgarse su pintura a partir de 1935, ésta es acogida con entusiasmo por una nueva promoción de pintores, poetas y críticos y saludada como una exploración diferente de lo cubano.

La obra que dejó Arístides Fernández es reducida. La escasez de los recursos disponibles y, sobre todo, el implacable sentido autocrítico del artista que lo impulsaba a destruir para recomenzar de nuevo, son las causas de esta parquedad. La que ha llegado hasta nosotros es –según Lezama Lima- el fruto de los últimos seis meses de su vida. Una parte importante de este conjunto, dibujos y bocetos que quedaron como proyecto, muestra dos de sus obsesiones complementarias: el tema social y la urgencia de llevarlo en toda su dimensión a grandes superficies. En sus apuntes de obreros y campesinos o de manifestaciones con abanderados, hay un sentido de captación inmediata, de participación, muy ajenos a la elaboración de taller. Muchos de ellos parecían reclamar, como lo deseaba Arístides, proporciones murales. El **Entierro de Cristo** es el mejor testimonio de sus potencialidades en esta dirección.

Su pintura de caballete es, no obstante, obra definitiva en la pintura cubana de todos los tiempos. El reducido conjunto es de tremenda coherencia. En cada uno de los temas que tocó fue original. Los tres retratos de la madre, de gran poder emotivo, guardan un difícil equilibrio entre fuerza y sensibilidad; los paisajes urbanos como **La lluvia** y **Parque con niños** introducen un sobrio acento de intimidad en la representación de una ciudad que otros comenzaban a tratar como un lugar mítico; las escenas pueblerinas o campestres aportan, a su modo, una nota irónica y tierna a la vez.

La familia se retrata –de cuya comparación con algunas obras contemporáneas del mismo tema se derivan interesantes reflexiones- muestra al pintor en toda su intensidad. La obra es, de manera tangencial, uno de los más amargos comentarios sociales del primer modernismo cubano, pero es mucho más en su patética sencillez. Una familia campesina posa en la intemperie para un fotógrafo ambulante. Se han puesto sus mejores ropas y se adornan con un lazo y una pucha de flores. Al fondo, el paisaje de todos los días: una naturaleza indigente, tierra desnuda, yerbas secas, animales miserables... Una visión descarnada del campo cubano, ajena al tópico del esplendor tropical. Una áspera armonía de tierras y morados refuerza la dramática visión del artista. Los personajes han sido tratados con la mayor torpeza, como lo haría un pintor popular. Pero el propósito no ha sido la búsqueda de la gracia o la ingenuidad. Son figuras grotescas que, en su desvalimiento, han sido tocadas por la mirada compasiva del pintor.

R.V.D.

34

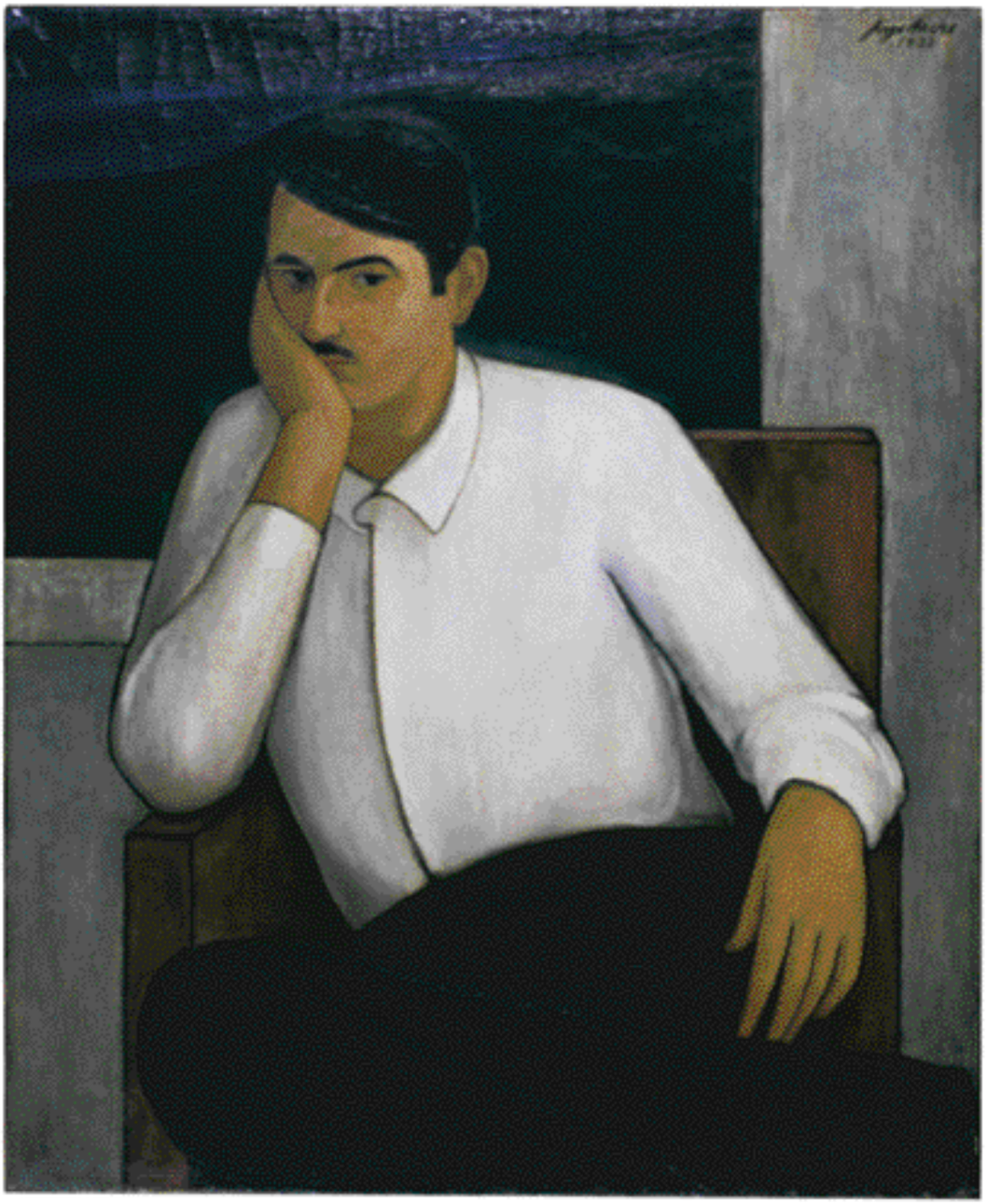
JORGE ARCHE (Santo Domingo, Las Villas,1905-Cádiz, España,1956)
Retrato de Arístides Fernández, 1933
Óleo sobre tela; 90,5 x 74 cm
Firmado y fechado en superior derecho: Jorge Arche/1933

Jorge Arche fue uno de los más jóvenes entre los introductores del modernismo en Cuba. Su aprendizaje formal transcurrió en dos academias habaneras: la Fundación Villate (hacia 1918) y la Escuela "San Alejandro" (muy irregular, desde 1921, aunque se gradúa mucho después). Pero su verdadera formación como artista moderno fue prácticamente autodidacta, a través de la amistad y el trato con otros colegas. Cuando se libraban, a mediados de los 20, las primeras escaramuzas de los modernistas cubanos, Arche era todavía un espectador ávido que iba acarreando y decantando los materiales definitorios de su personalidad pictórica. Se le ha considerado como un discípulo informal de Víctor Manuel; fue amigo cercano de Arístides Fernández. Fue también uno de los asiduos de las tertulias de Emilio Rodríguez Correa, un abogado aficionado al arte y a la música, que ejerció en ocasiones la función de un verdadero mecenazgo; en su apartamento del Paseo del Prado habanero se reunían pintores y escultores para escuchar música y comentar los últimos libros de arte adquiridos por Rodríguez Correa. Allí coincidieron en algún momento Arístides, Arche, Ponce, Lezama, Mariano, Portocarrero... En esa biblioteca pudo revisar Arche la historia de la pintura europea, que no podía conocer de primera mano.

Su irrupción pública fue tan tardía como segura. En 1935 obtuvo uno de los premios de la primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura con **La carta**; su primera muestra personal se realizó dos años después. Cuando Arche se da a conocer, la pintura cubana moderna ha entrado en un período de consolidación. Arche incorpora en ella un matiz diferente: una vocación casi exclusivamente retratística y un estilo surgido de una relectura de la gran tradición clásica *desde* la modernidad. El **Retrato de Arístides Fernández** pertenece a los inicios del pintor, en el que se suceden algunos de los mejores frutos de toda su obra: **La carta** (ca. 1935), el **Autorretrato** (ca. 1935), los retratos de **Mary** (1936 y 1938) y **José Lezama Lima** (1936) entre otros. Como en los demás casos en que el retratado pertenece al círculo de los familiares o amistades más próximos, este retrato trasmite una relación cercana entre modelo y pintor. Amigos desde muy jóvenes, luego unidos por lazos familiares, ambos fueron, además, compañeros en la creación del arte moderno cubano. La casa de Arístides fue punto de reunión y trabajo de algunos de los protagonistas del "arte nuevo" en 1927: Pogolotti, Romero Arciaga, Arche, Ravenet, el propio Víctor Manuel...

Con el **Retrato de Arístides Fernández** Arche logra uno de sus momentos más felices. La poderosa presencia del amigo –muerto muy joven, un año después de posar para este retrato- se construye con una austera silueta de líneas, una estructura de planos sintéticos y bien trabados y una cálida armonía de colores graves y asordinados. Con recursos tan estrictos, Arche ha logrado una expresión muy personal, desde la cual se adhiere discreta pero firmemente a la lucha por una modernidad cubana y, sobre todo, una de las imágenes más entrañables y concentradas de toda su pintura.

R.V.D.



35

TEODORO RAMOS BLANCO (La Habana, 1904-1974)
Vida interior, 1934
Mármol; 30 x 17 x 23,5 cm
Firmado y fechado en lateral inferior derecho: Ramos Blanco 1934

TEODORO RAMOS BLANCO es considerado, junto a Juan José Sicre, Ernesto Navarro y Florencio Gelabert, uno de los iniciadores de la vanguardia escultórica cubana y, a la vez, una de sus figuras más sobresalientes y talentosas.

Graduado de Dibujo y Modelado de la Academia de San Alejandro en La Habana, una vez culminados sus estudios y en virtud del Premio Nacional que obtuviera en el Concurso Monumento a Mariana Grajales, pudo viajar a Europa (España e Italia) donde completó su formación y, más tarde, visitar México y los Estados Unidos. "De mi recorrido por el extranjero –confesó el artista- entre muchas cosas aprendí una que ha sido contante en mi vida vocacional: 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...He procurado darle a mi obra un nexo con la realidad de la que ella, mi obra, y yo somos parte"(1).

Fue, desde joven, un excelente retratista, pero se apartó deliberadamente del realismo mimético que señoreaba el género en aras de una interpretación más libre del modelo que tiende a captar los rasgos físico esenciales y a profundizar, sobre todo, en su expresión psicológica. Las conocidas cabezas de **Enrique José Varona** (bronce de 1933 y mármol de 1935) y de **Juan Gualberto Gómez** (piedra de 1934) son altísimos exponentes de esta faceta del escultor.

Diestro en el empleo de diferentes técnicas y materiales, se destaca este artista por el magistral dominio de la talla directa, a la que se le reconoce como el aporte técnico quizás más atrevido de nuestra primera vanguardia escultórica.

El uso de la talla directa se expresó en el contexto cubano como una actitud contestataria frente a los esclerosados esquemas pedagógicos de una Academia que –pese al espíritu iconoclasta de algunos de sus principales profesores (como el propio Teodoro Ramos Blanco) seguía enseñando a sus discípulos el vaciado y el modelado como técnicas y la admiración por el bronce y por el mármol (de Carrara, no de la Isla) como la más noble aspiración.

A la franqueza del procedimiento técnico y a la frescura de sus interpretaciones se añade el mérito de haber abordado el tema racial con una hondura sin émulos ni precedentes en el arte escultórico local. Justo en el tratamiento del tema negro consigue Ramos Blanco los mayores aciertos en su quehacer con la terracota y la madera (**Venus, Negra Vieja, Negra Triste, Lo eterno)** y la más alta expresividad plástica.

Vida interior, mármol de 1934, por la excelencia de la talla que explota las infinitas cualidades táctiles del material, por la contención emotiva concentrada en tan breves dimensiones y, al mismo tiempo, por el aliento monumental que de la pieza dimana, deviene todo un clásico de la escultura moderna cubana y sitúa a su autor como figura imprescindible de esta primera etapa de despegue y gradual consolidación de la vanguardia plástica en el país.

A su abundante obra galerística suma Teodoro Ramos Blanco un significativo número de esculturas ambientales –monumentos conmemorativos, obras funerarias y esculturas públicas- que testimonian la versatilidad del artista y el largo camino que recorriera desde el realismo inicial –enriquecido con un mesurado expresionismo y superado a través de audaces estilizaciones- hasta los umbrales mismos de la abstracción.

M.A.P.

1. Ramos Blanco, Teodoro. **Ramos Blanco**. La Habana: Imprenta Concepción, 1946. p. 13

36

FIDELIO PONCE DE LEÓN (Camagüey, Cuba,1895-La Habana, 1949)
Tuberculosis, 1934
Óleo sobre tela; 92 x 122 cm
Firmado y fechado en superior izquierdo: F. Ponce/934

Fidelio Ponce es una figura aparte en el modernismo cubano. En tanto sus contemporáneos –no importa cuán propias sean sus proyecciones artísticas- pueden relacionarse de algún modo con las corrientes principales que atraviesan el surgimiento y la consolidación del arte moderno en Cuba, en Ponce no parece verificarse ninguna dependencia, como no sea con las más íntimas obsesiones que nutrían al hombre y al pintor. En medio de los desvelos por crear un modernismo cubano, Ponce evade orgullosamente toda connotación nacional; mientras otros se afanan por expresarse mediante un color cubano –cuya búsqueda era ya, en sí misma, una tarea de la época- Ponce se ciñe a una pintura sin color con la que logra sus obras más elocuentes.

Aparece de súbito cuando en 1934 hace una primera y sensacional exposición personal en el Lyceum habanero. El personaje excéntrico y desconocido por casi todos, que se había ido relacionando por azar con algunos pintores modernos como Arche, Víctor Manuel y Arístides Fernández, se instala de un solo golpe en el modernismo cubano, con obras que son ya definitivas. En la madurez de Ponce no hay vacilaciones ni señales de su formación tan irregular –desde que abandonó "San Alejandro"– ni de su vida errante por pueblos habaneros, ejerciendo oficios menores y soportando los embates de lo que algunos llamaron "bohemia"... Ponce emerge seguro. No puede hablarse con propiedad de etapas en su obra a partir de 1934. En los escasos quince años transcurridos desde entonces hasta su muerte, su obra no sufre variantes de consideración, sino oscilaciones de acento. **Beatas** y **Tuberculosis**, ambas de 1934, son polos de una misma ansiedad.

Las fuentes de Ponce son heterogéneas. El propio artista se encargó de fijar algunas de ellas. Equidistante, como algunas veces se preocupó de dejar claro, tanto del "academicismo" como del "vanguardismo", su pintura quiere ser moderna pero insertarse en la tradición. Entre sus preferencias convivían todas las épocas, todos los estilos, todos los artistas que lo hubieran impresionado: Velázquez y Zurbarán al lado del Greco; Turner junto a Goya, Modigliani cerca de Henner... Más que influencias, éstas son referencias muy libres y desembarazadas de artistas con los que el pintor sentía alguna afinidad temática o expresiva. A propósito de Ponce, David Alfaro Siqueiros hablaba de una "poderosa personalidad propia que extrae un estilo propio de algo que pareciera estar más allá del tiempo y el espacio".(1) Así surgen también sus temas. Escenas familiares, figuras de mujer o niña, escenas bíblicas o de inspiración mística, paisajes, retratos, naturalezas muertas, temas todos del repertorio universal, alternan con otros tomados de la pintura dieciochesca a lo Watteau: figuras galantes, desnudos, "damas antiguas", arlequines; o de la tradición española: beatas, Cristos, frailes y penitentes. Asuntos tan diversos están unificados por esa voluntad de integrarse a la gran historia de la pintura occidental y a la obsesión de traducir el mundo por la vía de la angustia. Una pintura de honda raiz romántica al fondo de una vocación moderna, expresada a través de lo que Alfred H. Barr llamó un "expresionismo intuitivo". Este rechazo de temas cubanos –pues Ponce pinta paisajes con cipreses, parques de París, personajes quevedescos, damas de folletín, soldados rusos o campesinas españolas- no impide percibir en su pintura un acento de inefable sabor provinciano. De las mismas fabulaciones salieron sus obras y el vasto anecdotario con el que mistificaba su dramático entorno. Su pintura es más una respuesta que un reflejo.

Toda esta caótica diversidad se resuelve, sin embargo, en una obra unitaria y original. Para Alfred H. Barr Ponce es, "en sus mejores momentos, el primer pintor de Cuba, embozando sus inquietantes figuras en velos de suaves sienas, blancos y verdes".(2) **Tuberculosis** es uno de esos momentos. El tema impone una atmósfera espectral de la que no escapa ni la figura de la niña. Casi monocromática, es en realidad una sutilísima irisación de sienas, ocres y blancos de plata y de oro, con reflejos rosas y azules y pequeños toques de verde. De la espesa capa de pintura –esa "nada fluyente" de la que hablara Guy Pérez Cisneros- (3) han ido surgiendo estas figuras escurridizas. Cuando Ponce trata algunos asuntos familiares o próximos a sus vivencias más íntimas, cuando recuerda episodios remotos de su niñez camagüeyana, o cuando se sumerge en los temas de la enfermedad o la muerte, que no eran para él temas literarios, alcanza su mayor intensidad. **Tuberculosis** es una de sus obras claves e integra, junto a **Beatas** (1934) y **Niños** (1938) la trilogía de sus clásicos, en donde se cifra toda su obra.

R.V.D.

1. Siqueiros, David Alfaro. Los artistas modernos cubanos. **Ultra** (La Habana) jul. 1943.
2. Barr, Alfred H. Modern Cuban Painters. **Museum of Modern Art Bulletin** (Nueva York) abr. 1944.
3. Pérez Cisneros, Guy. El mundo sumergido de Ponce. **Grafos Havanity** (La Habana) febr. 1944.

37

ERNESTO NAVARRO (La Habana, 1904-1975)
Maternidad, 1934
Caoba; 105 x 18 x 35 cm
Firmado y fechado en inferior izquierdo: Navarro 1934

Nacido a principios del siglo XX –en el año 1904- e irrevocablemente inclinado hacia la práctica profesional de las artes plásticas, Ernesto Navarro matriculó en la habanera Academia de San Alejandro donde se formó como escultor y desde donde consiguió, una vez graduado, el ansiado viaje a Europa que le permitió completar estudios en Madrid, en la prestigiosa Escuela de San Fernando.

Se inserta muy tempranamente en el panorama artístico cubano con obras que transparentaban recio dominio técnico e impecable factura. Era, en efecto, un superdotado; con apenas veinte años de edad una pieza suya -**Ante la Vida**- es premiada por la Academia Nacional de Artes y Letras. En aquellos primeros años de trabajo indagó dentro de la línea retratística y otros pretextos temáticos las posibilidades del quehacer realista para comprobar, casi de inmediato, la estrechez de la mimesis y de la norma (neo)clásica, básicamente incompatibles con su espíritu demasiado inquieto e interesado en la autonomía expresiva de la forma.

Así, cuando en el año 1934 tuvo lugar su primera exposición personal en el Lyceum, Navarro impactó a la crítica y al público con el abrupto giro estético que experimentaba su trayectoria, ahora desde el empleo de la talla directa en madera y la enfática orientación hacia la pronunciada estilización de los volúmenes. Las diecisiete piezas que presentó en la referida muestra parecían explorar a fondo, palmo a palmo, la alucinante riqueza forestal cubana. En majagua, sabicú, dágame, ocuje y tantas otras variedades, Navarro introducía rítmicas combinaciones lineales que, a la vez que gozaban del veteado del material con sus infinitos efectos de color y textura, indicaban una suerte de abandono de la masa escultórica en aras de la desmaterialización de la forma escultórica.

Maternidad, talla en caoba, se erige en nítido testimonio de ese definitivo despegue del artista de aquellas formas cómodas de la representación académica. El tema es pues aludido y resuelto en virtud del trazo orgánico y unitario que al tiempo que insinúa el nacimiento del vientre devela su delicado y obvio abultamiento, y lo prolonga ininterrumpido hasta el basamento mismo de la pieza. La supresión del detalle superfluo, la simplificación de los rasgos y la perspectiva unitaria del volumen, ascendente y alado, cual remedo de la prístina verticalidad del tronco, revelan el sentido de síntesis interpretativa que animará, en lo adelante, toda la obra de Navarro.

Sus tallas en madera y en piedra, sus yesos y terracotas, y más tarde los estaños, alambres y metales que plenifican su fértil trayectoria creadora a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, lo confirman como un verdadero adelantado de nuestra vanguardia escultórica.

El artista siempre partió de un motivo externo, como para echar raíces en el mundo objetual –**Gallo**, **Pez**, **Figura**- pero fue perfeccionando a cada paso la siempre posible y necesaria desestimación de la anécdota en favor de la captación de esencias. Obras como **Virgen**, **Ave**, **Angel**, **Niña Escuálida**, **Mariposa** –maderas todas de los años cincuenta- demuestran que Navarro fue el más brancussiano de los escultores cubanos, y explican por qué constituyó -tal vez sin que jamás cobrara el artista la más mínima conciencia de ello- una especie de paradigma de lo que llegó a ser nuestro abstraccionismo escultórico: nunca desentendido del referente "natural" y, aún así, entregado a las más libres y creativas elucubraciones de la forma plástica.

Ernesto Navarro no llegó a ser Catedrático ni Profesor de la ilustre Academia de San Alejandro, como sí lo fueron sus contemporáneos Sicre, Gelabert y Ramos Blanco. Pero ejerció por largo tiempo la docencia artística; enseñó Escultura y Modelado durante treinta años (1933-1963) en la Escuela Técnica Industrial "Enrique José Varona", y sin dudas desde su obra, mucho más que desde el profesional magisterio, marcó una profunda huella en los jóvenes artistas que siguieron sus pasos y le acompañaron en la aventura por la modernización de la escultura cubana.

M. A. P.

38

Domingo Ravenet (Valencia, España, 1905-La Habana, 1969)
Retrato de Juan Marinello
Óleo sobre tela; 91,5 x 72 cm
Sin firma
Colección Biblioteca Memorial "Juan Marinello"

Domingo Ravenet, nacido en 1905, tiene una formación similar a la de muchos de sus contemporáneos. En 1923 matricula las asignaturas elementales en la academia "San Alejandro", que pronto abandona. En 1925 aparece junto a Manuel García, Pogolotti, Enríquez, Abela, Acosta, Peláez y Navarro, entre otros, en el Salón de Bellas Artes, arrancada inmadura de las primeras inquietudes modernas de los jóvenes artistas cubanos. A partir de este momento será uno de los más combativos en las escaramuzas por el "arte nuevo". Su nombre está vinculado a las empresas de la **Revista de Avance**. Al definir su pintura de entonces, cuando Ravenet no había tenido aún contacto directo con las vanguardias europeas y practicaba un modernismo intuitivo, Martí Casanovas lo define como un artista apasionado y voluptuoso, con una paleta que "se prodiga, rica y abundante, y el color brota de ella sostenido y vigoroso". (1) Es significativo que en su temprana caracterización de un impetuoso Ravenet –al que califica sin dudarlo como "un *fauve* de cuerpo entero"- Casanovas esté resaltando algunas de las cualidades nativas más importantes del pintor, presentes en su obra toda y manifestándose todavía con mucha frescura en sus últimas abstracciones realizadas poco antes de morir. (Muchos años después de Casanovas, Guy Pérez Cisneros, el mejor crítico de la obra de Ravenet, coincide en expresar que el temperamento *fauve* es "el verdadero de este pintor enamorado del color".)

En 1927 viaja a París- con incursiones a España- donde vive, estudia, pinta y expone hasta 1933. Europa representa para él la verdadera liberación de todas las potencialidades que le vio Casanovas. Allí se hacen algunas de sus obras más importantes, como **Ligeia** o **Crisol** de 1931. Su pintura –escribe Pérez Cisneros-, "que era la de un sensible discípulo de Víctor Manuel, se complica de pronto, se espesa."(2) En 1934 regresa a Cuba, confirmándose pronto como una de las figuras más intranquilas de su generación, volcada no sólo en una obra variada –pintura, grabado, escultura, murales, cerámica-, de amplios temas y registros, con interés en la experimentación formal, sino también en otras tareas de promoción. Ravenet ilustra libros (como el **Cuaderno de poesía negra** de Emilio Ballagas, 1934), es activo participante e impulsor de algunas de nuestras más importantes experiencias murales (como la de la Escuela Normal de Santa Clara en 1937) y organiza numerosas exposiciones, entre ellas las antológicas "300 años de arte en Cuba" (1940) y "Exposición de arte cubano contemporáneo" (1941).

Recién llegado a Cuba, Ravenet celebra en 1934 una exposición en el Lyceum, inaugurada por Juan Marinello. Coexisten los temas clásicos y modernos: figuras y paisajes, escenas de circo, retratos de sus familiares más allegados y sus amigos íntimos; pero el verdadero protagonista es la propia pintura, que ya se muestra con una independencia absoluta. De esta época son algunas de sus obras claves, como el **Retrato de Raquel** (1935) o **Iniciación** (1938). Refiriéndose a la obra realizada después de su reinstalación en la Isla, Ravenet nos confiesa su intención única: "trasmitir fielmente las emociones plásticas que en estos últimos meses ha captado mi sensibilidad, utilizando ritmos de masas, calidades, ritmos de colores, equilibrio de conjunto y ese algo que la mano imprime a veces por una imperativa orden de la intuición". (3) El **Retrato de Juan Marinello –**intelectual y político con el que estuvo vinculado en históricas empresas culturales- muestra al artista en el despliegue del lenguaje moderno dentro de un género tradicional muy frecuentado por él. La pincelada es amplia, de una pasta generosa, aplicada con fruición; el colorido, de armonías inusuales, es quizás el rasgo más distintivo de Ravenet. Las formas sencillas, casi monumentales, son el soporte de un color sobrio pero de matices opulentos muy propios, en cuya densidad destellan algunos reflejos brillantes. En esta cuerda, en que se manifiestan los rasgos más reconocibles del lenguaje de Ravenet, se definen algunas de sus obras más logradas.

R. V. D.

1. Casanovas, Martí. Domingo Ravenet: Arte y Artistas. **El Heraldo de Cuba** (La Habana) 14 nov. 1926.
2 Pérez Cisneros, Guy. La obra del pintor Ravenet. En: Catálogo de Ravenet. **Exposición de óleos y acuarelas**. La Habana: Lyceum, jun. 1944.
3. Palabras en el catálogo de la **Exposición de pintura moderna III**. La Habana: Círculo de amigos de la cultura francesa, en. 1936.

39

RITA LONGA (La Habana, 1912-2000)
Figura trunca, 1937
Terracota; 56 x 49 x 51 cm

Autora de una obra que se esparció a todo lo largo y ancho de la Isla y que abarcó más de dos terceras partes del siglo XX, Rita Longa Aróstegui es, sin duda, una de las figuras cimeras de la escultura cubana de la pasada centuria.

La audaz trayectoria de la artista, iniciada en los umbrales de la lejana década del treinta, reedita en sí misma la vocación de cambio y actualización que alentó a los creadores cubanos al tiempo que describe, en inusitada síntesis, la titánica y veloz trayectoria de nuestra vanguardia escultórica. En efecto, la línea evolutiva que perfilan títulos como **Sed** (1932), **Torso** (1935), **Triángulo** (1936), y **Figura** (1942) -yesos, terracota y mármol-, todas piezas de temprana juventud-, ilustran la insistente búsqueda de una expresión formal desenvuelta, actualizada y auténtica y su definitiva inserción, lograda en apenas un decenio, en ese proceso de modernización plástica encabezado por la pintura que pronto avanza y fragua, en indiscutible salto de calidad para la escultura, a la altura de la década del cuarenta.

Figura Trunca, terracota de 1937, demuestra el precoz magisterio de la joven escultora en las denominadas obras de salón y habla de su preferencia por la figura femenina, de cuya innata plasticidad sabe obtener el mayor partido, a base de discretas ondulaciones, cautos desdoblamientos y asombroso poder de síntesis. De la terracota –como de cualquier otro material- consigue la artista extraer riquezas texturales que enaltecen la ya autónoma potencialidad expresiva del volumen, la línea y el claroscuro.

Ritmo, movimiento, gracia, refinamiento y elegancia son cualidades comúnmente destacadas por la crítica cuando se valora su extensa producción, y son, además, notas constantes de una dinámica creativa que halla en el sentido esencialista de la concepción escultórica y en la armónica interrelación de la forma y el espacio, las claves del estilo propio y la personalidad inconfundible de la artista.

El espacio es, en verdad, un elemento medular en la obra de Rita Longa: "La escultura no se levanta aislada del mundo –explica la artista- está en un determinado lugar, ocupa un sitio en el cual ha de tener sus 'simpatías y diferencias'. En los fríos Museos, en las Exposiciones mal cuidadas, la escultura se halla desprovista de un marco adecuado... Porque la escultura impone y conforma su ambiente, pero también recibe su influencia"(1).

De formación autodidacta -aunque testimonió sin reservas una gran admiración por el maestro Juan José Sicre y por su imperecedera labor pedagógica fuera de los ámbitos escolares-, su persistente bregar para liberarse del modelo académico, de cuyo lastre supo mantenerse a salvo, le confirió un liderazgo indiscutible en los predios de la manifestación, tanto más valedero cuando la artista consiguió insertar la ruptura estética no sólo en la obra "de galería" sino también, y con particular destaque, en el tan comprometido escenario de la producción ambiental por encargo, de iniciativa privada, y aún en el espacio público de comitencia oficial.

Autora de las transgresoras **Virgen del Camino** y **Santa Rita de Cassia**, del archiconocido **Grupo Familiar** del Parque Zoológico de la Habana, de la emblemática **Ballerina** del Cabaret Tropicana, del grupo escultórico **Aldea Taína** emplazado en el Centro Turístico Guamá, de **La Fuente de las Antillas –**obra mayúscula de la ciudad oriental de Las Tunas, denominada "capital cubana de la escultura"- y de otras tantas piezas que ya forman parte inalienable del paisaje cubano-, sus esculturas ambientales son parte intrínseca del entorno que habitamos, tanto que no sabríamos imaginarlo sin ellas. Rita fue sembrándolas a todo lo largo de la Isla y las obras empezaron a echar raíces y a calar hondo en la memoria de un pueblo que, como ha dicho Graciella Pogolotti, admira a Rita a Longa y la reconoce, aún sin nombrarla.

M.A.P.

1. Cfr. Rita Longa en la Academia Nacional de Artes y Letras. **Alerta** (La Habana); 27 mayo 1950.

40

MARCELO POGOLOTTI (La Habana,1902-1988)
El intelectual o Joven intelectual, 1937
Óleo sobre tela; 89 x 116 cm
Firmado en inferior derecho: pogolotti

Cuando Pogolotti decide llevar al lienzo algunos de los hallazgos de los dibujos de "Nuestro tiempo", pinta obras como El regalo a la querida, Paisaje cubano u Obreros y campesinos, de tema diverso pero asentadas en recursos compositivos afines: la fragmentación del plano en escenas significativas yuxtapuestas, parcas anotaciones que se contraponen o se complementan en un comentario final resuelto en la sátira más sangrienta, la denuncia política o la prédica revolucionaria.

No obstante sus logros, Pogolotti estimaba aquellas obras demasiado complejas, necesitadas de un proceso de depuración aún más estricto. Su meta era lograr una adecuación ajustada entre la escena representada y el lenguaje empleado: encontrar "formas que debían ser privativas de la sustancia misma con que trabajaba, distintas de todas las anteriores, para un arte representativo y no de realismo fotográfico."(1) Así, la pintura de Pogolotti evoluciona hacia lo que él mismo llamaba su "segunda etapa social", dentro de la que se ubica El intelectual. El pintor se concentra ahora en una escena única, de un impacto inmediato. A partir de uno de los recursos plásticos más elaborados teóricamente por Pogolotti, lo que llamaba el "sistema de líneas funcionales", la composición se ha vuelto más dinámica y elástica, con ritmos amplios y correspondencias sutiles. Las grandes formas se disponen con fuerza en un conjunto que Pogolotti quería cercano a la nobleza del clasicismo.

El tema está extraido de vivencias propias: el intelectual en la encrucijada del ascenso del fascismo europeo, formando parte de la conciencia cívica y de la orientación izquierdista surgida de la Revolución de Octubre, pero igualmente víctima del sectarismo y del dogmatismo: *...Un personaje con los ojos vueltos hacia adentro, inclinado sobre una mesa con un libro abierto y una máquina de escribir, aislado momentáneamente del mundo, procura consultar a solas con su conciencia las impresiones recibidas, a fin de hallar la interpretación adecuada, sin ningún influjo exterior. Pero afuera le acecha la sombra de una especie de pajarraco con guadaña, que representa el hambre, la persecución y la muerte...* (2)

No obstante haber nacido de una situación particular, Pogolotti logró con El intelectual un dramático símbolo lleno de monumentalidad y grandeza, cuyas lecturas pueden ser diversas.

R.V.D.

1. Pogolotti, Marcelo. Del barro y las voces. La Habana: Editorial Letras
Cubanas, 1982. p. 313-314
2. Ibidem. p. 345-346

41

EDUARDO ABELA (San Antonio de los Baños, La Habana,1889-La Habana,1965)
Guajiros, 1938
Óleo sobre tela; 84 x 71,5 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Abela/1938

A su vuelta a Cuba en 1929, después de su exposición de temas negros en la Galería Zak, Abela se siente fuertemente perturbado. Lejos de Alejo Carpentier –en el que reconoció al instigador de un asunto que en realidad estaba ajeno a sus experiencias, cultura y proyección- el pintor, regresado de París como un supuesto triunfador, vuelve a la caricatura. Comienza entonces su período más dilatado y activo dentro de esta disciplina, dirigida a la lucha antimachadista a través del personaje del Bobo. Pero, cuando cae la dictadura en 1933, cesa el Bobo y Abela se ve impelido a rehacerse totalmente como pintor.

A mediados de los años 30 el prestigio del muralismo era enorme en Cuba, y su influencia se siente, con intensidad desigual, tanto en algunos de los pioneros del modernismo como en los jóvenes que por entonces se daban a conocer. Cuando Abela vuelve a la pintura, lo hace bajo el influjo de este movimiento que, desde mucho antes, era visto en la Isla como ejemplo de autoctonía y modernidad americana. Varios factores matizan esta apropiación: el rechazo definitivo del afrocubanismo y la adopción del tema campesino, que consideraba más ajustado a la realidad cubana; su alejamiento de las vanguardias europeas y su aproximación a la tradición clásica a partir del muralismo mexicano; y la adaptación de la nueva estética a obras de caballete con temas alejados de lo épico o lo social. Otra circunstancia importante en la modelación de la nueva pintura de Abela es la visita que en 1934 realiza a Italia, donde queda fascinado por la pintura renacentista, de la que toma no sólo rasgos de estilo sino también técnicos. El resultado es una serie poco numerosa de obras que conforman su breve etapa "clásica" o "criolla" en la que se quiere trasplantar a la pintura cubana, adaptándolas, las experiencias de la mexicana. Muchos años después de pintadas, estas obras fueron juzgadas por el propio artista con dureza, como productos rígidos, sin gracia verdadera. Por paradoja, algunas de ellas son las que han terminado por identificarlo al paso del tiempo: **Santa Fe** (1936), **Los novios** (1937) y **Guajiros** (1938).

Desde que fue premiada en la II Exposición Nacional de Pintura y Escultura de 1938, **Guajiros** es una de las obras paradigmáticas de la pintura moderna en Cuba, en la que estableció cánones representativos y temáticos. **Guajiros** es una de las más certeras concreciones de la imaginación criollista, aunque roce con el lugar común. Unos personajes pueblerinos –más que de campo adentro- se colocan frente a un caserío de guano y tejas. La inmovilidad ha detenido la escena: el pueblo está desierto y los guajiros han sido sorprendidos en un gesto. Visten de blanco y llevan sombreros de guano, como un domingo o día de fiesta. Lucen sus gallos y su cabalgadura. En cierto sentido, todos están posando como para una postal de costumbres típicas. El óleo imita el color y la textura de la pintura al fresco, cuyo acabado atrajo al artista. Cierta torpeza voluntaria –con la que, según Abela, quiso introducir una nota a lo Aduanero Rousseau- resulta en una suave ironía, un leve toque de humor, que serían ingredientes tan importantes en su etapa final a partir de 1950. Las figuras, dispuestas con aplomo en un fuerte núcleo central, trasmiten una sensación de permanencia, fuera de toda eventualidad. A partir de una escena banal, despojada de accidentes y llevada a escala monumental, Abela ha elevado a sus personajes a la categoría de arquetipos cubanos.

R.V.D.

42

CARLOS ENRIQUEZ (Zulueta, Las Villas 1900 – La Habana 1957)
El rapto de las mulatas, 1938
Óleo sobre tela; 162,5 x 114,5 cm
Firmado y fechado en inferior derecho, esgrafiado: CEnríquez/38

Cuando Carlos Enríquez regresa a Cuba en enero de 1934, trae consigo un serial de obras que exhiben un estilo ya encontrado. La atmósfera socio cultural habanera muestra a Carlos un espacio en plena transformación, cambiante, contradictorio, en el cual, con su singular personalidad, emprende un conjunto de acciones diversas: ilustra poemarios, comenta exposiciones, polemiza desde su ética, debate sobre los nuevos valores artísticos. Escenarios diferenciados que lo nutren de plurales experiencias que se integrarán a su poética, en pleno proceso de reajuste.

El criollismo y su interpretación plástica (1935) es una de sus primeras declaraciones programáticas, texto que se sitúa en un cruce crítico – enunciativo en el cual el rol protagónico se desplaza hacia el campesino como componente de esencias nacionales, como encuentro de un universo incontaminado. Así irá tejiendo lo que él definió como **romancero guajiro**,*"la pintura del guajiro en su paisaje, rodeado de ese algo misterioso y fantástico que puebla su soledad con curiosas leyendas, que surge del contacto directo con la tierra que, como los muertos producen fosforescencia"* (1)

El Rapto de las Mulatas (1938) pertenece a este ciclo y posiblemente resulte la pieza más difundida y conocida, símbolo capaz de fundir en un binomio autor y obra (Carlos-El Rapto-Carlos). Presentada y premiada en el II Salón Nacional de Pintura y Escultura (1938), se recepcionó como una pieza impactante por el color, la transparencia, la violencia del tema, la sensualidad, la cubanía, la innovación.

La obra recrea un mito consagrado por la tradición pictórica (El Rapto de Europa, (...) de las Hijas de Leucipo, (...) de las Sabinas), que al inscribirlo el autor en su contexto antillano, no sólo lo recontextualiza sino que lo renueva; *" por sus praderas vagan potrancas y mulatas. El mismo como un dios las gobierna. Las posee, hombre y caballo"(2)*

Críticas, reseñas, comentarios desde sus respectivos horizontes de recepción han aportado opiniones que han ido trazando el conocimiento de la obra y el diagrama de sus valores. Así ha devenido pieza canónica, pues ha puesto de manifiesto su capacidad para resistir las continuas interpretaciones a las cuales la ha sometido la recepción durante más de sesenta años. Hermenéutica variable que según los paradigmas al uso ha denotado o subvertido determinados valores: unas veces para afirmarla (cubana, moderna, criolla), otras para negarla (sexual, pintoresquista), en un proceso de redefiniciones acorde con las fluctuaciones de los sistemas de gustos y preferencias.

Obra emblemática que "ofrece con inefable gracia un brebaje transparente y centelleante para buenos catadores" (3)

L. M. A.

1. Carlos Enríquez. **Palabras al Catálogo de la Exposición de Pintura Moderna**. La Habana: Círculo de Amigos de la Cultura Francesa, en. 1936.
2. Guillén, Nicolás. **Obra Poética.** La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973. T.III, p. 395.
3. Pogolotti, Marcelo. Carlos Enríquez. **Prensa Libre** (La Habana) viernes 11 jun. 1943.

43

VÍCTOR MANUEL GARCÍA (La Habana,1897-1969)
Paisaje con parejas, ca. 1943
Óleo sobre tela; 66,5 x 55 cm
Firmado en inferior izquierdo: Víctor Manuel

Desde la histórica exposición personal de Víctor Manuel en La Habana en 1927, recién llegado de París, el paisaje se instala para siempre en su pintura. Es a través de este tema que se expresa con la mayor pureza su manera de apropiarse poéticamente del entorno. Para muchos, aquí están sus mejores aportes. Pero el paisaje es también el registro más sensible de las gradaciones alcanzadas a partir de una estética inconmovible. Más que en otros asuntos, es en éste donde se aprecia con mayor nitidez la suave curva que describe la obra de Víctor Manuel a partir de una idea esencial: de la dislocación fauvista de los años del "arte nuevo" a la apretada estructura metálica de la **Vista de una calle;** del aligeramiento progresivo de forma y color de los paisajes de Matanzas en los años 40, hasta la explosión casi abstracta de los nocturnos de los 50...

El abordaje por Víctor Manuel de este tema tradicional no puede ser más directo. En el tratamiento moderno de la naturaleza y el ambiente isleños fue también un pionero, contraponiendo una imagen artística inédita a la espléndida herencia de los paisajistas románticos cubanos del siglo XIX. Su tono es el de la contención: *...Es Víctor Manuel que vuelve francamente a la naturaleza; como no la busca, la encuentra en donde aún está refugiada: en los parques urbanos, en las márgenes de los ríos. Es una naturaleza menor, una naturaleza comprimida, pero que basta para hacer una pintura sólida y seria.(1)*

En esta breve caracterización Guy Pérez Cisneros resume los rasgos esenciales del paisajismo de Víctor Manuel. Cuando la escribe en 1944 el artista está pintando su serie de vistas de Matanzas o de escenas semirurales con ríos -a la que pertenece **Paisaje con parejas-**, en la que ha logrado armonizar los elementos de su poética. En realidad, todos estos paisajes brotan de un paisaje ideal único, nacido de la observación de la naturaleza y las gentes de Cuba y a la vez inventado a la medida de un deseo. De esta imagen central se van desprendiendo infinitas variaciones. Ha partido de la realidad, pero ha ido alejándose de la anécdota o el accidente mediante un proceso de depuración. La sensación que emana de ellos es la de perennidad.

Paisaje con parejas es uno de sus más bellos ejemplos. La ancha franja horizontal de agua divide el espacio en dos zonas muy fuertes: la orilla y su reflejo. El río no fluye, como no parece tampoco transcurrir el tiempo en la escena detenida, pero llena de emoción. El reflejo es una alusión somera, casi incorpórea, a una realidad que es ella misma ilusoria, una escena bucólica escuetamente construida a partir de los acentos verticales de los troncos y la geometría elemental de las casas, entre los cuales las figuras acentúan el idilio. El parentesco de estos paisajes con la poesía de Garcilaso ha sido reiterado desde las primeras lecturas de la obra de Víctor Manuel: *... No era la Cuba frenética de ron y rumba sino la plácida del tabaco y el café, incluso en las tonalidades, profundas y aterciopeladas. Con el andar del tiempo estos rasgos se irían asentando y consolidando más todavía. Ya destacamos lo que hay de clásico en Víctor Manuel. Y en efecto, sus paisajes son verdaderas églogas. En ellos reina una placidez horaciana; la deleitosa serenidad y la suave dulzura bucólica virgilianas. Estamos en presencia de un Garcilaso de la pintura, puramente intuitivo, por parentesco poético. Para el pintor, desentendido de las pugnas sociales y políticas, Cuba es un remanso de paz, una arcadia tropical exótica, con apacibles figuras paseando bajo los árboles o recostadas en las felpudas alfombras verdes de las praderas, espejándose en el río...". (2)*

En su aparente levedad, los paisajes de Víctor Manuel constituyen uno de los más poderosos hallazgos de la pintura moderna cubana. Contrastando con la severidad de los "paisajes sociales" de Pogolotti o la explosión sexual de los de Carlos Enríquez, Víctor Manuel ha aprehendido datos significativos de la realidad, los ha pasado por una zona muy personal de su sensibilidad y los ha trasladado finalmente hacia un universo sin drama ni conflictos, alcanzando un equilibrio perfecto entre solidez y delicadeza.

R.V.D.

1. Pérez Cisneros, Guy. El paisaje en la plástica cubana. **Grafos** (La Habana) nov. 1944.
2. Pogolotti, Marcelo. **Víctor Manuel**. La Habana: Dirección Nacional de Cultura, 1959.

44

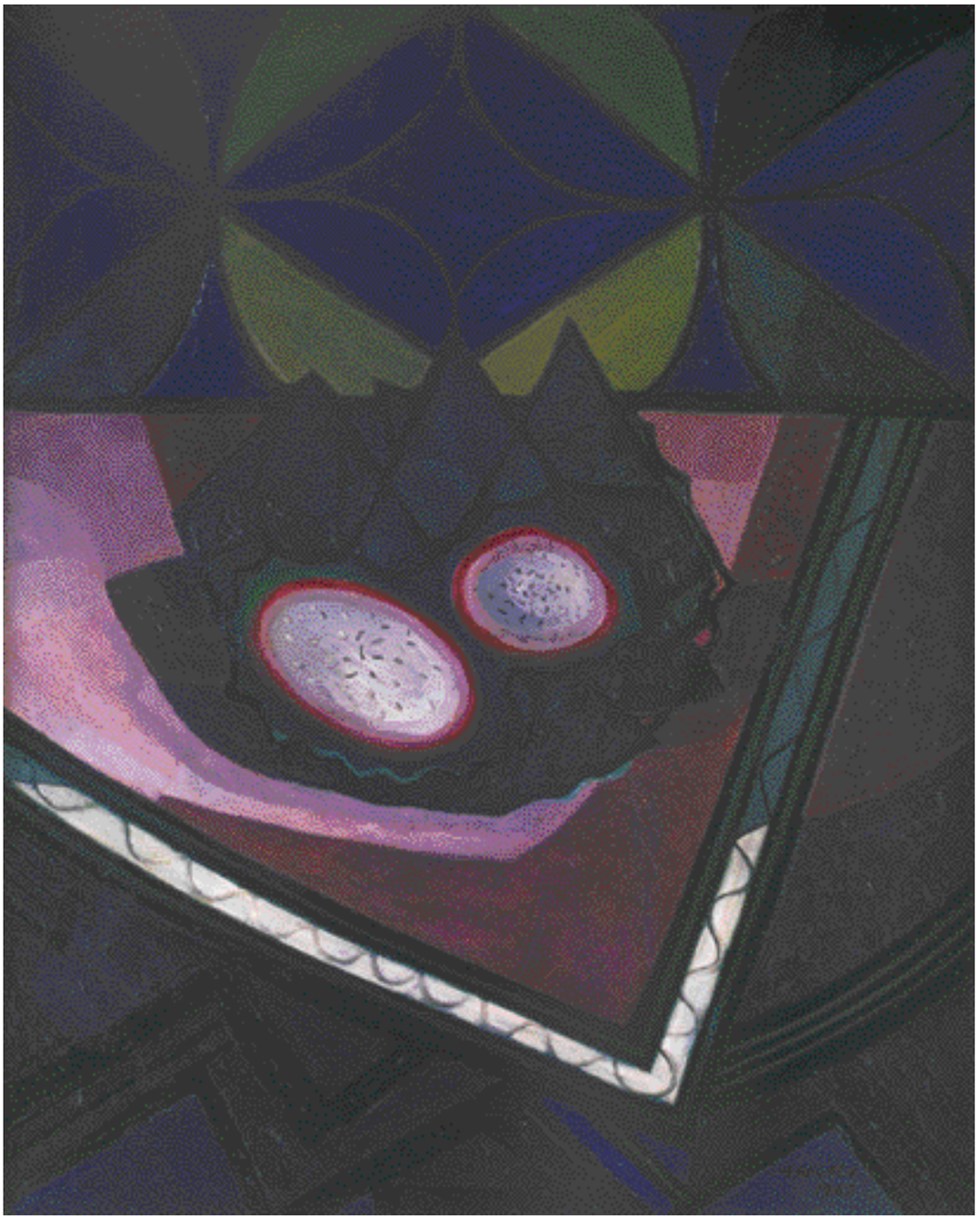
AMELIA PELAEZ DEL CASAL (Yaguajay, Las Villas, 1896-La Habana, 1968)
Naturaleza muerta con pitahaya, 1942
Óleo sobre tela; 79 x 64 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: A PELAEZ/1942

Al mismo tiempo que Amelia Peláez pinta las sobrias estructuras de los "bodegones criollos", comienza a incorporar en pequeños bocetos una serie de formas tomadas de las artes decorativas y del ambiente criollos del siglo XIX: los diseños de los pisos, las vidrieras de colores brillantes, las tallas de madera de muebles y mamparas, el mimbre, las rejas de hierro, los balaústres y las columnas... Ha vuelto de París con los ojos entrenados y va traduciendo progresivamente en su pintura aquellos vestigios del pasado a un lenguaje plástico moderno. **Naturaleza muerta con pitahaya** es una de las primeras obras en las que Amelia Peláez ha desplegado ya toda su morfología más personal. Es un resumen del proceso de criollización que experimenta su pintura a partir de su vuelta a Cuba en 1934, a la vez que un punto de partida para el desarrollo de la última, más original y extensa etapa de su obra.

Al incorporar este repertorio decorativo, Amelia resulta doblemente beneficiada. Por una parte su pintura adquiere fuertes connotaciones locales y puede reivindicar en términos contemporáneos tradiciones del pasado criollo en trance de desaparición bajo el empuje del progreso. Por la otra, encuentra también una extensa colección de formas que modifica y supedita a las necesidades representativas de su pintura. En estos motivos se reconocen no sólo los recursos ornamentales tomados del ambiente, de los que parte la artista, sino también la impronta de algunos maestros de la modernidad que la impactaron. Es decir: las naturalezas muertas criollas concebidas a partir de los *guéridons* cubistas; la luz de los vitrales a través de la saturación del color y los ejercicios abstractos practicados con Alexandra Exter; los hierros o mimbres expresados mediante el arabesco decorativo de Matisse, etc. Elementos representativos que son, a la vez, líneas y colores y que, como tales, pueden emanciparse de toda servidumbre representativa, en un impulso hacia la abstracción.

Hacia principios de los 40, las naturalezas muertas y las figuras de mujer, temas clásicos, han sido reunidos por la artista en una categoría superior que los incluye: el interior. Se trata de una autolimitación convertida en un reto para el puro despliegue formal. Pero también, la posibilidad de crear a partir de datos significantes rescatados del ambiente, un universo doméstico sublimado y fuera del tiempo. En **Naturaleza muerta con pitahaya** las connotaciones criollas se han vuelto más evidentes. La mesa cubista ha dado paso a una imagen todavía contenida pero suntuosa. Los planos del mantel se intersectan en diagonales y rectas cortantes muy dinámicas, en tanto la vidriera del fondo es el pretexto para un fuerte motivo decorativo. La armonía de verdes fríos y cálidos, de azules, de rosas y morados, es audaz, como la combinación de ciertos mediopuntos de los que a veces partía Amelia. Las clases de dinamismo del color que recibiera de Alexandra Exter en París comienzan a cobrar ahora otro sentido, bajo el impacto de las vidrieras cubanas. Las frutas muestran la opulencia de su pulpa y se convierten, como figura central, en señal de una naturaleza pródiga, siguiendo una tradición con antecedentes antiguos en la poesía y en la plástica cubanas. Arabescos discretos atenúan la severidad compositiva. La línea negra –trasposición a través del arabesco del embellotado del vitral, del bordado del mantel o de la reja de hierro- completa el efecto, incentivando el color y dotando al cuadro de una sólida armazón. La clásica "hostilidad entre la carnalidad y la estructura" enunciada por Lezama a propósito de Amelia Peláez poco antes de pintarse este cuadro, ha comenzado a resolverse en una prodigiosa síntesis de elementos. Con el completamiento de todo su repertorio ha establecido su estilo definitivo y ha creado un sistema de coordenadas formales que, lejos de convertirse en una limitante para el despliegue de su invención, propicia uno de los desarrollos más deslumbrantes del modernismo cubano. A partir de este momento la pintura de Amelia Peláez ha comenzado a ser una reiteración inagotable de sí misma.

R.V.D.



45

MARIO CARREÑO (La Habana, 1913-Santiago de Chile, 1999)
Estudio o **Desnudo**, 1937
Óleo sobre tela; 158 x 119 cm
Firmado y fechado en inferior izquierdo: Karreño/1937

Con su **Desnudo**, una pieza mayor, Mario Carreño entra en la corriente principal del arte moderno en Cuba. Estamos ante su primer momento de apogeo, en un camino que alcanzará, en la variedad de su recorrido total, muchos otros. Realmente, la historia de Carreño mostraba ya en 1937 una década de intenso trabajo. Su nombre no era desconocido en los medios artísticos habaneros, aunque no estuviera asociado a la renovación patrocinada por la **Revista de Avance**. El joven artista se mueve en otra órbita; su eficacia opera en otros circuitos. Carreño es, durante muchos años, uno de los más importantes ilustradores de la revista **Orbe,** de la **Revista de La Habana** y del Suplemento Literario del **Diario de la Marina.** Su estilo de este primer período –derivación gráfica externa del cubismo, a veces decididamente *art-deco*- se aplica, hacia 1932, a temas sociales y políticos. Desde 1929 había cambiado la inicial de su apellido por una agresiva K. Cuando Carreño –o Karreño- trabaja en este estilo "vanguardista" estaban aún por pintar algunos de los clásicos del primer modernismo cubano. Jorge Mañach lo califica entonces como "la primera criatura artística de nuestro tiempo en Cuba". Su obra "no tiene prehistoria"; es decir, no se ha visto obligado a renunciar a ningún pasado para "adoptar el vanguardismo". Carreño –nos dice Mañach- "nació ya para él, en él". (1)

Aunque firmado todavía con la K inicial, el **Desnudo** –o **Estudio**, como se ha exhibido en alguna ocasión- representa un viraje de 180 grados en su trayectoria. En 1936 viaja a México y conoce al dominicano Jaime Colson, quien le trasmite su afición por las formas clásicas. Comienza entonces su larga relación con la pintura de caballete. Pinta naturalezas muertas al duco con objetos sencillos y de una fuerte materialidad. En México completa también su **Desnudo,** que se integra a un breve pero importante momento en que el modernismo cubano se siente atraído por la pintura mexicana. Los primeros resultados de Carreño en México son saludados por el poeta Ramón Guirao como parte de un "apresurado y urgente regreso a la forma".(2) La modelo desnuda, semicubierta por un paño, posa como en un estudio académico tradicional recreado por una mirada contemporánea. La perspectiva y el punto de vista están ligeramente desplazados, pero el espacio conserva su integridad. La figura retiene algo de hieratismo, atenuado por la sensualidad de las formas macizas. Los acentos están en los poderosos pechos, en las manos, en los expresivos pies descalzos. A su lado una estricta naturaleza muerta –frutas frescas, vasijas humildes, un paño plegado, una mesa, una hoja de papel- permite demostrar la habilidad del artista, a la vez que completa el sentido elemental de la escena: un ambiente austero pero cálido de ocres, sienas y dorados, punteados de rojo y naranja.

Con este desnudo Carreño hace su primera incursión feliz en uno de sus temas preferidos, aquí asociado a la monumentalidad mexicana. También ha comenzado su exploración contemporánea de la gran tradición clásica que será, quizás, el sustrato más importante de su primer ciclo.

R.V.D.

1. Mañach, Jorge. **Un Obrero y un Policía**, una de sus *Glosas* publicada con motivo de exposiciones personales de Carreño y Ramos Blanco en La Habana en 1930.
2. Guirao, Ramón. Mario Carreño en México. **Verbum** (La Habana) nov. 1937.

46

MARIANO RODRÍGUEZ (La Habana, 1912-1990)
Unidad, 1938
Óleo sobre tela; 146,5 x 117 cm
Firmado y fechado en extremo inferior izquierdo: Mariano/38

No hay en Mariano Rodríguez una obra cumbre, como sí intervalos de iluminación y sabiduría: concreción sensible; angustia por resolver un compromiso en la forma, compromiso inefable como la esencia misma de la existencia, complejo en su propia definición. Cuadros como **Unidad**, 1938 contienen y desbordan al ser temporal: intentando respuestas serpentean y dan curso a todo un proyecto emancipado de vida. En su pronta y abandonada sedimentación un cuadro va abriendo caminos, proyectándose hacia otros que podrán superarlo pero nunca ignorarlo. 1936..., 1937..., 1938. Mariano regresa de México adiestrado por Rodríguez Lozano, el de menor activismo político entre los muralistas. Coincide con la repercusión en La Habana de los cursos de arte libre de aquel país, y con el interés de una nueva generación de artistas por hallar métodos de aprendizaje y participación allende los instaurados por la vanguardia del 27. Trabaja en la fundación de aquel empeño. Le preocupan las fuentes modernistas -la vanguardia cubana, el muralismo mexicano, el arte europeo occidental- y su interpretación en contenidos que trasciendan las nociones esencialistas de lo nacional y lo social. Mariano intenta ubicarse en el centro álgido de estas oscilaciones, en sus confluencias y antagonismos. **Unidad** es la respuesta a un momento de vida cuyo devenir poético se potencia en la voluble y perfecta diacronía filosófica del término, y su ubicación en un contexto temporal. Un cuadro de época, irreductible al talante historicista que encarna y que invita a desentrañar. El realismo en él es ilusorio; su simbolismo, más que didáctico, es evocador. Predominan las masas pictóricas que levitan y se superponen sin integrarse en su corpulenta expresividad. Casa, camino, árbol, hombre, mujer. Pesan unos sobre otros, atenuados por fútiles sombras. Cuanta fragilidad en el apacible equilibrio y la aparente estabilidad de las figuras. Cuanto de lucha interna. Unidad y tensión son sus claves visuales. Tensión entre el árbol y la casa que sirven de escenario a la pareja central, y que se reproduce en los brazos abiertos con centro en la proximidad de los cuerpos. Hombre y mujer se unen tan sólo en la complicidad de sus miradas, para expandirse y abarcar una totalidad que los trasciende. La escena gravita por su erotismo contenido, por la acción de una fuerza que es al unísono deseo y voluntad; energía que se vuelve irradiación, alumbramiento y premonición.

D.M.O.M.
La Habana, abril, 2000

47

LOZANO, ALFREDO (La Habana, 1913-Estados Unidos, 1997)
El abrazo, 1938
Piedra; 88,5 x 42,5 x 48 cm

Coetáneo de Rita Longa, Alfredo Lozano puede ser evaluado como una figura fundamental de nuestra segunda vanguardia escultórica. Nacido en La Habana en el año 1913, sus estudios en la Academia de San Alejandro se limitaron a un único curso.

Mucho más útiles para el hallazgo de aquella expresión propia con la que Lozano impresionó a la crítica cubana en el Salón Nacional de 1938, fueron las lecciones que recibiera durante un corto viaje a México en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Su estancia en ese país, el contacto directo con las piezas originales de la cultura azteca, el impacto del movimiento muralista en su convincente vocación humanística y proyección latinoamericana, y las oportunas indicaciones del escultor Oliverio Martínez, marcaron una profunda huella en el joven artista cubano.

De regreso a Cuba y animado por la extraordinaria vivencia de un nuevo tipo de pedagogía de las artes plásticas, acepta colaborar con esa iniciativa cultural sin paralelo en el ámbito nacional republicano que fue, en 1937, el Estudio Libre de Pintura y Escultura en el que Lozano funge, junto a Rita Longa, como Orientador de la Cátedra de Escultura. Fue aquella una oportunidad excepcional para la práctica gratuita de la manifestación y, muy especialmente, para la enseñanza de la talla directa en piedra y en madera con la absoluta libertad creadora que no estaba permitida en los estrechos límites de la formación académica profesional.

El lenguaje escultórico del artista se distingue por la solidez de sus composiciones y la reciedumbre de las formas que parecen resueltas, desde la más pura simplicidad de líneas, como volúmenes compactos definitivamente comprometidos con la cualidad arquitectural del bloque primigenio del que emergieron las figuras.

El abrazo, robusta talla en piedra del año 1938, constituye un paradigmático exponente de la monumentalidad que Lozano suele impregnar a sus interpretaciones. Aquí las formas se entrelazan en una comunión de masas y organicidad de líneas –cual oficioso ejercicio de equilibrio y síntesis, de concentración y atemporalidad- que tensan la condición significante de las formas pétreas y trascienden la perentoriedad de lo anecdótico a favor de una nueva estética de la representación escultórica.

A esta nueva estética de obvia impronta mexicana, se integró la notoria influencia ejercida por el artista europeo Bernard Reder a su paso por la capital cubana, en 1941. “Lozano sumó a su voluntad de americanismo –aseveró a propósito Guy Pérez de Cisneros- la ciencia escultórica que aporta Reder a La Habana. Esta adición habría de dar a la escultura cubana un florecimiento que será sin duda uno de sus más significativos capítulos”(1).

A lo largo de los años cuarenta y cincuenta, sin abandonar el trabajo en piedra y en madera, Alfredo Lozano laboró como un incansable experimentador de técnicas y materiales escultóricos –entre ellos la terracota, el estaño y el hierro- que acompañaron sus nuevas búsquedas expresivas las que, a pesar de la importante reducción de escala, nunca abandonaron del todo el sentido macizo, severo y monumental que individualiza a sus creaciones.

Realizó asimismo algunas esculturas ambientales entre las que sobresale y asombra, por el cabal y auténtico manejo del lenguaje abstraccionista –casi generalizado entonces en el escenario plástico local- la pieza que ejecutara, en 1953, para uno de los balcones del Museo Nacional de Bellas Artes.

Establecido en San Juan a partir de 1968, Alfredo Lozano se erige también en figura medular para el despegue y consolidación de la vanguardia escultórica puertorriqueña. Su obra versátil y actualizada, osada y desenvuelta en las múltiples asimilaciones técnicas de las últimas décadas del siglo y oportunamente habilitada para la función ambiental, expande por otros espacios del Caribe hispano la temprana voluntad, renovadora y moderna, de la escultura cubana.

M. A. P.

1. Pérez Cisneros, Guy. **Pintura y escultura en 1943**. La Habana: Anuario Cultural de Cuba, 1943.

48

MARIO CARREÑO (La Habana, 1913-Santiago de Chile,1999)
El Nacimiento de las Naciones Americanas, 1940
Óleo sobre tela; 146 x 199 cm
Firmado y fechado en inferior izquierdo: Carreño-4(...)

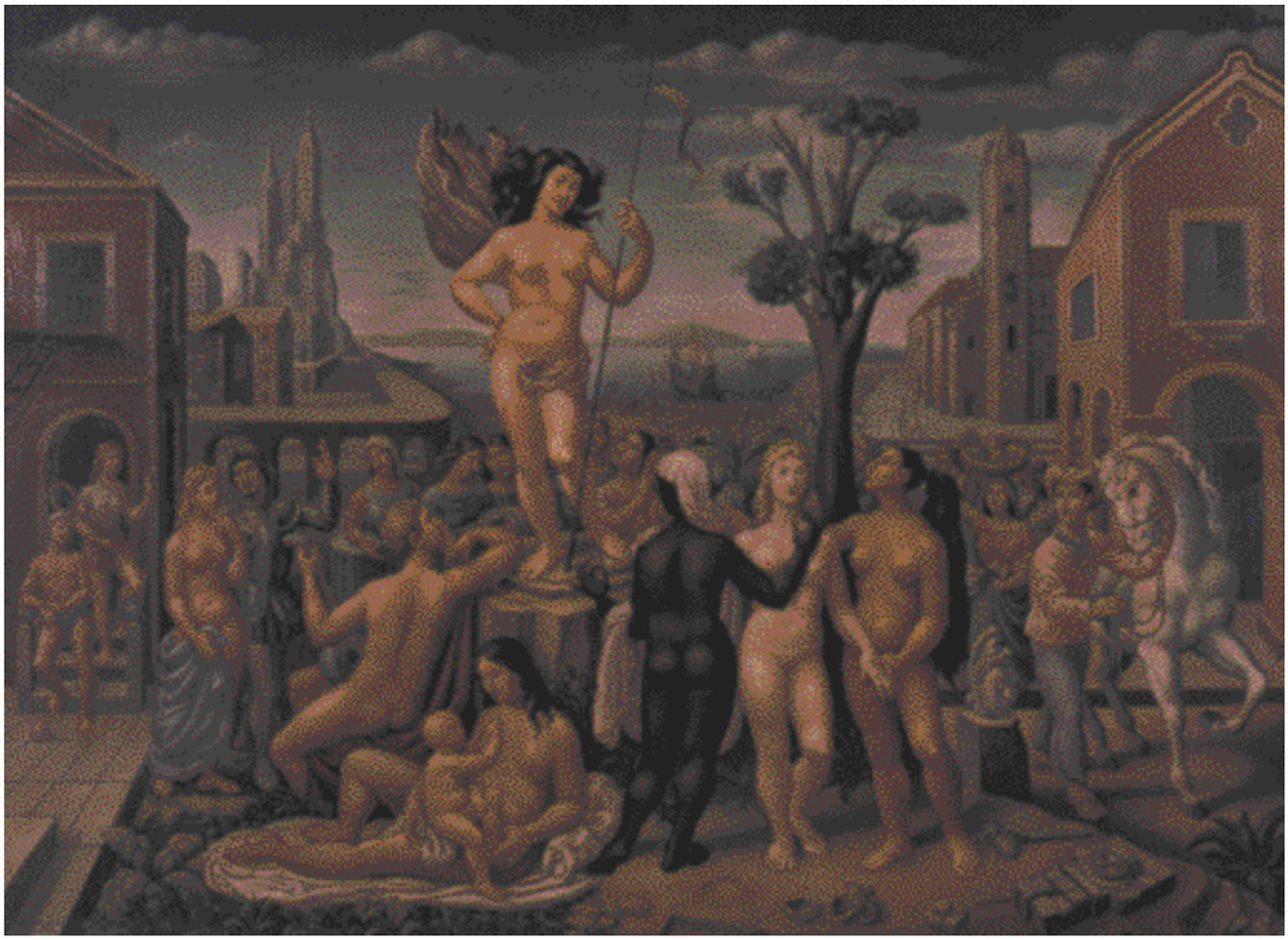
El Nacimiento de las Naciones Americanas es una de las piezas emblemáticas de Carreño, al mismo tiempo que una de las más admiradas y populares. En ella confluyen, después de un cuidadoso proceso de apropiación del clasicismo efectuado en dos o tres años, todas las fuentes del primer Carreño maduro, sugiriéndose a la vez el camino que seguirá su obra más inmediata. En ningún otro ejemplo resplandece de modo tan impresionante el oficio extraordinario del pintor.

Su aprendizaje clásico tiene una primera fase en sus dos años mexicanos. Se trataba, no obstante, de un realismo ya filtrado por una mirada americana y puesto en función de otras necesidades expresivas. Curiosamente, el pintor no sigue de inmediato en esa dirección que ya había explorado con éxito y prefiere retroceder hacia las fuentes primigenias de la tradición occidental. Lo anima en su empeño el dominicano Jaime Colson, campeón del clasicismo. En París Carreño estudia la gran pintura de los museos y se detiene en los renacentistas italianos. Tiene una fase -caracterizada por Gómez Sicre como de "clasicismo marmóreo"- que se va tiñendo de un contenido esplendor cromático. Dos meses en Italia, en su viaje de regreso a América a causa de la guerra, lo enfrentan a los museos de Florencia y Nápoles y a los frescos de Pompeya, que lo confirman en su vocación. En esta encrucijada coincide su entusiasmo por la antigüedad con su admiración con el Picasso neoclásico...

El Nacimiento de las Naciones Americanas es una recreación de ciertas composiciones monumentales del renacimiento italiano. En este sentido, la empresa es un verdadero *tour de force* que se impuso el artista. En un paisaje ideal, Carreño despliega su alegoría. La figura central, América, es una visión botticelliana. A su lado se agrupa, a la manera renacentista, el resto de las personificaciones: las que aluden a la civilización del Norte, frente a las que aluden a la América Hispánica, en una ingenua polaridad. Otras figuras son símbolos tradicionales, como las Artes o la Maternidad... Las centrales, salidas de **Las tres gracias** de Rafael, son bellísimas alusiones a las razas americanas: la mitología griega contaminada del mestizaje del Nuevo Mundo. Este simbolismo transparente se expresa en formas muy nítidas y ordenadas, que se quieren eternas y atemporales. Pero el tema y su enfoque revelan una coyuntura histórica específica: en plena guerra mundial, la formación histórica del Continente es interpretada a través de la política rooseveltiana del "buen vecino".

Esta obra es la culminación de la pasión clásica que subyace en Carreño. Pero es también un atisbo de los rumbos que ya estaba tomando su pintura. La dureza del mármol ha cedido ante la morbidez de unas carnes que han comenzado a animarse, después de abandonar los frisos arquitectónicos. Gradualmente las formas se harán más grávidas y macizas, más carnales, y se convertirán en arquetipos de campesinas, bañistas o maternidades, en un nuevo clasicismo, decididamente americano.

R.V.D.



49

RENÉ PORTOCARRERO (La Habana, 1912-1985)
Interior del Cerro. 1943.
Óleo sobre madera; 71 x 57 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Portocarrero 43

"Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles".

Federico García Lorca

La recurrencia estilística dentro del ambiente típico de las hermosas casas del Cerro, hermosas hasta en la memoria que se resiste a olvidar, conformó, sin dudas, una espiritual vocación en Portocarrero, quien pinta sus recuerdos reales o sentidamente "armados" en imágenes animadas por una función trascendental, que es perpetuar la calidez de su entorno primero. No caben detalles menores; importa la exuberancia del **color** que entibió un rincón donde se estaba a gusto; importa el estallido de **formas** acaparando cada espacio. No hay áreas en blanco, como no las hay en su memoria. El sólo cuenta su historia, que no es vieja ni triste sino fuente esencial a donde regresa a tomar aliento y de donde se percibe nunca salió enteramente. Diría Portocarrero: "Volvamos al recuento para recordarnos que de los huesos de nuestros muertos pueden surgir hermosas y yo diría raras, extrañas flores". (1)

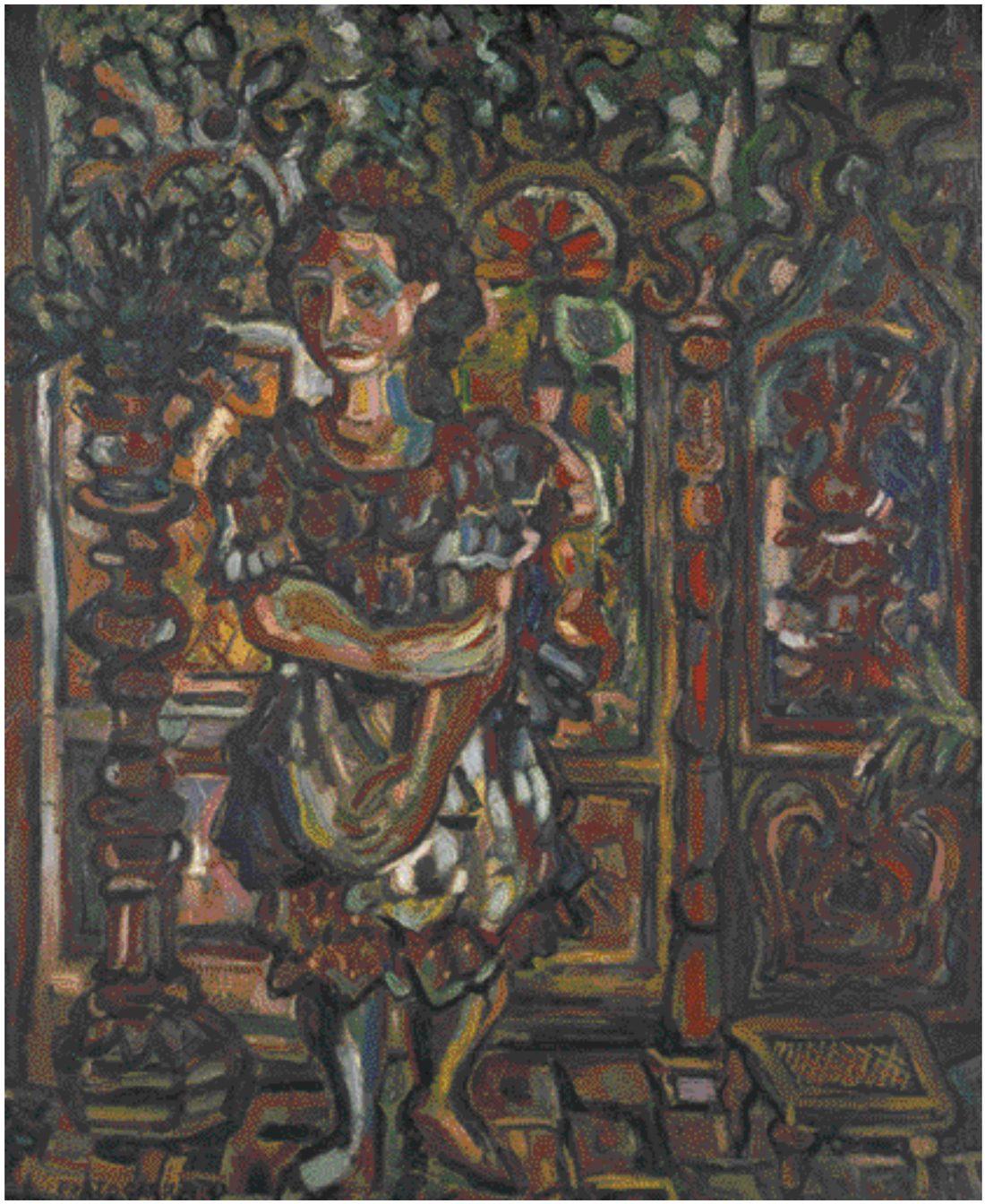
Mirar sus cuadros supone un espacio de autoconocimiento para sí y para los herederos, sin condición previa, de toda su creatividad. El artista "promete", y cumple, llevar al lienzo "verdades" de cada tiempo vivido o mejor esencias, pues son las que perduran y enraízan. "El pintor es ese hombre expulsado del paraíso de la inmediatez" (2), por ello remuele durante un tiempo, breve pero imprescindible y luego se adentra en un tema como el de los interiores, mediante bocetos sino de obras que son cual escalones ascendentes, hasta que un día, un buen día, quita la orfandad a un lienzo cualquiera para convertirlo en una pieza clave, en un hijo querido, en este *Interior del Cerro*, 1943, profundísimo en su sereno dramatismo, en su quietud temporal.

De alguna manera, extrañamente tangible, evidenció cualidades excepcionales que le permitieron entroncar la presencia de un primer gran momento dentro de su producción artística, -es importante recordar que Portocarrero es una de las figuras más representativas de la llamada Vanguardia de los años '40-, con la profundización en una temática antropológicamente definidora en su historia vital. "No podría ordenar mi futuro si no ordenara también mi nacimiento" (3), reflexiona, y tal parece que se hubiera preguntado quién era, de dónde venía y también dónde podría instalar cada día su caballete, traduciendo este imperativo ordenador, crucial en una vida iluminada por la dedicación al milenario oficio de pintor en su acepción más artesanal y esmerada.

De hecho, Portocarrero no deja morir el esplendor de un ambiente histórico y pone a palpitar cada detalle del conjunto "construido" como sólo se sabe hacer en las casas cubanas. Hay una gran emoción, estado del alma que en Portocarrero anida desgarramiento y dolor, para luego desperezarse y trazar algo que puede entenderse como un rincón del Cerro, armado a base de una memoria emotiva que no prescinde de los agradables banquitos enrejillados, de las macetas con "maticas", dispersas sin que parezcan excesivas, un helecho que asoma a la derecha indica espacios no reflejados por el pintor pero asequibles a través de una verde rama; casi al centro, una mujer, tranquila, se deja captar y sostiene, con languidez, su mirada llena del ayer. Tras ella, las mamparas, ya sin el vaivén que las hacen parecer como mariposas de madera colorida y excepcional trazado, se despliegan llenando toda la composición, en la que el breve espacio, apenas dos hiladas de mosaicos nos hacen notar la posibilidad de acceso; parece fácil pararse al lado de esta dama y trasponer el umbral empujando levemente una hoja de estas mamparas con lo cual ya, definitivamente, se sabrán las cosas íntimas que no suelen llevarse a la sala. En Portocarrero el **conocimiento** fue vital y así lo supo transmitir con toda la plenitud de quien lleva bien adentro su "historia". Cuando aparecen estas mamparas rebosando color, aunque no haya otra referencia, se identifica a Cuba; aunque no haya firma, se descubre a Portocarrero. **Conocer** a quien nos sublima por amar la forma en que somos nos inserta en una circunstancia excepcional, que aquí quedará expresada a través de sus propias palabras: "... pienso que un hombre es según la tierra donde nace, y en verdad no me imagino como huésped. Por eso permanezco. Y soy". (4).

N. F. A.

1.- Portocarrero, René. "Anotación en orden a la pintura". **Unión.** 1 (1): 105, mayo-jun. 1962.
2.- René Portocarrero. Citado por José Rafael Vilar. "René, mago de Cuba". **El Caimán Barbudo**. 24 (271): 30, jun. 1990.
3.- René Portocarrero. Citado por Graziella Pogolotti y Ramón Vázquez. **René Portocarrero**. La Habana: Editorial Henschel, Berlín y Editorial Letras Cubanas, 1987. p. 30.
4.- René Portocarrero. Citado por José Luis García. "Si usted no fuera cubano,¿para qué vendría?". **Tribuna de La Habana**. 1 nov. 1987.



50

MARIANO RODRÍGUEZ (La Habana, 1912-1990)
Paisaje con figuras, 1943
Óleo sobre tela; 78,5 x 104 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Mariano/43

Hay un Mariano esotérico. De un esoterismo formal que busca esencias en lo pictórico y más allá de éste. Dominar la materia pictórica en múltiples formas, asirla, no dejarla escapar. Una y otra vez volvemos a los mismos temas, si se quiere hasta los mismos cuadros. Cuando no, encontramos todo el tiempo dejado atrás concentrado en su última criatura. Se repiten motivos y composiciones, la diferencia se resuelve en lo que sugiere y aporta el lenguaje mismo de la pintura.

No faltarían razones para ver en **Paisaje con figuras**, 1943 un cuadro "origenista". Más allá de la asociación entre Mariano y el grupo de poetas e intelectuales de revistas como *Espuela de Plata* (1939-1942) y *Orígenes* (1944-1956) estamos hablando de un camino en el que ya estaban cediendo en sus lienzos claras intenciones de universalidad que apuntaban hacia lo intemporal y que tendrá en el paisaje su expresión más cabal. Mariano vuelve a sus propios orígenes pintando playas y campos. Paisajes del recuerdo y de la memoria. Las playas de Canaria donde realizó sus primeros barcos y marinas, las de Cuba donde nunca dejaría de pintar. Paisajes encontrados en la distancia con que se mira el presente, transformados por la mirada y la pintura, inventados por el deseo de la posesión.

Paisaje con figuras representa también el desarrollo particular que tiene en Mariano un concepto, el de barroco, y que puede ser localizado en etapas muy tempranas de su pintura. Un barroco americano que, al decir de Lezama, se erige sobre pilares como los de la "simultaneidad" y la "parodia de estilos". Representa la propuesta de un clasicismo que va por costas y mares desde el pasado grecolatino, pasando por las costas cantábricas del norte de España, o por las del norte de Africa, aquellas que por capricho histórico heredaron isleños que luego siguieron de paso hacia Cuba.

La figura ha perdido protagonismo, dominio, poder, hasta devenir parte esencial de un naturalismo *sui generis* Apunta a revelar su armonía con el paisaje, su correspondencia con elementos vegetales y animales. La mujer, en este caso es parte de una aventura erótica, un delirio sensual, una paz edénica de idilio y matriarcado, se conecta ella misma con el origen del mundo y de las especies y conecta asimismo a la pequeña isla tropical y caribeña con un pasado de grandezas y de belleza en la forma.

D. M. O. M.
La Habana, abril, 2000

51

FELIPE ORLANDO GARCÍA (Quemado de Güines, Las Villas, 1911)
Doble retrato, 1943
Óleo sobre tela; 127 x 76,5 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Felipe Orlando 43

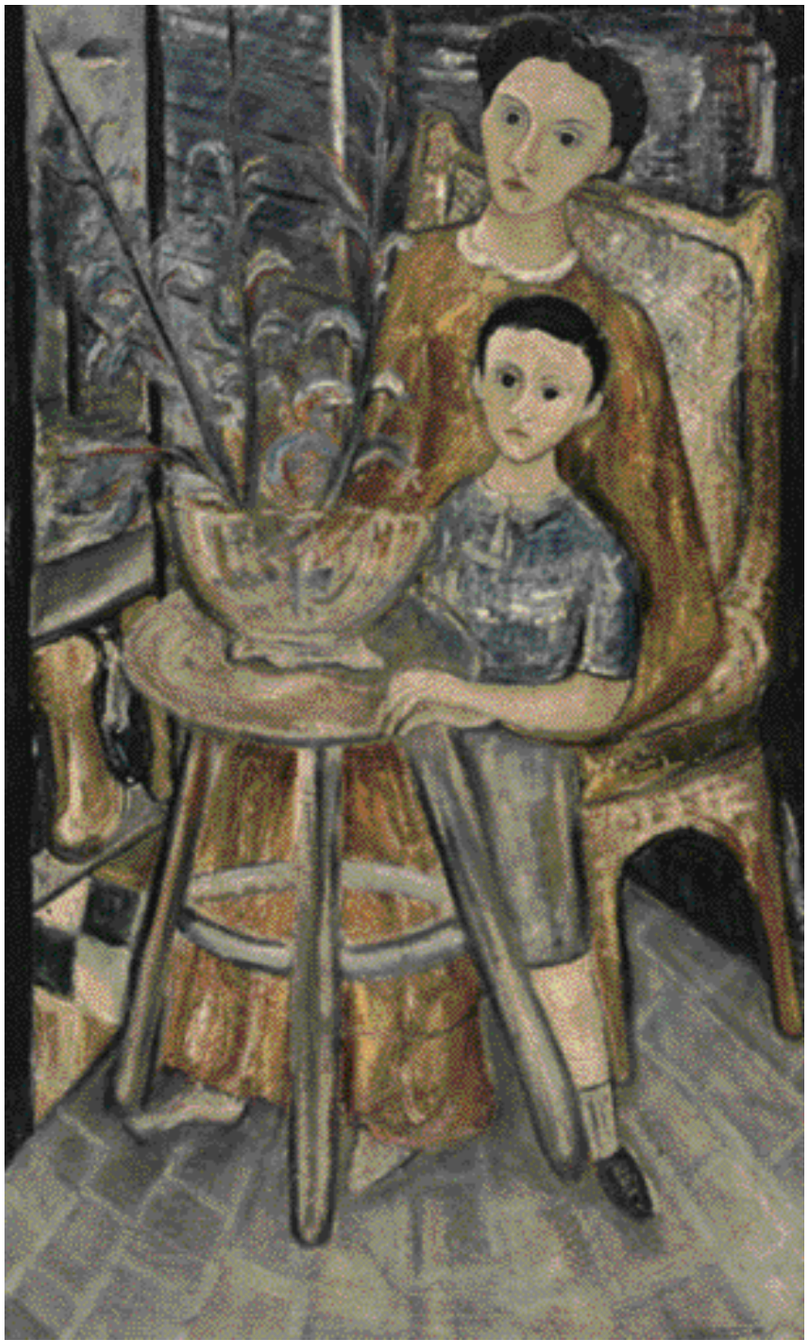
SOBRE FELIPE ORLANDO

El ojo experimentado de Alfred H. Barr le permitió escoger, a inicios de la década del cuarenta a creadores del arte vanguardia, y calificarlos como integrantes de la "escuela de pintura de La Habana". Con ello apuntaba a varias condicionantes; entre ellas, la localización y la conjunción de caracteres unitivos, que no excluían los rasgos de estilos personales.

Gananciosos de la lucha antiacadémica en todas sus vertientes librada por la inicial jornada artística de los años veinte, los pintores que adquieren nombradía en la década siguiente a ellos inauguran una manera propia de producción artística. Esta está marcada por un mayor intimismo temático y por un más intenso despliego cromático y formal. Conforman el afán de captación de esencias nacionales exentas de tipicismos, expresados con un lenguaje que revela el conocimiento y el uso libre de las tendencias artísticas internacionales.

Uno de los artistas que aporta su voz a ese rico concierto polifónico es Felipe Orlando. Sus interiores comparten, con notas propias, algunos datos definitorios de sus contemporáneos en el trabajo pictórico. Tal es, el interés por el color, la presencia humana en un interior, la caracterización del mismo mediante diversos recursos, la apertura de un vano para hacer del exterior una parte integrante de la escena. Estos elementos, observables en su **Doble retrato**, adquieren un matiz personal por el modo en que el artista potencia los elementos conformados del lienzo. Escoge como modelos a su compañera y al hijo de ambos, con lo que se inserta en la rica línea de prestar atención pictórica a los seres más allegados al artista (iniciada una década atrás por Arístides Fernández, y potenciada por otros artistas como Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Mariano, et al). Felipe, como Amelia Peláez, Portocarrero y otros pintores de esa época, integra estructuralmente elementos de nuestra arquitectura tradicional, así como un mobiliario característico del hogar cubano. La jarra de flores ocupa un espacio protagónico como complemento pictórico de las dos figuras.

A.J.



52

FEIJOO, SAMUEL (San Juan de las Yeras, Las Villas, 1914-La Habana, 1992)
Los músicos, 1944
Óleo sobre tela; 72,5 x 60,5 cm
Sin firma

La sabiduría silvestre de Samuel Feijóo

Reconocido desde muy temprano como poeta, y más tarde también como novelista, investigador folklórico y editor de las magníficas revistas *Islas* y *Signos*, Samuel Feijóo no tuvo ni ha tenido igual suerte como pintor y dibujante. El celebrado autor de *Beth-el* y *Camarada celeste*, a quien Cintio Vitier dedicara una de sus lecciones en *Lo cubano en la poesía (1958),* fue y continúa siendo hasta el momento un pintor casi desconocido. Pero esta demora en la apreciación de sus méritos no es del todo imputable a las ineptitudes y negligencias de la crítica, sino que en gran medida es resultado de la deliberada voluntad del artista por mantenerse alejado del ajetreo de la ciudad, de los circuitos profesionales, "cultos" (a los que fue radicalmente alérgico), y también, desde luego, al carácter heterodoxo y provocativo de su personalidad y de sus obras. Fueron sobre todo estas circunstancias las que lo situaron muy pronto como un creador marginal, solitario y de difícil ubicación.

Es cierto que Feijóo publicó muchos de sus dibujos en las varias revistas y "revistines" que fundó desde los años 40 (*Ateje*, *Guámpara y Chágara*, *El caballito del Guabairo*, *Bailarín fantoche*, y las ya mencionadas *Islas* y *Signos*), pero su pintura sólo pudo ser apreciada en escasas exposiciones personales que realizó en Cienfuegos y La Habana, principalmente en los años 60. Una extremada hipersensibilidad y un enfermizo desprecio por las vanidades y pedanterías del medio intelectual y artístico lo llevaron también con frecuencia a emplear la "autoburla" como recurso de purificación o exorcismo, y a mostrar al público sus obras más extravagantes y grotescas con el fin de provocar desconcierto y hasta reacciones adversas. Esta extraña actitud defensiva mantuvo también fuera de la vista muchos de sus trabajos más delicados y sensibles.

Samuel Feijóo pasó la mayor parte de su vida en provincias, dedicado a recoger leyendas, mitos y otras expresiones tradicionales entre la gente humilde de las zonas rurales. Estuvo al frente de importantes proyectos pedagógicos y editoriales relacionados con la creación plástica popular, como la fundación de la Escuela-Taller en el Palacio Valle de Cienfuegos en 1962, y la publicación de libros como **Fantasía del Dibujo Popular**, 1960 y **Pintores y dibujantes populares de Las Villas**, 1962, por lo cual muchas veces su obra ha llegado a confundirse con las del movimiento de artistas populares que él mismo organizara. Aunque tal confusión probablemente le causaría placer y orgullo, la realidad es bien distinta. Su formación autodidacta es bastante sui géneris, y está muy lejos de ser rudimentaria.

Desde muy joven Feijóo estuvo informado de los lenguajes de la modernidad, pero participó de ellos sólo desde afuera, como espectador receloso, evitando contaminar la pureza de su sensibilidad con artificios y trucos provenientes de la cultura oficial, institucionalizada. Sus fuentes preferidas fueron siempre la propia naturaleza y aquellas formas de creación alejadas o ajenas a la ortodoxia cultural. Su amistosa relación con Jean Dubuffet, "descubridor" del llamado Art Brut y defensor de las más severas posiciones contraculturales en la Europa de los años 40, parecerían acercarlo a esta estética tributaria del arte psicótico, de la creación infantil y del llamado arte ingenuo, lo cual es cierto sólo en parte. En realidad sería más atinado entender la peculiar estética de Feijóo como una prolongación natural de su postura ética, de su permanente identificación y defensa de las clases desposeídas, humildes, en especial del campesinado cubano, y también como una consecuencia lógica de su amor por las tradiciones vernáculas y por la naturaleza cubana. Su estilo –o sus estilos— no han de ser vistos como el producto de un programa de orden intelectual, consciente, sino como el fruto espontáneo de esta doble vocación humanista y ecologista afincada en las cosas nacionales.

"Ajeno a toda dialéctica cultural, –diría Cintio sobre el poeta- Feijóo no se inserta propiamente en la historia de nuestra poesía, sino más bien en sus tradiciones", y refiere estas tradiciones no a las formas estáticas y esclerosadas del folklore, sino "a las que laten libres en el paisaje como rasgos constantes de su genio". Según Vitier, Feijóo habría recogido esta tradición "no en el aire de la cultura o del espíritu, sino literalmente en el aire de los campos". ¿No podría decirse lo mismo de su pintura, y sobre todo de su dibujo, tan cercanos al lenguaje formal de la naturaleza cubana? Baste escuchar esta declaración escrita por Feijóo para la presentación de su cuaderno Dibujos publicado por el Consejo Nacional de Cultura en 1961: "Desde los sencillos paisajes primeros hasta los dibujos más fantásticos o fantasiosos se ha de considerar –porque de ella lo aprendí—que cada línea viene de Natura, de sus formas graciosas, alegres, matojos, bejuqueras, flores, hojas, gajos, pájaros, bosques, mariposas, caracoles, gusanos...

Su cuadro **Los músicos**, de 1944, corresponde a uno de los momentos de mayor riqueza decorativa y colorista en la obra temprana pero ya madura de Feijóo, en

esta ocasión volcado no al paisaje ni a la mitología campera sino a la representación del interior familiar, hogareño. El deleitoso entrelazamiento de formas, la ocupación obsesiva del espacio, la profusión ornamental y la calidez cromática del ambiente parecen hallarse dirigidas a resaltar el tono afectivo, de amoroso intimismo que emana de esta escena en de indudable sabor autobiográfico. Resulta curioso comprobar que a pesar del relativo aislamiento creativo de Feijóo existe un notable parentesco entre esta obra y las que por esa misma época realizara su contemporáneo habanero René Portocarrero, conocidas como **Interiores del Cerro**. En ambas se halla esa misma fascinación por la poética del ornamento que, en sus muchas variantes, informa buena parte de la pintura cubana de toda esa década.

O. H.

53

WIFREDO LAM (Sagua la Grande, Las Villas, 1902-París, 1982)
La silla, 1943
Óleo sobre tela; 131 x 97,5 cm
Firmado y fechado en inferior izquierdo: Wifredo Lam/1943
Donación Lilian Esteban y Alejo Carpentier, 1976

Wifredo Lam regresa a Cuba en agosto de 1941, después de una larga e intensa experiencia europea. Su reinserción en el panorama cultural cubano de inicios de los años cuarenta resultó difícil y compleja. Después de establecer una estrecha relación artística con Picasso -con el cual expone en la Perls Gallery de Nueva York, Breton y otros miembros relevantes de la Escuela de París, el contexto antillano resulta al inicio extraño para él. Por otra parte, existía un desconocimiento de la figura de Lam en el ambiente plástico nacional. Lydia Cabrera reconoce esta situación cuando señala: "*Ignorábamos que este "auténtico pintor", -la frase viene de Picasso- (...), de quien leíamos el nombre con frecuencia en los catálogos de las exposiciones de la pintura moderna con Braque, Léger, Klee, Ernst, Miró, Gris, Chagall, Picasso (...) era ¡cubano! (1).*

A inicios de los cuarenta el modernismo nacionalista cubano ha consolidado una expresión fuerte y original asentada en la búsqueda de los elementos nacionales contenidos en la herencia de la cultura blanco-criolla de raíz hispánica. Emerge una nueva generación de artistas que devendrán figuras fundamentales del período como René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Cundo Bermúdez, a los que se añaden otros de la anterior promoción como Amelia Peláez y Mario Carreño. Ellos serán autores de un conjunto de obras que resultarán piezas cardinales para la comprensión de una zona importante del arte cubano del período como **El gallo pintado** y **Retrato de Libi** (1941), de Mariano Rodríguez; **La cena** (1942), **Festín** (1943) e **Interiores del Cerro** (1943-44), de Portocarrero; **Las dos hermanas** y **La pianista** (1944), de Amelia Peláez, entre otras.

Ajeno a estas poéticas dominantes Lam decide encontrar su propio camino a partir del descubrimiento –con la orientación de la folklorista Lydia Cabrera y el apoyo entusiasta de Alejo Carpentier y Fernando Ortiz- de la poesía contenida en los mitos conservados de las creencias afrocubanas. Este será el detonante de una pintura que actuará como un polo aislado pero poderoso dentro de la plástica de la época. (2)

Entre 1941-43 el artista inicia un intenso trabajo de adaptación del cubismo y el surrealismo al mundo mágico "virgen" que ha descubierto. Nutre de nuevos significados temas clásicos de la pintura occidental. Trabaja incansablemente con óleos y temperas sobre papel kraft creando series que constituirán antecedentes importantes de obras capitales para la plástica cubana y caribeña. Así, en un lapso de pocos meses, Lam pinta **La jungla**, **La mañana verde** y **La silla**, tres obras cimeras de su producción personal.

La silla de 1943 es la tercera que realiza en distintas épocas con este tema. La primera es un gouache sobre papel y corresponde a su etapa de París. **La chaise** se caracteriza por una composición muy simple, donde sobresale la concisión en el dibujo -preciso, elegante- y la parquedad de color. La segunda **Silla** la realiza hacia 1942 en óleo sobre papel kraft. Lam muestra su adaptabilidad a la realidad cubana, encontrándose en franco proceso de experimentación con el color y la luz. Aún presenta reminiscencias matissianas, pero el colorido ha ganado en profundidad, diluyendo el óleo en aguarrás. Surgen paulatinamente las riquezas del verde y el ocre; asoman hojas de una vegetación que aparece timidamente. Pero ya está instalada en su obra una vibración de oculto misterio que distinguirá la producción caribeña del artista. Al año siguiente, 1943, Lam realiza **La silla** tercera y definitiva. La pintura, rica en empastes y texturas, constituye un paradigma de la refuncionalización de géneros tradicionales de la pintura occidental como las naturalezas muertas y el paisaje. Lam los adecua a una nueva dimensión, en la que coexisten cotidianeidad y trascendencia, en una simbiosis de elementos que permiten proyectar una nueva visión de la realidad, a la que Alejo Carpentier definiría en el prólogo de su novela **El reino de este mundo** como "lo real maravilloso americano".

El ciclo de obras realizado entre 1941-1945, correspondiente a su primer período cubano, (3) es expresión de un incansable trabajo en progresión en aras de construir un "universo sólido y coherente"(4) con el cual se coloca Lam a la vanguardia de sus contemporáneos, ocupando un lugar cimero en la plástica cubana del siglo XX.

R.C.A.

1. Cabrera, Lydia. Un gran pintor: Wifredo Lam. **Diario de la Marina**. (La Habana) 17 mayo 1942
2. Recomendamos consultar el ensayo de la Dra. Luz Merino Acosta. Mariano Rodríguez: la identidad del color. En: **Mariano Rodríguez: la identidad del color**. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1998. catálogo.
3. Noceda, José Manuel. La jungla en la cumbre. **Revolución y Cultura** (La Habana) 32 (5); sept - oct. 1993.
4. Pogolotti, Graziella. Materia y memoria. **Sobre Wifredo Lam**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

54

EUGENIO RODRIGUEZ (La Habana, 1917-1968)
Mujer a caballo, 1944
Terracota; 46 x 30 x 37 cm

A pesar de una corta vida artística que no llega a cubrir tres décadas de creación, Eugenio Rodríguez (1917-1969) es un nombre también imprescindible en la historia de la escultura cubana, quizás porque su trayectoria resume e ilustra, con alto nivel de representatividad, los derroteros ideoestéticos que atravesó la manifestación en nuestro país durante los intensos años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX.

Se formó en la Escuela de San Alejandro, donde de seguro recibió la impronta de esos peculiares profesores "académicos" que resultaron ser los iniciadores de la vanguardia escultórica nacional. De modo que, al tiempo que aprendía a modelar las formas a partir de los cánones clásicos, y a copiar disciplinadamente el modelo cubriendo con calificaciones sobresalientes cada ejercicio de clase, conocía y se adentraba en la práctica de la talla directa en piedra y en madera, descubría –a través de sus maestros- la ilimitada potencialidad de la forma para romper los márgenes de la representación realista y se preparaba para el provechoso encuentro con la propuesta estética que el europeo Bernard Reder traería consigo a Cuba, a su paso por esta Isla en 1941, justo el año en que Eugenio egresaba de las aulas de San Alejandro.

Su primera participación de relieve en el circuito exhibitivo de la capital tuvo lugar en 1944, como exponente de la hoy antológica muestra "Presencia de seis escultores", a propósito de la cual el crítico de arte Guy Pérez de Cisneros escribió un enjundioso ensayo que venía a apuntalar su tesis acerca de una (¿evidente?) confrontación "generacional" entre las que más adelante pudieron distinguirse mejor como dos promociones –sucecivas y diferentes- de la plástica cubana. Ya en el año anterior había apuntado el estudioso, refiriéndose en particular a la nueva hornada de escultores (Eugenio Rodríguez incluido) que entraba en la palestra artística, que muchos de estos jóvenes "que seguían la tranquila rutina estilizada de sus anteriores maestros" empezaban a "lanzarse de pleno en la búsqueda de la más poderosa de las fuerzas de expresión: la de las formas".(1)

Lidereado por el ya maduro y sorprendente Alfredo Lozano, y en compañía de talentosos contemporáneos como José Nuñez Booth, Rodulfo Tardo, Rolando Gutiérrez y Roberto Estopiñán, Eugenio se reveló seguidor de aquella estética rederiana que se desplegó plena en las incontables figuras femeninas de terracota que realizó a lo largo de los años cuarenta. En el ámbito de esa zona de su producción se ubica **Mujer a caballo** (1944).

Al evaluar este tipo de piezas comentaba Pérez de Cisneros: "Las actitudes de las figuras serán justas mientras se apoyen en alguna de las ciento una esferas que logran insertar en cada estatua...Así la cabeza puede corresponder al seno, al pezón, al moño o a la nariz, una rodilla doblada al vientre o a la nalga, los antebrazos al muslo o a la pantorrilla... muslos que al sumarse representan al torso, pies y manos de semejantes tamaños, senos y cabezas del mismo volumen..."(2).

De hecho en **Mujer a caballo** se percibe, como en la mayoría de las obras que Eugenio realizara en este período, el interés por la redondez de la forma, por la estabilidad maciza del volumen, por la proporción inmanente de la masa escultórica, rasgos todos encaminados al acento de la atemporalidad, la concentración, el equilibrio y la síntesis plástica.

Hacia finales de los cuarenta, deseoso de complementar estudios y de ampliar sus horizontes culturales, Eugenio se procura un viaje a México y a los Estados Unidos, de donde regresa en 1952. Cuando es convocado a participar en la decoración escultórica del edificio de Bellas Artes, concibe una excepcional pieza ejecutada en bronce oxiacetileno –**La creación**- que ilumina el sendero transitado en pocos años y las ganancias de aquel recorrido por Norteamérica: el artista ha superado definitivamente aquella etapa de formas macizas, compactas y volumétricas y se ha entregado, con singular soltura, a los juegos libres de luces y sombras, a la dinámica multidireccional de formas y entrecruzamientos, a la autonomía, ahora verdaderamente plena, de la más pura expresión.

En los años subsiguientes incorpora a su versátil práctica el empleo de nuevos materiales y procedimientos entre los que se distingue el hierro y otros metales que muy pronto lo conducen por los apasionantes caminos de la orfebrería. Sus esculturas se encaminan cada vez más hacia la ligereza estructural y la esbeltez de líneas, lo que lo conecta armónicamente con la tendencia abstraccionista que vivía un momento de verdadera plenitud en la pintura y la escultura cubanas. Es desde esta propia línea expresiva que Eugenio Rodríguez asimila los más disímiles motivos temáticos que enriquecen la recta final de su corta trayectoria, en la que sin embargo hubo espacio para compartir el quehacer creativo con un abnegado activismo cultural que queda trunco con su sorpresiva muerte, en 1968, cuando apenas rebasa los cincuenta años de edad.

M.A.P.

1. Pérez Cisneros, Guy. **Pintura y escultura en 1943**. La Habana: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1943. p. 53-54
2. _____. **Presencia de seis escultores**. La Habana, jun. 1944. p.6. catálogo.

55

UVER SOLÍS (Jovellanos, Matanzas, 1923-La Habana, 1974)
Paisaje imaginario, 1945
Óleo sobre tela; 61 x76,5 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Uver Solís/1945

Ubernia Eduarda Solís Cabrera, más conocida en los anales del arte cubano del siglo XX como Uver Solís, nació el 13 de octubre de 1923 en Jovellanos, provincia de Matanzas. Personalidad singularísima dentro de la llamada corriente "primitivista" o "naif", de gradual reconocimiento a partir de 1937, Uver Solís inició estudios en 1939 en la Escuela Normal para Maestros, institución de insigne huella –ética y pedagógica- en la República. De Domingo Ravenet, artista y educador de la vanguardia antiacadémica, procedieron las primeras e intensas orientaciones que recibió en dibujo, color y técnicas como acuarela y grabado, útiles para una extensa vida creativa que se extendería hasta el 16 de junio de 1974, cuando falleció en La Habana en su casa de la calle Campanario.

Ravenet fue una de las personalidades que presentó la primera exposición de Uver, "Exposición de Gouaches y Acuarelas", inaugurada el 8 de marzo de 1945 en el Lyceum Lawn Tennis Club, y a la cual asistiera Wifredo Lam. En acertada definición, el maestro presentaba "... a esta pintora que comienza su carrera sin influencias notorias, habiendo realizado hasta ahora sus conquistas directamente de la sensibilidad". En el extenso comentario "Adolescencia y Pintura", publicado ese día en el Diario "Información", el crítico Guy Pérez Cisneros sentenciaba: "La ignorancia que sabe, sabe más que el conocimiento que ignora". Y añadía: "...el cuadro resulta aún más alucinante por la incoherencia de los distintos detalles, todo vive en él, todo tiene vida propia".

También Guy definía la marca peculiar del quehacer de Uver, que permanecerá estable en toda su creación: "del temor de mezclarse las aguas de la acuarela surgió una técnica pastosa, cuajada. (...) donde los dos planos de colores diferentes no llegan nunca a tocarse, dejando entre sí un Rubicón blanco que no se atreve a cruzar ningún pincel y se convierte en misteriosa aura blanca".

Paisaje imaginario fue expuesta en la 3ra. Exposición Nacional de Pintura y Escultura, efectuada por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación en el Capitolio Nacional, de marzo 2-17 de 1946, y reproducida en la portada de la publicación "Cuba y la URSS" un mes después. En julio de ese año, la obra era enviada, junto a otras de Uver y una extensa muestra de pintura cubana de vanguardia, a la "Exposición de Pintura Cubana en México", acogida con increíble éxito en el Palacio de Bellas Artes. Personalidades como Alfonso Reyes, Clemente Orozco, Lázaro Cárdenas, Rodríguez Lozano y García Maroto expresaron su entusiasmo ante la muestra. En noticia reproducida por toda la prensa cubana, Diego Rivera adquirió uno de los cuadros de Uver y expresaba: "Si en E.E.U.U. hay una Thelma Street, en Cuba se ha producido una Uver Solís síntesis de España, Africa, Asia..."

Amiga de protagonistas de la renovación plástica como Víctor Manuel García, Fidelio Ponce, José Mijares, Roberto Diago, Mirta Cerra y críticos como Rafael Suárez Solís, Uver hizo de la pintura su único y definitivo compromiso. El 8 de marzo de 1950 realizará su segunda exposición personal, nuevamente en el Lyceum, en cuyo catálogo Pérez Cisneros señala: "Uver pinta al pueblo con bonachona y grave ironía, pero también, a veces, con grave dolor". En reseña publicada en "El Mundo", Marcelo Pogolotti indica: "Su desdén por las reglas es maravilloso, no se arredra ante lo anecdótico y cotidiano. Su ignorancia de la historia del arte resulta desconcertante, toda su pintura ha salido de ella y de su medio". Mulatas culipintiparadas, la miserable situación del campesino, escenas de carnaval, íntimas evocaciones, oficios populares y bodegones, serán algunos de los motivos plásticos del repertorio al que Uver acudió a lo largo de su carrera y que conformaron un mundo marcado con su sello y de inevitable resonancia poética.

Activa participante en las ediciones V, VI y VII de los Salones Nacionales de Pintura, Escultura y Grabado, celebrados en 1951, 1953 y 1956 respectivamente, acudió también al XXXV Salón del Círculo de Bellas Artes en Homenaje a Martí (1953), y la exposición homenaje a Pérez Cisneros (1956). En abril de 1955 celebró su tercera muestra, "Óleos, gouaches y acuarelas", en los salones de la Asociación de Repórters, reseñada favorablemente por Mario Carreño, Rafael Marquina, Suárez Solís, Juan Sánchez, Joaquín Texidor y Pogolotti. Calificada por Miguel Barnet como "Titán de la Soledad", Uver se mantuvo creando hasta enero de 1972, cuando realiza su última exposición personal. Un mes más tarde, donará más de 100 obras al patrimonio cubano.

A. M.

56

WIFREDO LAM (Sagua la Grande, Las Villas, 1902-París, 1982)
Huracán, ca. 1945
Óleo sobre yute; 218,5 x 198 cm
Sin firma

En julio de 1944 Alejo Carpentier escribía en **Gaceta del Caribe** sobre los últimos cuadros pintados por Wifredo Lam en suelo cubano: "*Todo lo mágico*, *lo imponderable, lo misterioso de nuestro ambiente, aparece revelado en sus obras recientes con una fuerza impresionante*. (...) *Hay creación en función de ambiente. La realidad y el sueño se confunden. La poesía y la plástica se hacen una. Hay atmósfera de mitos y de color, plenamente original. Hay mundo propio*". (1)

Efectivamente, al captar Lam el sincretismo de un mundo en evolución y transformación perpetua, donde lo real y lo maravilloso se funden en la cotidianeidad de la vida, se distancia decisivamente del realismo mágico y el surrealismo para dar paso a formas totalmente inéditas de interpretar la realidad. **Huracán,** obra de gran formato realizada sobre yute, constituye la apoteosis de la nueva expresión de lo americano tal y como la alegoriza Wifredo Lam. Frente al intenso colorido de sus obras pintadas entre 1942-43, pertenecientes al ciclo de **La jungla,** se hace evidente un recogimiento de la paleta a pocos colores, incluso a trabajar con matices de un mismo color. **Huracán** se encuentra próxima por sus características iconográficas y de estilo a **Andarina de islas**, realizada en 1944. **Huracán** es una obra impresionante por su capacidad de concentrar todo el misterio de la creación en un momento de aparente calma, cuando todas las fuerzas animistas se encuentran en máxima tensión. Es en el ojo del ciclón donde se alistan las fuerzas vivas de la naturaleza antes de desencadenarse. En **Huracán** los dioses del panteón yoruba son entes vitales que están integrados a la vegetación y a la fauna, formando parte de un todo, como unidos mediante una especie de cordón umbilical. Desiderio Navarro ha precisado como "...La conexión anatómica indirecta mediante cordón nos dice que los diversos seres divinos, humanos y animales son unibles, nos sugiere la unidad sustancial de esos seres vivos y, por esa vía, significa la unidad de la vida". (2)

Huracán, sin dudas, es una de las obras maestras realizadas por Wifredo Lam como culminación de su primer ciclo cubano. Esta pintura tiene la capacidad de sintetizar todas las búsquedas que ha realizado el artista en el período; la virtud de mostrar su capacidad de inventiva y descubrir al espectador "la emoción poética profunda" (3) que encierra su universo plástico.

R.C.A.

1. Carpentier, Alejo. Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam. **Gaceta del Caribe** (La Habana); jul. 1944.
2. Navarro, Desiderio. Lam y Guillén: mundos comunicantes. **Sobre Wifredo Lam**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
3. Mañach, Jorge. La Pintura de Wifredo Lam. **Diario de la Marina**. (La Habana) 19 abr. 1946.

57

ROBERTO DIAGO (La Habana, 1920-Madrid, 1955)
La Virgen de la Caridad, 1946
Óleo sobre tela; 104 x 78,5 cm
Firmado y fechado en superior izquierdo: Diago/XLVI

- Quiero que me reveles el futuro – le dijo Blas al diablo.
- Podrías asustarte.
- No ... Quiero conocer a donde me llevan mis días. Ha sido magistralmente modelada, ¿verdad?. Pero es tan bella como tan frágil. Y debes conservarla así, pues solo vivirás mientras el ánfora se conserve intacta.
- Yo solamente te he pedido que me reveles el futuro- replicó Blas, perplejo.
- El diablo sonreía cuando le dijo:
- Esta dentro del ánfora.
- *El anfora del diablo*, Ernesto Santana.

En el momento que se trata de subvertir lo establecido, de variar las normas refrendadas, de alterar una tradición, los cambios suponen una oposición e implican una contravención, con lo que se evidencia que "el hombre no sólo germina sino también elige"(1); en virtud de ello, cuando Roberto Diago se aparta de la anécdota, como cobertura de lo histórico, se aísla del relato, que es una cobija para lo religioso, enfatiza su desinterés por la verosimilitud y salvaguarda la audacia para el tratamiento de la iconografía religiosa, habitualmente subordinada al relato, elige el camino de lo incondicionado y se inserta en lo mas avanzado de la vanguardia pictórica cubana de la década del cuarenta**.**

Roberto Diago, "inventor de un universo formal exclusivo"(2) crea imágenes que ofrecen al espectador un "crepúsculo de ambigüedad". En un singular "todo mezclado" y en la insistente necesidad de buscar lo común en lo diverso, las alas de pájaro-ángel se imbrican con piernas, frutos, herraduras, los cuerpos se transmutan en instrumentos, las líneas rostros-aves-corcel van tanto al encuentro de la germinación como al de la muerte, de la *naturaleza muerta* a los *ángeles,* del *Apocalipsis* a *la música*, y "de este modo puede decir el poeta: la golondrina corta el cielo, y hace por lo tanto un cuchillo de una golondrina"(3).

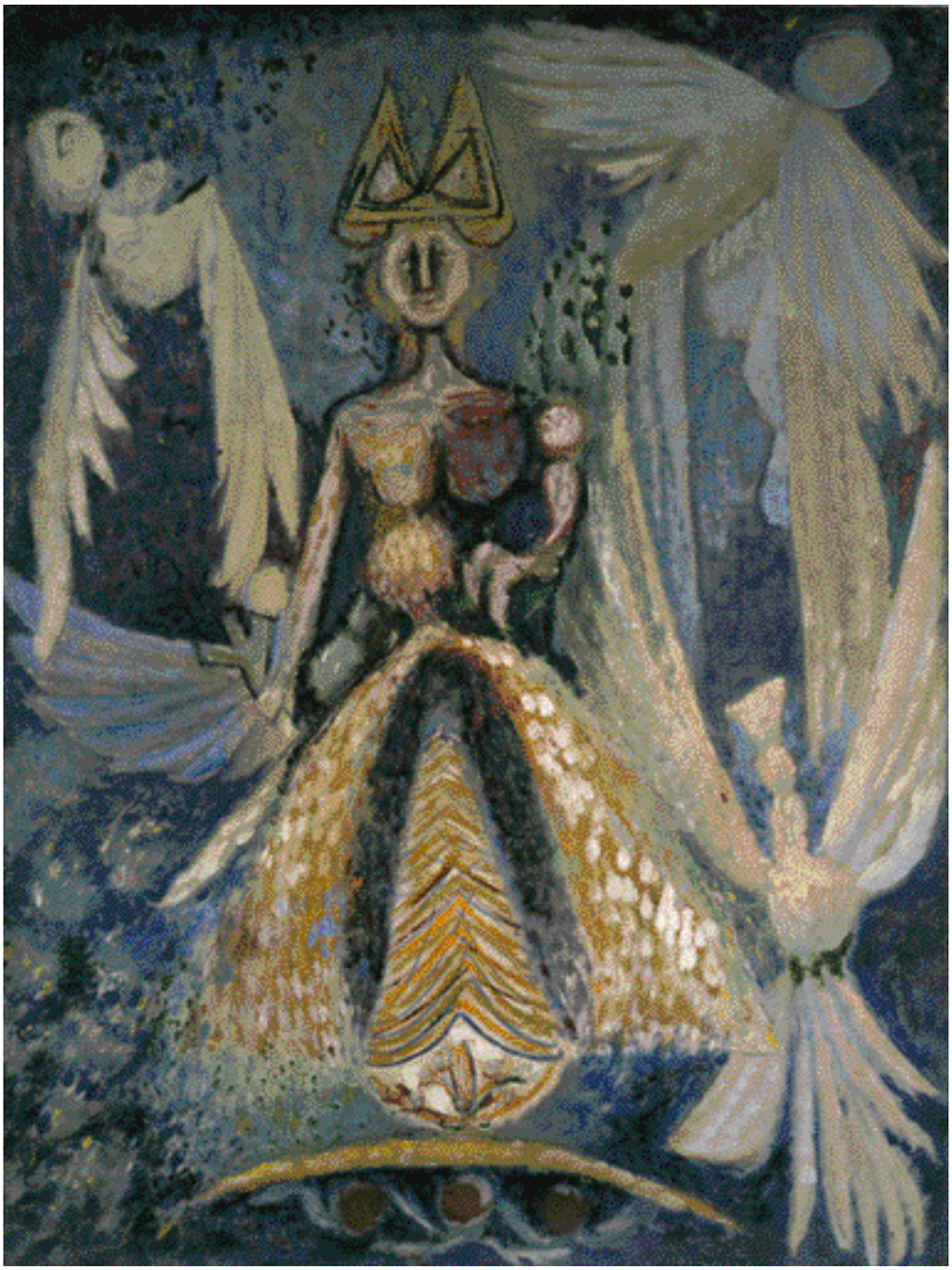
El artista muestra, claramente, el gusto por lo híbrido, por la figuración esquiva y los elementos inusitados; con ello, nos enfrenta al hecho que "una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado"(4), portadora no solo de pasado sino también de presente y anhelante de futuro.

La Virgen de la Caridad es un signo de esa situación dolorosa en la que el hecho cultural es "creador" y "creado" en dependencia de la posición del participante-observador. La Patrona de Cuba vive en una suerte de "tercera dimensión": "según desde donde se le mire, la Virgen del Cobre es María, es Atabex y es Ochún; es decir, una y trina..."(5) porque la catolicidad de María convive con su "indigenización" y su "africanización", en resumen, con la criolliedad de su cubanidad.

La temprana muerte de Diago deja a su obra situada en el camino de lo inconcluso, de un discurso no-perfecto a imagen y semejanza del Eleguá santero, para de este modo hacerse representativo del devenir, de la afluencia**.**

L. M.

1. Lezama Lima, José. **Confluencias.** La Habana: Letras Cubanas, 1988. p. 418.
2. Morriña, Oscar: entrevista personal. La Habana, abr. 2000.
3. Braque, Georges. **Notebook 1917-1947** (Nueva York) Citado por Rudolf Arnheim. En: **Arte y percepción visual.** Buenos Aires: Editorial universitaria, 1962. p. 371.
4. Idem. p. 182.
5. Arrom, José Juan. La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético. En: **Certidumbre de América.** Ciudad de La Habana: Letras Cubanas, 1980.



58

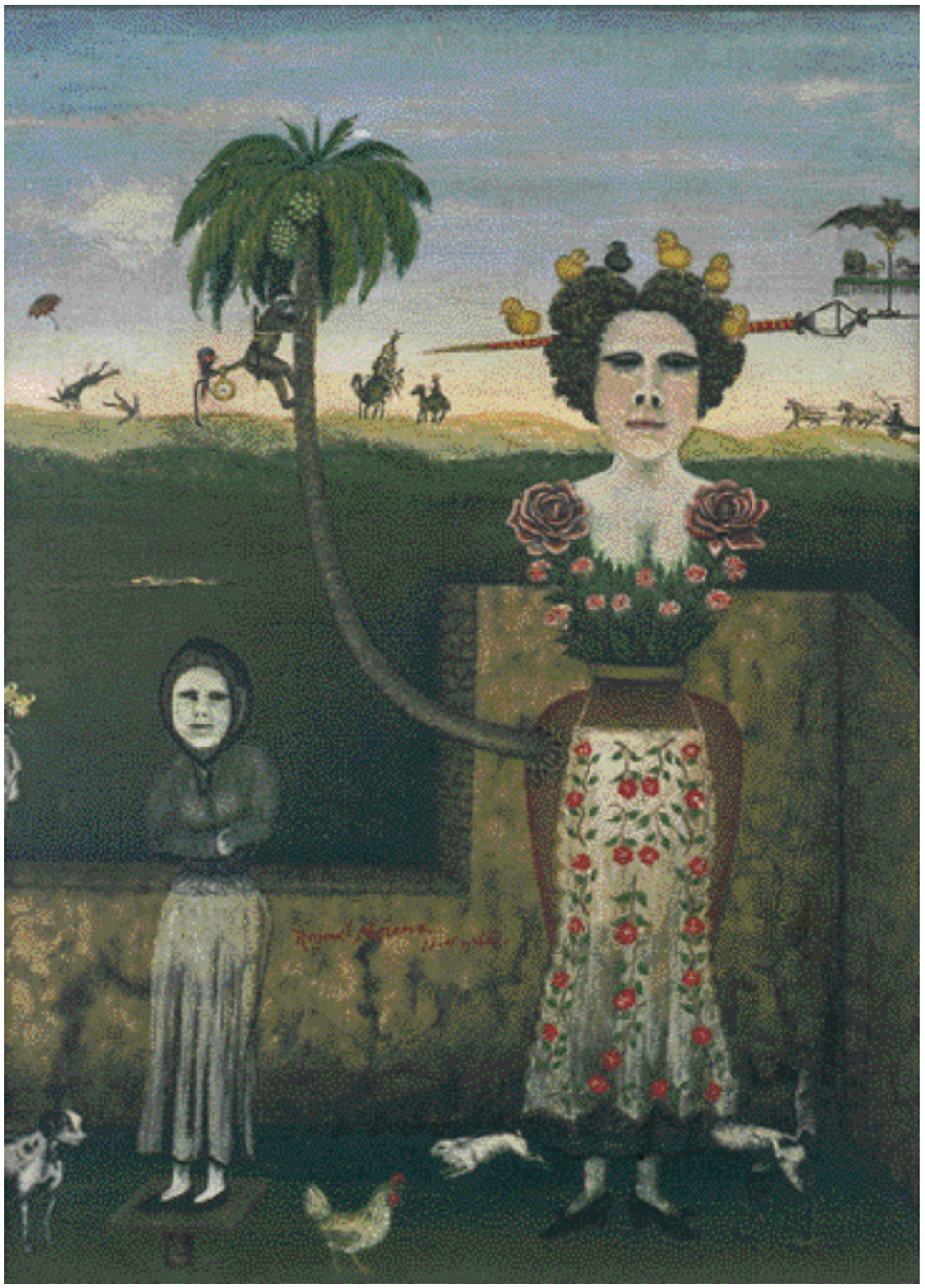
RAFAEL MORENO (Alájar, Huelva, España, 1887-La Habana, 1955)
Cuento rumano, 11-4-1946
Óleo sobre tela; 50 x 37,5 cm
Hacia mitad inferior y centro: Rafael Moreno/11-4-46.

Rafael Moreno: la caprichosa lucidez de la pobreza

Poco se sabe sobre la vida de Moreno. Como la de la mayoría de los artistas populares, su biografía es simple, escueta, como sin importancia: vida de "gente sin historia". Se dice que nació en Alájar, Huelva, Andalucía, en 1887. Que llegó a Cuba sobre el año 1923 y se instaló en el pueblo de Banagüises, en la provincia de Matanzas. Que allí desempeñó modestos empleos: pintor de brocha gorda, albañil, agricultor y fugaz propietario de un comercio de frutas. Que fue torero o aprendiz de torero. Que en los años 30, afectado por la gran crisis económica, viene a vivir o a buscarse la vida en La Habana. Que durante un tiempo hace pinturas decorativas en bares, fondas, cabarets, puestos de fritas y tiros al blanco en la barriada de La Playa, en Marianao, donde en 1941 es "descubierto" por el marchand francés Pierre Loeb. Que vive un tiempo en casa de Wifredo Lam dedicado solamente a pintar. Y que a partir de entonces y durante toda la década del 40 exhibe en numerosas exposiciones nacionales e internacionales junto a los pintores de la modernidad y a otro notable pintor popular de origen español radicado en Cuba, Feliscindo I. Acevedo. También se sabe que uno de sus mejores cuadros, "El Paraíso terrenal", 1943, es comprado para la colección del Museo de Arte Moderno de New York. Y que, por último, luego de años de hambrunas y peregrinajes por la ciudad, sin familia, ni hogar, ni mercado para sus obras, muere de infarto el lunes 2 de mayo de 1955 a las 10 de la mañana. ¿No resulta curioso y desconsolador comprobar que el dato más exacto que tenemos sobre la vida de Moreno sea justamente el de su muerte?

Su excepcional **Cuento rumano**, 1946 tiene poco que ver con la pintura que le es contemporánea en Cuba. Hallado entre las pertenencias del artista de origen rumano Sandú Darié, el cuadro recuerda más bien a El Bosco o a las pintoras fantásticas y surrealistas de México: Remedios Varo, Leonora Carrington, María Izquierdo, Frida Kahlo, cuyas cuadros Moreno difícilmente conociera. Por lo que he logrado ver de su pintura, esta extraña y fantasiosa obrita tampoco es del todo habitual en el propio Moreno. Aunque siempre mostró inclinación por las versiones ensoñadoras e imaginativas de lo real, su tendencia fue siempre mucho más objetiva y moderada. Su minucioso detallismo estuvo casi siempre aplicado al paisaje rural o semirural, a la representación de patios y jardines a veces custodiados por macizos cercados de piedra, a parques y calles de la ciudad y a algunos interiores, retratos y bodegones. Lo extravagante del título —que nos ha llegado por referencias testimoniales, hace pensar en la transcripción pictórica de alguna anécdota, cuento o sueño referido al pintor por el propio Sandú, probablemente en ocasión de un encargo. Sea cual sea su origen, la presencia de esta misteriosa mujer de escote florido en cuya cadera crece un cocotero por el que asciende un gracioso monito, es uno de los más deliciosos ejemplos de imaginación popular con que cuenta toda nuestra pintura.

O. H.



59

MIRTA CERRA (Bejucal, La Habana, 1904-1986)
Habana, 1948
Óleo sobre tela; 81 x 61 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Mirta Cerra/1948

La obra toda de Mirta Cerra –diversa, tocando a veces extremos bien distantes- se reconcilia como unidad en su tono de mesura, en una contención disciplinada que le previene de cualquier impulso a desbordarse. Tanto si se interesa en lo social, si mira a personajes de la ciudad o del campo, o si se detiene ante el paisaje urbano, hay en su pintura un equilibrio, suerte de clasicismo soterrado, que nace de las esencias mismas del cuadro, de su estructura, de un manejo muy controlado de los recursos formales y de la materia pictórica en relación con el tema. En esa concisión –cubierta por juegos de espátula, por matices repartidos, por efectos que, se diría, apuntan hacia lo disperso- se reconoce una sabiduría preciada de modestia. Ha ocurrido, gracias en parte a la personalidad de la artista, a su biografía más bien pueblerina y con pocos sobresaltos, que más de uno confunde la cualidad de lo preciso, tan cara a su trabajo, con una timidez que en cuanto a creatividad y convicción le fue seguramente ajena.

En sus paisajes de La Habana Mirta Cerra rescata una ciudad colonial antes que moderna. Su Habana es vieja, ecléctica, desordenada. En estos cuadros irrumpe a veces el neón, se introduce el reclamo comercial, pero ello sólo para contrastar y subrayar la belleza del vitral, de los guardavecinos, de la persianería francesa, de los balcones y las tejas. La Habana de Mirta es esa urbe romántica, por momentos caótica, que obsesionó entonces y después a otros artistas (Portocarrero, Amelia, Cundo...) La obra de esta pintora -¿tal vez un ejercicio de constancia para vencer al sopor de las tardes en Bejucal?- se singulariza por su elegancia sucinta, por una dinámica que parece haber sido sopesada al máximo, de modo que cualquier aparente ligereza, allá en la superficie, va conectada con el sustrato de una urdimbre metódica: balance de composición, eficacia del dibujo, elección de una paleta, gestualidad (con pincel o con espátula) dosificada. La paleta, por cierto, puede ser muy particular, lejos de la estridencia cromática primaria, inclinada a los matices, a las variantes que resultan de añadir el blanco o el gris a las mezclas. Para Mirta, como para varios pintores cubanos a fines de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, el cubismo resulta una fuente de las más preciadas, un asidero desde donde se renovará el discurso plástico. Me siento tentado a comparar a Cerra con los llamados neocubistas, aquellos “que volvían su mirada al momento inicial del cubismo (...) y admitiendo la fragmentación de las formas en planos las recomponían de acuerdo con un principio de unidad visual”(1) Con ellos comparte la pintora cubana esa manera de dividir el paisaje en planos geometrizados, transparentes, en los cuales el color se va escurriendo de una a otra faceta y la línea, con cierta independencia, dibuja acentos y caligrafías.

A. E.

1. Romero Brest, Jorge. **La pintura europea contemporánea (1900-1950)** México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958. p. 126.

60

ROBERTO DIAGO (La Habana, 1920-Madrid, 1955)
Eleggua regala los caminos, 1949
Óleo sobre tela; 115 x 87 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: DIAGO/XLIX

La función de la metáfora es hacer que el lector penetre la sólida corteza del mundo de las cosas mediante la combinación de objetos que poco tienen en común, salvo la estructura subyacente.

Rudolf Arnheim.

El fabuloso universo pictórico creado por el artista no se ancla en sincretismos, entendidos como sinonimias culturales, neutralizadores de la violencia implícita en relaciones verticalistas de racialidad, ni en reencuentros con *dorados* extraviados sino en la voluntad de remitirnos a que la realidad es una manifestación de vida y muerte, amor y violencia, orden y desorden, armonía y desarmonía regida por misteriosas y turbulentas fuerzas**.** Noches, crepúsculos, flora, fauna, mitología, teología, personajes populares, música e instrumentos conviven en la obra de Roberto Diago para favorecer una apropiación de aquella porción de la cultura cubana que espolea la sensibilidad al transpirar aires de irreverencia.

Al apartarse del estereotipo de "lo africano" y de "lo hispánico" como vocación originaria, se deshace de la voluntad de fuga hacia la africanidad y de la aquiescente indulgencia de hispanidad. **Eleggua regala los caminos** nos ofrece una imagen del dios santero muy alejada de la figura coniforme, con una azuela sobre la cabeza y ojos y boca de cauris, emblema de cierta tradición representativa. Y poco tiene que ver con el Niño de Atocha o San Antonio de Padua dos de las equiparaciones mas frecuentes, entre el oricha y los santos pertenecientes a la hagiografía cristiana, que a lo largo de nuestra historia cultural han realizado los religiosos.

El artista rebasa, por una parte, los límites que la morfología religiosa popular de antecedente africano, - ¡y esta de por sí es transgresora! -, ha concedido al Eleguá adorado en Cuba; por otra, se aparta de los signos dominantes de la religión hegemónica. A través de la imagen creada por Diago ni religiosos ni conocedores están en condiciones de identificar el dios de los caminos, las encrucijadas y las polaridades. Al tiempo que, fractura la comunicación de los perceptores naturales de dicho icono, reta a la imaginación con la ausencia de referente.

El desafío a la historicidad cromática es también de doble signo, - en esto puede responder a uno de los atributos del dios aludido. El rojo y el negro, colores emblemáticos del dios de los caminos y las encrucijadas y expresión de su identidad, no resultan dominantes en el texto sino que lo prevaleciente es una armonía de colores análogos con un toque de rojo como agente contrastante. El abandono de las armonías complementarias, doble complementaria y triada hace que la paleta resulte provocativa y antitradicional.

El artista quebranta límites. Al apartarse de los signos dominantes fractura viejos interdictos y se precipita a la aventura de lo desconocido. Se produce una ruptura-innovación con respecto a cada uno de los referentes que suscribe; logra rasgar el mimetismo y construir una figuración que transita por los rieles discursivos de la ficción inverosímil.

L. M. V.

61

CUNDO BERMUDEZ (La Habana, 1914)
Mujeres con peces
Óleo sobre tela; 102 x 153,5 cm
Firmado en inferior derecho: Cundo Bermúdez

Transcurrían los años 40 cuando los más jóvenes entre los artistas de nuestra primera vanguardia reafirmaban, con sus particulares maneras de decir, la existencia de una escuela cubana de pintura y escultura.

Entre ellos, Cundo Bermúdez se sumaba al reclamo identitario de intelectuales y artistas, y en esos momentos tempranos de su larga trayectoria creadora, dio inicio a su etapa habanera, afirmando su sello de cubanía en apacible escenas cotidianas de barberías, niños con papalotes o entre flores, y desnudos femeninos enmarcados por interiores criollos.

Despúes sería el tránsito hacia un segundo período de madurez expresiva, ya en los 50, iniciado con gentiles figuras de saltimbanquis y arlequines, hasta que personajes un tanto anónimos dominaron el espacio de sus cuadros que también crecieron en proporciones. Quedaban atrás el intimismo, la suave poesía de sus niños con mirada de adultos y los pequeños hombres que sentimos un poco niños. Esa atmósfera tan definidora de la manera de hacer y de ser de Cundo, desapareció entonces tras el impacto del color brillante y saturado que anima sus habaneros conjuntos de músicos y sus inconfundibles figuras femeninas.

Mujeres con peces, un gran óleo de los años cincuenta, representa bien ese período caracterizado por un lenguaje que, sin perder su filiación con la escuela cubana, se movía más hacia códigos del moderno internacional por la mayor estilización de las formas, resueltas, al igual que el fondo sin referencia objetual, en áreas fragmentadas ricas en variantes tonales, soluciones más cercanas a las maneras abstractas dominantes.

Cundo creó como fórmula, la ocupación total del espacio con esas figuras casi como módulos por la semejanza de dimensiones, esbeltez y altos cuellos que soportan rostros delgados de largas narices, especie, como es sabido, de lejano autorretrato que, a manera de segunda firma repitió una y otra vez. Se produjo así un elemento contradictorio al contrastarse este ritmo continuo, repetitivo, propiciador de la calma, con la explosión colorística del choque de complementarios bien definidos en toda su magnitud.

Al desmontar la obra comparándola con las del período anterior, sorprende el aparente paso violento de esa primera realidad incontaminada de los años 40, donde cada forma-color convoca sin estridencias, hablándonos de la natural grandiosidad de lo sencillo, a este traspasar las fronteras de la escena y ubicarnos en un espacio atemporal de seres distanciados, absorbidos por su mundo interior, silencioso aunque todo grite a su alrededor.

Y resulta entonces intrascendente detenernos en si son peces o instrumentos musicales, o blancos senos en silueta lo que da apellido a sus personajes,; el llamativo entorno de color queda también relegado a complemento de conflito ante la interrogante de ese mundo del silencio donde paradójicamente se inicia el diálogo verdadero y el significado más profundo, al trascender lo aparencial decorativo para comunicarnos su angustia existencial y con ello, dejar la obra abierta a posibles o insospechados significados.

M. E. J.
Abril de 2000

62

JOSÉ MIJARES (La Habana, 1921)
Vida en un interior, 1950
Óleo sobre tela; 144 x 120 cm
Firmado en inferior derecho: Mijares

Mijares ingresó en la *Academia de San Alejandro* en 1936 y culminó sus estudios en 1942, en contraste con una parte de sus contemporáneos modernos que, sintiéndose defraudados por el sistema de enseñanza académico de aquella época, hicieron resistencia a las proposiciones oficiales y abandonaron la Academia en un tránsito de pocos meses. En este sentido el pintor compartió criterios con Amelia Peláez, Mira Cerra, Roberto Diago y Julio Girona, quienes, a pesar del sentido renovador de sus obras particulares, respetaron y aprovecharon el entrenamiento del oficio que indiscutiblemente, y a pesar del deterioro y el virtual encartonamiento del sistema oficial de enseñanza artística, se ofrecía en la academia cubana en esa época. Luego de la sólida formación del oficio, terminados sus estudios académicos principales, su instinto le indicó la necesaria continuidad de la búsqueda más contemporánea de fuentes de información artísticas, que solucionó con la ejecución de viajes de estudios a Estados Unidos y México.

Realizó su primera muestra personal en Cuba en 1947 y los Salones del Lyceum Lawn Tennis Club le ceden espacio a una interesante colección de gouaches, pero su gran presentación en la actividad promocional de la época sucede con la obtención del **Premio Nacional de pintura** en el **IV Salón Nacional de Pintura, Escultura y Grabado** (1950), denominado en aquella ocasión *Salón Leopoldo Romañach*, en homenaje al aniversario cincuenta del ejercicio docente del Maestro. La obra presentada por Mijares y premiada por el Jurado fue **Vida en un interior**, que además del premio en cuestión, recibió comentarios favorables por parte de la crítica del momento que la evaluó como una "*pintura robusta y atinada*".

En sus obras de esta época –madura ya- varios son los "apuntes" que delatan un antiguo parentesco y/o deudas con la obra de grandes maestros de la pintura o con interesantes movimientos del arte de vanguardia que, aunque no confesos de manera verbal, laten en la sustancia formal y contenidista de su obra y se integran en ella sin discrepancias. Convergen de manera más o menos legible el legado de las aventuras compositivas del postimpresionismo; las lecciones de Rouault; del maestro Modigliani, a quien ofrece sus respetos utilizando su tradicional alargamiento de las figuras. De igual manera se suma a estas referencias el estudio detenido de la relación fondo-figura y la geometría del Cubismo como suprema lección de síntesis estructural, que se desdoblará luego en el decidido aliento concretista en sus obras.

De cualquier manera las lecciones aprendidas han pasado por el magnífico crisol de su talento, que selecciona del amplio entramado aquellas que le develaran un uso novedoso y adecuado a la vez a sus intereses específicos. Entonces la línea, la estructura compositiva y el color serán los elementos que más llamen su atención para el logro de un "orden" particular en sus obras de madurez.

Vida en un interior, una de sus obras más conocidas, indica el proceso de definición de su línea expresiva, como una poética particular que valoriza al mismo tiempo la versatilidad de los recursos plásticos y la transparencia de una exquisita sensibilidad en el tratamiento de los temas y en los temas mismos, que llega a establecerse como una norma en toda su obra. Se ha dicho que en cualquiera de sus telas de este período puede encontrarse una fuerte dosis de la melancolía de esa época.

La serenidad y el intimismo de **Vida en un interior** -enfatizados por el uso de tonalidades azules-, que emparientan la obra con el denodado intimismo de la pintura moderna cubana de los años cuarenta y van marcando al mismo tiempo un tránsito hacia el dominio de la abstractización de las formas, localizada precisamente en los años que esta obra ve la luz. Por el momento Mijares no ha abandonado la referencia a lo objetual que luego, entrada la década del cincuenta, hará prescindible para adentrarse en la plena experimentación del diseño y la abstracción geométrica bajo las definiciones conceptuales y formales del grupo Diez Pintores Concretos.

C.O.N.

63

RENE PORTOCARRER0 (La Habana, 1912-1985)
Homenaje a Trinidad, 1951
Óleo sobre tela; 88 x 114 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Portocarrero/1951

"No se trata aquí del hacedor de cuadros atento a las modas, que altera su estilo del cual carece en el fondo; sino del artista que tiene un estilo real, y para el cual las mutaciones son como las variaciones sobre un tema musical".

Adelaida de Juan

Situada en el epicentro de una intensa trayectoria, **Homenaje a Trinidad** remite a obras precedentes y, a la vez, resulta anticipo de las entregas posteriores.

En muchas ocasiones se ha dicho que Portocarrero es la unidad y la diversidad, raíces hermanas salidas de un mismo tronco, y por ello, similares más no idénticas. Comparten el origen y la intrínseca vocación de indagación en lo cubano, mas sus recursos, los hilos con los que trenza cada composición, su concepción formal, técnica y soporte, aportan el valor de lo heterogéneo, la mezcla, el "ajiaco", lo cubano. Pero aún faltan las ideas, esas que nunca escasean en Portocarrero, pues no se agota el entorno del cual se nutre.

Lo conceptual se expresa de manera múltiple pero estilísticamente afín, pues se remite con insistencia a diferentes expresiones de nuestro hábitat, costumbres, tradiciones religiosas incluidas las de carácter sincrético, que dichas siempre con tono inquisitivo, como quien hurga buscando en un árbol genealógico propio, a la vez que perfila gajos aún no enteramente reconocidos, demuestran una conducta entrenada, día a día, en la búsqueda del yo individual que le defina como sujeto activo dentro de una sociedad muy peculiar donde el bullicio, la luz y el color andan sin riendas, pero, sobre todo, en la búsqueda de un yo en tanto colectivo social, que se reúne sin precisar motivos trascendentales, a festejar con danzas corporalmente intensas y músicas enervantes y cadenciosas.

Son sus ciudades espacios compuestos por tal colorido y sentimiento que se reconoce la presencia del hombre detrás de cada fachada. Y aquí, en **Homenaje a Trinidad**, obra de 1951, define figuras humanas y la arquitectura de esta prodigiosa villa valiéndose de una pincelada sumamente expresiva, al punto de que no encuentra obstáculo al enfrentarse a los códigos representacionales propios de cada elemento integrante de la composición. ¿Para qué hacer distinción si lo que predomina es una necesidad inmensa de aprehenderlo todo: hombre, casa y tierra, en una sola mirada que nada deje afuera?. La escena aparece recortada, pues de ese plano mayor, existente en la realidad, apenas un trozo cabía en el lienzo, acaso deja una síntesis de un "paisaje humano y arquitectónico" que se extiende siguiendo el trazado de la urbanística colonial, expresándolo a través de símbolos propios de esta obra y de toda su trayectoria; así, las figuras que irrumpen por el extremo derecho son reminiscencias un tanto difuminadas de sus mujeres habitantes de un Cerro entrañable, andan sin prisas pues no obedecen relojes que marquen futuro, más bien expresan una quietud tributaria de un pasado memorable. Mientras, las casas se agarran unas a otras, se acomodan y permiten que aparezcan más y más conformando una urdimbre apretada, desterrando la ausencia y la soledad; más tarde, aparecerán una y otra vez, formando parte del espíritu y del principio regulador de sus ciudades; las torres campanarios aparecen como casas donde predomina la vertical, unas sobre otras hasta alcanzar la altura óptima que brinda al mundo una pista sobre la existencia de una villa anclada en el tiempo, hermosa y de marcada personalidad. El lomerío, ese paisaje natural que aporta dinámica visual reforzando el conjunto, brinda un poco de margen a la infinita expansión de este pincel incansable.

Concluye Portocarrero, "... siempre estoy dando vueltas sobre mí mismo"(1), resumiendo brevemente sus recurrencias y variaciones. Y como diría Félix Pita Rodríguez (2): "*Cerremos el viaje deleitoso por su mundo mágico, diciendo que cuando un espíritu tan profundamente artista como el de Portocarrero, se enmarca en tan vigorosa voluntad realizadora se está en presencia de uno de esos hombres que saben percibir "lo que la realidad tiene de fabuloso", de un creador de belleza capaz de andar a solas por la vasta selva del arte".*

Homenaje a Trinidad refleja un Portocarrero más libre de ataduras técnicas, experimental y, fundamentalmente, poseedor de recursos que sabe suyos al punto de dominarlos y jugar con ellos en propuestas posteriores. Sus preocupaciones plásticas y conceptuales van creciendo, de ahí que los discursos conduzcan por nuevas vías y reflejen diversas indagaciones en lo cubano. Son como investigaciones que ahondan en "lo popular" reafirmando un sentimiento de identidad y de pertenencia.

N. F. A.

1. René Portocarrero. Citado por Erena Hernández. "El Ojo del Ciclón". En: **Bohemia** (La Habana) 74 (10) 5 mar. 1982.
2. Pita Rodríguez, Félix. Portocarrero y su mitología. **Hoy** (La Habana) 5 mar. 1944.

64

MARIO CARREÑO (La Habana,1913-Santiagode Chile1999)
Saludo al Mar Caribe, 1951
Óleo sobre tela; 198 x 144,5 cm
Firmado y fechado en inferior izquierdo: Carreño- 51

En fecha tan temprana como 1942, cuando Carreño se había forjado una sólida reputación con sus alegorías americanas de sabor renacentista, su amigo Manuel Altolaguirre había intuído, dentro de la rigurosa autodisciplina de las normas clásicas a las que se sometía el joven pintor, el destino de una obra "que puede llegar a ser incalculable, tan diversa como el mundo que puedan conquistar nuestros sentidos". (1)

Esta predicción fue confirmada por la vertiginosa transición de Carreño en los años siguientes. Tras el apogeo clásico –en donde se incluyen las escenas cubanas con un misterioso ambiente de paisaje metafísico- viene una violenta pero breve ruptura que pudiéramos llamar "barroca", bajo la influencia de Siqueiros (**Cortadores de caña**, 1943), paréntesis en realidad ajeno a la más íntima predisposición expresiva del pintor. Ésta lo encamina, desde mediados de los 40, hacia la depuración formal y la creación paulatina de una morfología cada vez más abstracta, a través de la cual consigue una traslación simbólica de su entorno geográfico y cultural. En esta ruta, Carreño sigue un desarrollo semejante al de algunos de sus contemporáneos, como Tamayo o Mérida.

El propio pintor ha explicado de este modo el punto de giro de su obra: *...En ese entonces mi pintura comenzaba a presentar un aspecto bastante personal, desligado del sentido composicional extraido o heredado del trasfondo clásico renacentista que aparecía desde que llegué de Europa. Se volvió menos voluminosa, dando paso a algunos planos de colores donde iban surgiendo personajes del trópico, que podían ser guajiros, plantas o animales en que se formaba como una trama de dibujos menos complicados de un diseño ornamental que podían recordar tapices y formas precolombinas. Tal vez era esto como una búsqueda del arte americano, tratando que una cabeza humana tuviera, a la vez, forma de cacharro de greda o un frutero. De esta manera el tema de un cuadro se transformaba metafóricamente. (...) Algo del sentido metafórico que encontramos en los versos de Pablo Neruda (2).*

Estas inquietudes formales de Carreño –basadas en las derivaciones del postcubismo, con toques surrealistas- desembocan en un nuevo lenguaje. Las alusiones al cosmos antillano –peces, frutas, aves, guitarras y maracas, dominados todos por el hombre- se estructuran en composiciones en que la voluntad ordenadora del artista conjura la posibilidad de un caos. **Saludo al Mar Caribe** (1951) es la culminación de un trayecto y, a la vez, una transición. Bien vistas, estas figuras gesticulantes son equivalentes a las clásicas personificaciones de las islas sorprendidas por las carabelas del **Descubrimiento de las Antillas,** pintado diez años antes. El tema de las islas, del mar que las rodea y las une, de su naturaleza y sus habitantes, es central en una buena parte de la obra de Carreño. En el **Saludo...** el artista ha desplegado formas propias de las que se sirve para crear sus nuevas metáforas del universo caribeño, pero está ya a medio camino entre figuración y abstracción. A partir de este momento comenzará a edificar su extenso período no figurativo en el que subyace, en términos de "transparencia y colorido" -según palabras del pintor- los recuerdos del mundo antillano.

R.V.D.

1. Altolaguirre, Manuel. **Mario Carreño**: catálogo de la exposición en la galería Lyceum de La Habana, 13-22 de marzo de 1942. La Habana: Imprenta La Verónica, 1942. s. p.
2. Carreño, Mario. **Cronología del recuerdo**. Santiago de Chile: Editorial Antártica S. A., 1991. p. 65

65

WIFREDO LAM (Sagua la Grande, Las Villas, 1902-París, 1982)
Contrapunto, 1951
Óleo sobre tela; 217 x 195,5 cm
Sin firma

En el segundo lustro de los cuarenta la pintura cubana se desliza progresivamente por un camino que conduce a la abstracción. Ya a finales de la década algunos importantes artistas incursionan en esta tendencia a partir, sobre todo, del cubismo y de la abstracción geométrica.

Coincidentemente, Wifredo Lam ha descubierto la riqueza encerrada en el sistema de signos gráficos que utiliza la sociedad secreta abakuá, importante fuente nutricia de la cultura cubana, también de origen africano. El artista queda fascinado por la elegancia y la síntesis de las grafías ñáñigas y descubre que éstas se componen de figuras geométricas formadas por rombos, rectángulos, triángulos, cuadrados y óvalos. Lam, apoyado en estos diseños, incursiona con notable originalidad en una pintura no figurativa de alto contenido simbólico, sin abandonar una línea de desarrollo que lo mantiene coherentemente vinculado a una representación figurativa, resultado de la evolución de temas trabajados por el artista en ciclos creativos anteriores, como las mujeres sentadas y las maternidades.

En este sentido es decisiva para la nueva orientación de su pintura la exposición que realiza en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York entre el 2 y el 20 de mayo de 1950. Junto a un grupo de retratos imaginarios de esbeltas y elegantes mujeres en las que parte de un esquema clásico de representación -para subvertirlo con la incorporación de elementos fito y zoomorfos al estilo de **La novia de Kiriwina** (1949) y **La sirena del Níger** (1950)- Lam realiza un grupo de obras definidas por una marcada vocación abstraccionista, un riguroso diseño geométrico y una austera aplicación del color. **Punto de partida** y **Umbral**, ambas de 1950, iniciarán una línea de desarrollo en la pintura de Lam en la que ésta alcanza una mayor profundidad conceptual a partir del carácter plural de sus interpretaciones.

De ahí que un elemento esencial que aparece en muchas de las obras de este período, como el rombo, sea comprendido de manera tan diversa por diferentes autores. Para Edmundo Desnoes simboliza “el mundo sexual femenino”(1), mientras que para Alvaro Medina “el rombo es el símbolo de Changó”(2). Esto evidencia que en su simbología, además de la afrocubana dominante, están presentes otras culturas y sus representaciones deben ser apreciadas como “elementos de entrada a un discurso abierto”.(3)

En esta dirección se inscribe **Contrapunto**, premio en el Salón anual de 1951, celebrado en La Habana, que –junto al conjunto de la obra realizada por Lam en estos años- contribuye significativamente en la orientación que asume la plástica cubana de la época. Artistas de diferentes generaciones como Mario Carreño, Mariano Rodríguez, René Avila, Manuel Couceiro y Jorge Camacho tendrán puntos de convergencia con la pintura de Wifredo Lam de los años cincuenta.

Contrapunto se impone por la belleza y la elegancia de su diseño, que resalta sobre un fondo terroso. Prevalecen las formas romboidales y triángulares interconectadas a un sistema de flechas, púas y líneas que activan todos los elementos de la composición, dándole un carácter de contenido dinamismo.

En su pintura de los años cincuenta Wifredo Lam crea un discurso plástico único, a partir de una nueva alineación de elementos presentes en diferentes culturas, a los que otorga nuevos significados, tan abiertos como la mirada del espectador. Caso excepcional en la historia de la pintura contemporánea, su influencia se señala en expresiones artísticas tan diversas como el expresionismo abstracto norteamericano y la pintura del Grupo Cobra.

R.C.A.

1. Desnoes, Edmundo. **Lam: azul y negro**. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas. Editorial Nacional de Cuba, 1963. p. 13.
2. Medina, Álvaro. Lam y Changó. **Sobre Wifredo Lam**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
3. Menéndez, Lázara. Un Eleguá para acercarse al cíclope. **Artecubano** (La Habana) (1):72-79; 2000.

66

LUIS MARTÍNEZ PEDRO (La Habana, 1910-La Habana, 1989)
Tempo en azul, 1952
Óleo sobre tela; 102 x 153,5 cm
Firmado en inferior derecho: Martínez Pedro

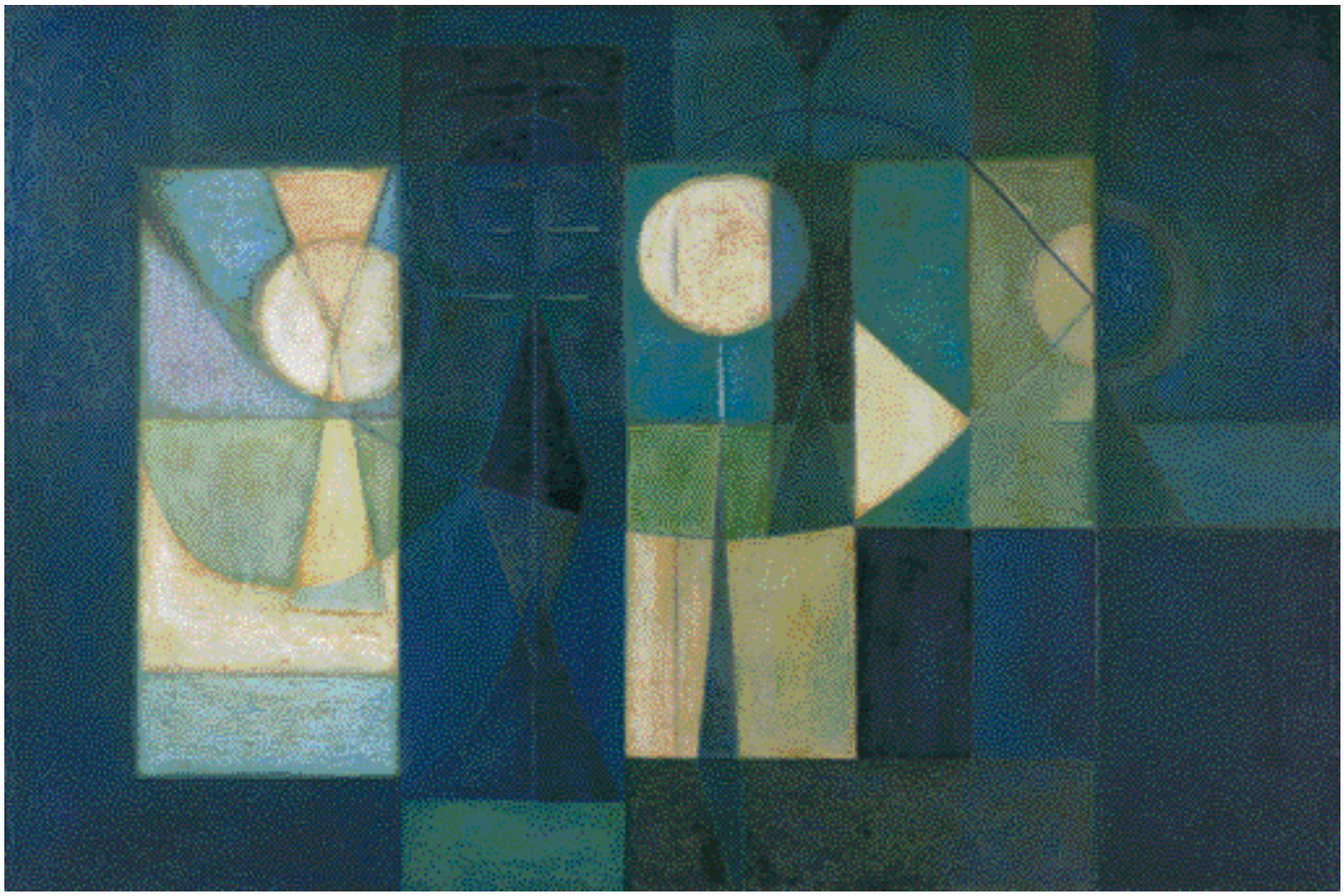
Luis Martínez Pedro comienza a pintar con regularidad hacia finales de los años 40. Hasta ese momento su trabajo se había concentrado en el dibujo. Martínez Pedro supo imbricar cada influencia internacional recibida dentro de un proceso particular de creación. De esta manera transitó –con aciertos- por el expresionismo, el surrealismo, la abstracción geométrica, entre otros. El intenso ejercicio desplegado en los campos del diseño, el dibujo y la pintura le facilitaron un mayor conocimiento sobre las posibilidades que ofrecía cada recurso formal dentro de la composición.

A inicios de los cincuenta establece contactos, al igual que Darie, con el grupo argentino concreto Madi y desde entonces se vincula estrechamente a esta corriente.El discurso plástico desarrollado en la década del 50 lo conduce invariablemente a través de abstracciones cromáticas y neoplasticistas, en las cuales conjuga armoniosamente las formas y los colores, otorgándole a las mismas una dinámica visual sorprendente. La multiplicidad de morfologías que utiliza, unido al sabio manejo del espacio hacen que lo pictórico se integre a lo arquitectónico de una manera coherente; estableciendo así un código artístico muy personal.

Es con esta obra, **Tempo en azul** (1952), que Martínez Pedro participa en la II Bienal de Sao Paulo, Brasil, en la que un experimentado jurado internacional le concede el premio de mejor exponente de arte abstracto. Posteriormente esta pieza fue reproducida y distribuida por la UNESCO con el fin de promover exposiciones y otras actividades afines.

Tempo en azul evidencia la simplicidad y pureza propia del arte concreto. Un acentuado sentido racional caracteriza la construcción de la imagen. Disímiles formas geométricas se entrelazan creando ritmos armoniosos y diferentes contrastes oculares. Se convierte así Martínez Pedro en uno de los primeros y principales cultivadores de este movimiento en Cuba. Su obra, concebida dentro de una línea de diseño riguroso y colorido estricto, resalta por su excelencia.

E.V.D.



67

JULIO GIRONA (Manzanillo, 1914)
Fantasmagoría, ca 1954
Óleo sobre tela; 127 x 99 cm
Firmado en superior izquierdo: Julio Girona

...” Trato de crear un mundo mío**,**
imaginario, y hacerlo visible
para los demás...” (1)

Residía en México en 1940 – a cuyo país viajó atraído por su importante movimiento artístico- cuando por gestiones del escritor José Antonio Fernández de Castro y un grupo de intelectuales y artistas mexicanos obtiene una beca del gobierno cubano para estudiar en Estados Unidos. Durante ese tiempo realiza algunas litografías y trabaja esporádicamente como guía de museos. Más tarde, en plena II Guerra Mundial, decide ingresar como voluntario en el ejército norteamericano para participar en la lucha contra el fascismo.

Al término de la guerra, y tras abandonar su filiación a la escultura por motivos de enfermedad, comienza a pintar en 1946. Entre 1950 y 1951 realiza sus primeros cuadros abstractos. Precisamente por estos años ingresa en la Art Students League de Nueva York donde permanece hasta 1956. Las clases que entonces recibe del profesor Morris Kantor le sirven de base para su trabajo futuro, pues de él aprendió su sistema de composición.

A partir de entonces exhibe regularmente en la Bertha Shaefer Gallery de Nueva York y en importantes museos y galerías de Estados Unidos y Europa a través de muestras personales y junto a los pintores del expresionismo abstracto norteamericano. Girona llega a pertenecer al grupo Ten Street de N.Y, conoce y expone con artistas de la talla de Kline, De Kooning y Rauschenberg, entre otros. Desde ese instante su entrega a la pintura ha sido incondicional.

Fantasmagoría se encuentra entre los dieciséis óleos participantes en la exposición que presenta en la Escuela de Derecho y Ciencias Sociales en 1954. Hasta ese momento su trabajo era conocido por medio de catálogos y revistas y alguna que otra pieza aislada. Según el decir de muchos de los integrantes del grupo Los Once, la presencia de Girona aportó frescura al panorama plástico de los años cincuenta. En **Fantasmagoría**, Girona no se apoya en ornamentaciones espectaculares ni en combinaciones estridentes de colores sino en el empleo de un lenguaje reducido a los elementos imprescindibles. Es una pintura suelta e informal, cuya espontaneidad en el trazo da la sensación de una obra inconclusa. Las formas se indefinen en un espacio que maneja a su antojo. La línea se mueve con entera libertad. Formas objetuales y fondo se entremezclan, otorgándole una dinámica mayor a la composición. Con esta obra obtiene Girona premio de adquisición en el VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura, celebrado en el Palacio de Bellas Artes en 1956.

E.V.D.

1. Preguntas al pintor Julio Girona. En: **Julio Girona: Retrospectiva; obras de 1940-1986.** La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, ag. 1986. catálogo.

68

AGUSTÍN CÁRDENAS (Matanzas, 1927-La Habana, 2001)
Maternidad, 1954
Piedra; 46 x 36 x 23 cm
Firmado y fechado en lateral inferior, al dorso

Cuando en 1944 se realiza en el Lyceum de La Habana la exposición colectiva **"**Presencia de seis escultores" -en cuyo catálogo el crítico Guy Pérez Cisneros elogia el alto beneficio que representaba para la escultura cubana la experimentación formal con los volúmenes esféricos, según el código de Bernard Reder- Agustín Cárdenas (nacido en Matanzas en el año 1927) cubría su primer curso como alumno en San Alejandro.

Para ese entonces nuestra Academia de Bellas Artes -aquella que tres lustros antes no consiguió retener a Rita Longa ni a Alfredo Lozano- sigue siendo la misma pero, a la vez, ya es otra. San Alejandro ha sufrido (para bien) el embate de los años que acumula a su favor el movimiento moderno; ha recibido, tal vez a su pesar, la imperecedera lección del Estudio Libre, y se ha nutrido, sobre todo, de la perseverante labor de esos maestros que vestidos de "académicos" (Sicre, Ramos Blanco, Gelabert -protagonistas todos de la llamada primera vanguardia escultórica-) trataron de inculcar en sus discípulos el afán del buen hacer a la par que la novedad técnica y la consecución de una interpretación propia y convincente.

Ello explica, en parte, a ese Agustín Cárdenas tan maduro y audaz desde sus primeras incursiones en el circuito exhibitivo, y justifica la coexistencia armónica de las "gorditas" de terracota -deudoras de la impronta rederiana que también él recibió- con las tallas en madera y piedra ejecutadas con singular excelencia en los umbrales de los años cincuenta y que ya indican el tránsito hacia un giro más radical en términos de lenguaje artístico.

Maternidad (talla en piedra de 1954) ilustra la veloz trayectoria de un joven escultor competente y virtuoso, atravesando un proceso gradual de estilización de la forma que lo conduce a escaños protagónicos en el escenario plástico nacional, aún antes de que generalizara en nuestro medio la tendencia abstraccionista y antes de que se creara el grupo "Los Once", en cuyo núcleo la obra de Cárdenas se diversificó y ganó sustancialmente en calidad.

Su abstraccionismo -como el de sus colegas escultores del ya casi legendario grupo "Los Once" (Tomás Oliva, Francisco Antigua, José Antonio Díaz Peláez)-, aún cuando se permitió la más libre "construcción" de la forma, el definitivo desprendimiento de la anécdota, la pura autonomía del volumen esculpido expresado en curvas, sinuosidades, redondeces, alargamientos, ascensiones y giros, nunca se apartó del todo de un referente objetual, o natural; jamás contempló –como ha reconocido Ricardo Pau-Llosa- "la falsa dicotomía entre 'abstracción' y 'representación'"(1). Así sus recurrentes motivos –columnas y puertas, mariposas y palomas, figuras y siluetas, parejas y familias y, sobre todo, sus tótems- son siempre formas metamorfoseadas portadoras de una intensa cualidad simbólica y, a la vez, imágenes íntimamente vinculadas al encantamiento que dimana de la propia vida.

A partir del año 1955, fecha en que obtiene una beca para realizar estudios en Europa, Agustín Cárdenas se radica en París. Sus primeras décadas parisinas constituyen una etapa decisiva en la evolución ulterior de su arte. El contacto directo con los trabajos de Henry Moore y de Hans Arp y, muy especialmente, su extraordinaria admiración por Constantin Brancusi -a quien Cárdenas ha rendido más de un homenaje ocasional- ensanchan y consolidan el universo ideoestético del escultor cubano.

En todo este tiempo participó en los más importantes Simposios de escultura ambiental y emplazó obras colosales en Austria, Israel, Japón, Canadá y en la propia Francia. La excelencia de su oficio, y ese talento inmenso que le ha permitido sortear todas las técnicas, dominar todas las escalas y penetrar los secretos de los más disímiles materiales escultóricos, le hicieron posible conquistar París y, desde allí, proyectarse al mundo.

Cárdenas ha sido universalmente promovido como un surrealista; André Bretón en persona realizó la presentación de su primera exposición individual en Francia en 1959, cuando todavía era un recién llegado. A partir de esa fecha ya se le incluyó en las exposiciones internacionales del grupo. Desde entonces ha comparecido en numerosas muestras de Arte Latinoamericano en Europa, y ha figurado, incluso, como representante "inequívoco" de la llamada Escuela de París. Pero es, sin duda, un **artista cubano**, justo aquel que ha inscrito a la **escultura cubana** en el más elevado escaño al más alto nivel internacional.

M.A. P.

1. Cfr. Pau-Llosa, Ricardo. **Agustín Cárdenas en Agustín Cardenas: Marbes, woods, bronzes**. Caracas: Galería Durbán, 1990.

69

ANTONIO VIDAL (La Habana, 1928)
Pintura, 1956
Óleo sobre tela; 66,5 x 71,5 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: Antonio Vidal 56

... "Sólo puedo decir que eres un raro
explorador de la realidad, palpas las
cosas como un médico, acaricias la corteza
de los árboles, la piel que va envolviendo
la vida..." (1)

Fayad Jamis

El grupo de jóvenes pintores y escultores que exponen juntos por primera vez en abril de 1953, en la Galería La Rampa y que serán conocidos en la historia de la plástica cubana como **Los Once**, serán los máximos responsables de la introducción en nuestro contexto del expresionismo abstracto. Antonio Vidal, miembro fundador y activo representante de esta corriente, mantendrá -al igual que el resto de sus compañeros- un deseo constante de renovación, así como de actualización de las últimas corrientes del arte contemporáneo para, de este modo, insertarse en la pintura cubana con un lenguaje más universal.

Expone por primera vez en 1952 junto a artistas como Guido Llinás, Fayad Jamís, Antonia Eiriz y Manolo Vidal; sin embargo no es hasta mediados de la década del 50 que define el estilo que lo caracteriza. Las posibilidades expresivas que le proporcionó su aproximación a la abstracción en todas sus variantes - expresionismo, informalismo, el chorreado, entre otros- evidencia un espíritu de constante renovación.

Pintura de 1956 constituye un magnífico ejemplo de práctica informalista, donde se evidencia el interés por lo matérico y la sobriedad del color. En ella Vidal parte de una realidad no referativa, la pincelada se mueve libremente guiada únicamente por su imaginación. Es una pintura gestual, vibrante y emotiva. El color –como recurso plástico fundamental y donde el artista evidencia una mayor concentración- lo trabaja sobre la base de planos y superposiciones. La utilización del negro lo conducirá en su búsqueda de la luz o las sombras. La mezcla de éste con otros colores acentúa el contraste y la fuerza que le impregna a cada obra suya.

Desde los años cincuenta hasta la actualidad, Vidal ha sostenido su discurso plástico con un lenguaje que le permite su expresión más plena. Los esfuerzos que un día emprendiera –junto a otros creadores- en la búsqueda de nuevos horizontes estéticos, abrieron sin lugar a dudas una página significativa en el panorama pictórico cubano. ..."*Es la eterna y apasionada lucha la que este grupo de jóvenes ha tomado para sí, la de encontrarles sentido al mundo, al espíritu, a la vida, y sobre todo expresarse con la libertad que sólo el arte ofrece, felizmente lejos de toda representación naturista, lo que les permite ser o estar en su tiempo y en su futuro..."(2)*

E.V.D.

1. Fragmento del poema de Fayad Jamís titulado Antonio, silencioso. **Antonio Vidal: Pinturas**. La Habana: Galería La Acacia, en.1991. catálogo.
2. Texidor, Joaquín. **Once pintores y escultores.** La Habana: Galería La Rampa, abr. 1953.

70

RAÚL MARTÍNEZ (Ciego de Avila, 1927-La Habana, 1995)
Pintura, 1957
Óleo sobre tela; 128 x 150,5 cm
Firmado y fechado en superior izquierdo: R. Martínez/ 57

Raúl Martínez comienza su carrera artística en momentos de auge de las tendencias no figurativas. La abstracción había puesto su acento en las búsquedas formales y en la elaboración de un mensaje exclusivamente plástico. La pintura concreta y el expresionismo abstracto entran a formar parte del discurso artístico cubano. Según el propio Raúl la abstracción le posibilitó conocerse por dentro como ser humano.

..."La pintura abstracta me liberó de fórmulas, esquemas y otras cosas innecesarias y que tenía muy cerca. Resultó un viaje real-maravilloso por los mundos a descubrir. Lo fabuloso del gesto, la función del color y la forma ocupando espacios que un año manejaba a la manera de Tobey y al siguiente a la de Pollock, Brooks o Motherwell..."

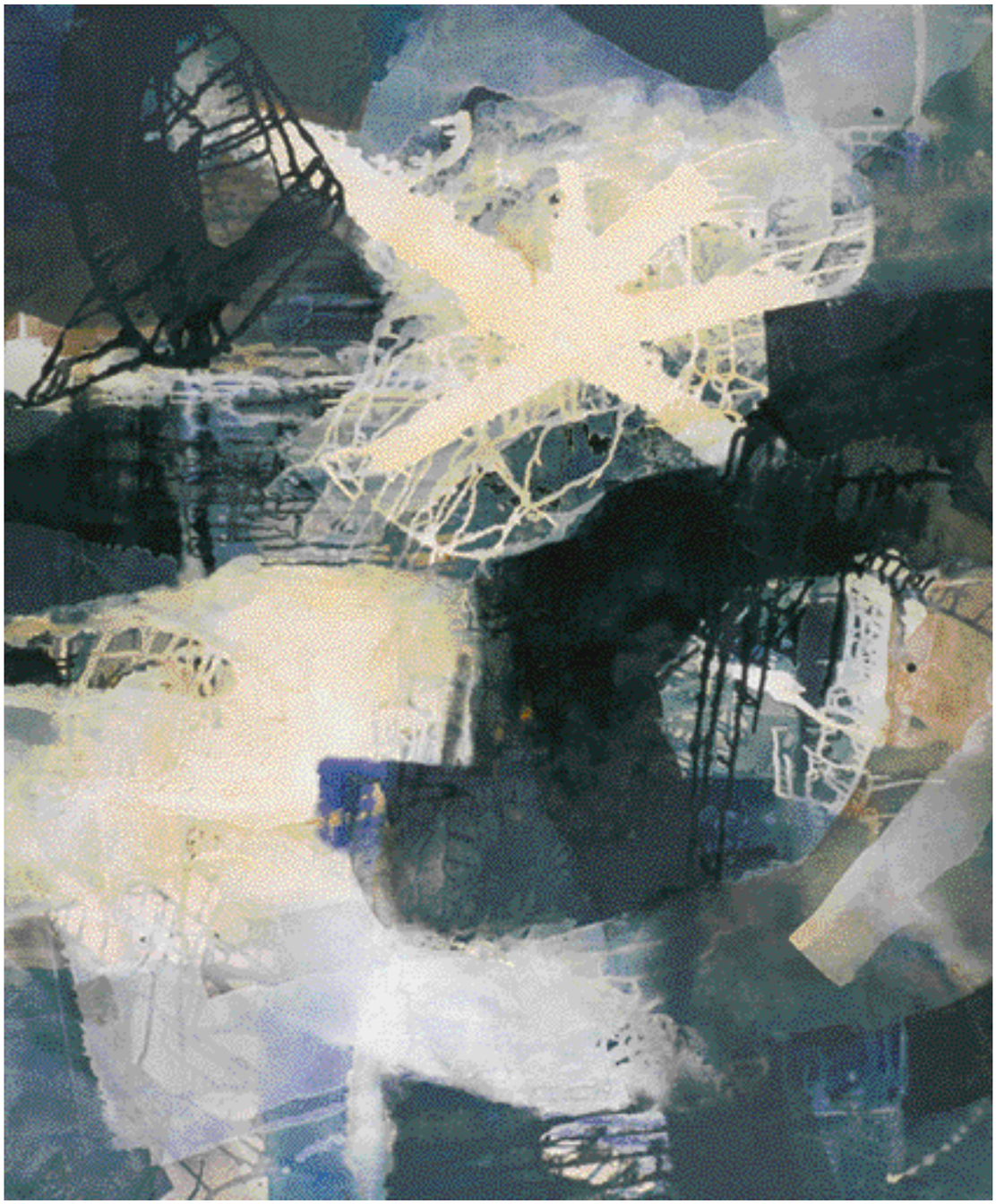
..." Era la búsqueda de mí mismo a través de estos misteriosos laberintos. Nadie entendía entonces lo expresado, ni tampoco nosotros lo exigíamos. Fue un desafío y un acto de fe en medio de una época desgastada y mentirosa..." (1)

Aunque no fue miembro fundador del grupo **Los Once**, rápidamente se incorpora a él, motivado por intereses comunes a los de sus integrantes. Su obra personal, caracterizada desde un inicio por una rigurosa preocupación por el oficio, lo convierte en una de las figuras más importantes que emerge de dicho grupo. Desde finales de 1954 su discurso se adentra de manera creciente en el universo informalista; un poco después su lenguaje abstracto se estabiliza en una línea afiliada al **action painting**. Dentro de ella recorre con creatividad una gama variada de posibilidades; aplica las técnicas del chorreado, el empaste, el rayado, entre otras. Expone junto a **Los Once** en distintas galerías de La Habana, Camagüey y Santiago de Cuba, hasta que en 1955 queda disuelta la agrupación. Posteriormente sigue incursionando en la pintura, la que alterna con su labor como fotógrafo y diseñador.

Pintura de 1957 responde a las características de la llamada pintura de acción, el resultado es una obra excelente, fruto del ejercicio habilidoso del artista dentro del oficio. Pieza de una exquisita factura y de un dominio absoluto de la técnica, sobria y a la vez profundamente emotiva. La pincelada suelta, junto a la superposición de manchas y colores en el espacio, le otorgan vitalidad a la composición. El empleo de las texturas es de una gran importancia por la riqueza y vigor que confieren a la expresividad de esta antológica abstracción.

E. V. D.

1. Raúl por dentro. En: **Nosotros: Exposición antológica de Raúl Martínez**. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 23 jul.- 4 sept. 1988. catálogo.



71

GUIDO LLINAS (Pinar del Río, 1923)
Pintura, 1959
Óleo sobre tela; 130,5 x 159,5 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: G. Llinás/1959

Entre los creadores significativos de la denominada no figuración que se desarrolló entre las décadas del cincuenta y los primeros años de los sesenta, se encuentra Guido Llinás. Desde joven manifiesta inclinaciones por la pintura que canaliza de manera autodidacta; pues si bien transitó unos meses por la Escuela de Bellas Artes de la ciudad natal, sus exploraciones se desarrollaron al margen de la regularidad académica. Hacia los primeros años de la década de los cincuenta se establece en La Habana y culmina estudios de Pedagogía. Coincide en la capital con una producción pictórica plural tanto generacional como ideo-estética, escenario, en el que confluían, por entonces, los creadores que aún estaban atados a las convenciones, los que poseían las claves de un discurso moderno, con las lógicas matizaciones personales y también, jóvenes que intentaban distanciarse de lo que se consideraba moderno, en dicho contexto, en aras de otros horizontes de mayor actualidad, convencidos de la necesaria quiebra de la asimetría temporal que había caracterizado a la plástica cubana hasta entonces. Identificado con las nuevas propuestas se integra a muestras colectivas en las cuales se avizora una inclinación hacia la geometrización, el gesto, las texturas.

Se dice que Llinás aglutinó a algunos de estos jóvenes en un colectivo pictórico; si fue o no el líder, lo cierto es que se integró a una agrupación vanguardista (Grupo de los Once) portadora no sólo de nuevos paradigmas estéticos, sino de una ética profesional y de una postura ante los acontecimientos sociales. Desde esta asociación desplegará sus primeros discursos, aún en un momento formativo, que entrecruza diversos modelos, entre ellos, Motherwell y Kline. Estructuras geométricas y planos negros, con un explícito rechazo a la figuración, así como la búsqueda de otras esencias que irán pautando su obra.

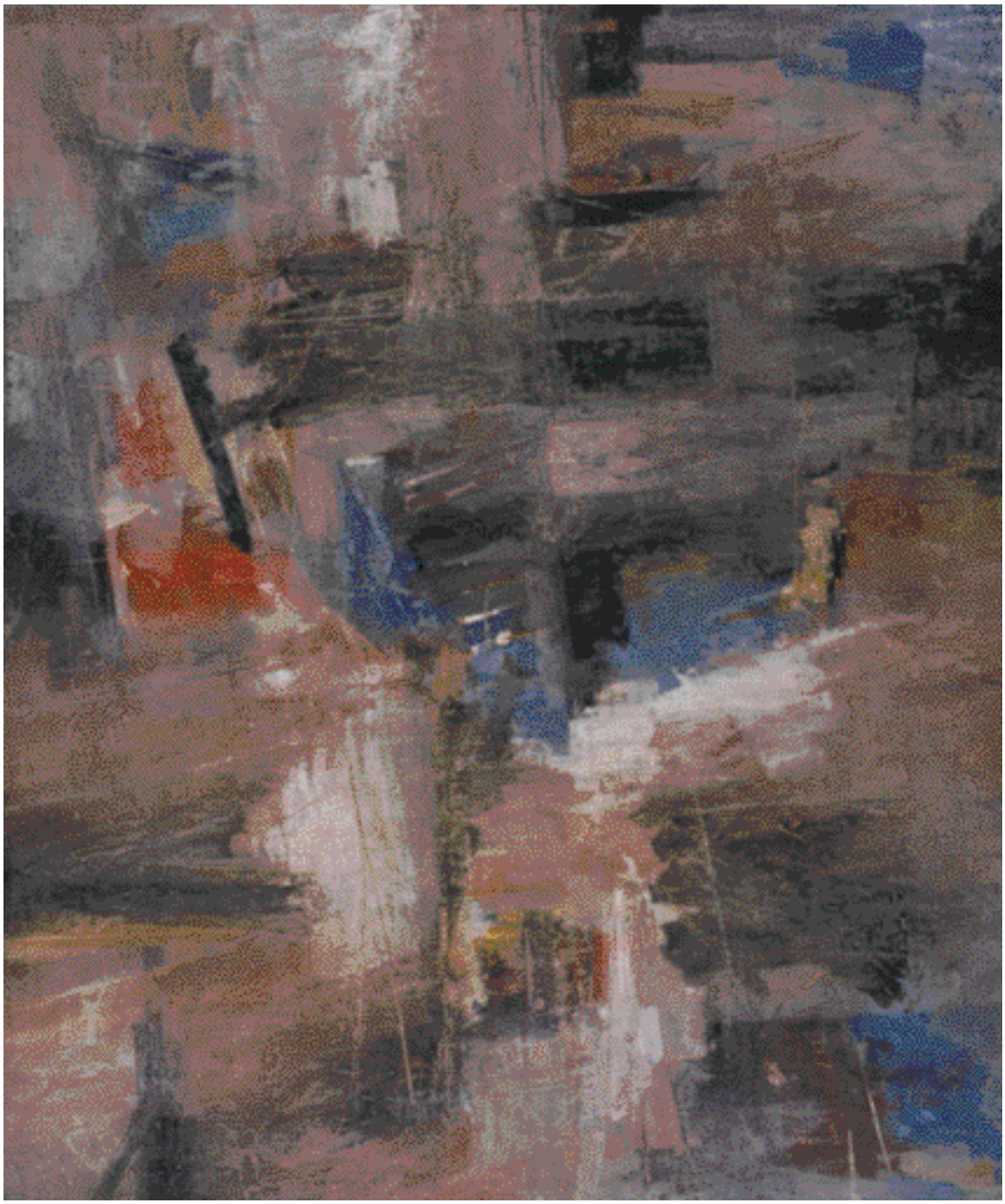
Diversos escenarios (Cuba, Estados Unidos, Francia) acogerán su quehacer artístico. La etapa cubana podría tabicarse aproximadamente entre los inicios de los años cincuenta y mediados de los sesenta (1963), década clave en el proceso pictórico del artista, a la cual lamentablemente, no acompaña una amplia fortuna crítica. Años en los cuales formación, exploración, experimentación conforman una operatoria hacia la solidez estructural, al encuentro de un discurso propio.

Pintura (1959) pertenece a ese momento de cristalización, de la consolidación de un estilo, de la utilización de la mancha como uno de los hilos conductores del discurso. Es posible que esta obra remita, a primera vista, a los modelos del informalismo –tan en boga por esos años- pero junto a esta sensación, late la coordenada subterránea del color, a pesar de la subversión que tanto Llinás, como los jóvenes de su promoción mostraron hacia toda la plástica precedente. Los contrastes desde la mancha, en conjunción con los tonos, estructuran una sinfonía de colores que se yuxtaponen, mezclan, chorrean, ahora el color no se aplica sino que lo conforma el gesto, excelente ejemplo de tradición y modernidad. *Pintura, la de Llinás, de la filiación en la mancha, del instante firmado y de la revelación.(1)*

En el complejo proceso de aparición, cristalización y desarrollo de las prácticas artísticas no figurativas, que suele situarse en el arco temporal comprendido – desde el grupo de los *Menores de 30* (1947) hasta la gran *Exposición de Expresionismo Abstracto* (1963) - Guido Llinás definió un espacio. Para unos, es sólo un nombre; para otros, el impulsor de un colectivo vanguardista; para la pintura cubana, un creador representativo del continuo pictórico integrado a los valores de permanente estimación de nuestra plástica.

L.M.A.

1. Sarduy, Severo. **Exposición Guido Llinás**. San Juan Puerto Rico, 1989. catálogo.



72

HUGO CONSUEGRA (La Habana, 1929)
La huella, 1960
Óleo sobre tela; 131 x 100 cm
Firmado y fechado en inferior derecho: H. Consuegra-60

Hugo Consuegra realiza estudios de pintura en la Academia de San Alejandro entre 1943 y 1946. Nueve años después se gradúa como arquitecto; aspecto éste sumamente importante para analizar el conjunto de su obra, pues su formación marcará el rigor compositivo así como la solidez de sus construcciones espaciales. Fue miembro del grupo **Los Once**. Por aquel entonces su nombre aparece asociado al de Antonio Vidal, Guido Llinás y muchos otros ..." *que dijeron que la pintura era pintura. Y que un pedazo de saco o un puñado de tierra no le vendría mal. Que un hierro jorobado era un hermoso hierro jorobado. Y que todo eso era arte*..." (1). Al triunfo de la Revolución realiza estudios en Europa, donde permanece por espacio de un año en contacto con las nuevas formas de expresión artísticas.

En sus creaciones busca – como el mismo ha dicho- "la realidad del hombre"(2) . Al respecto Loló de la Torriente expresó... *"Consuegra quiere hallar la realidad, pero no en representación y función de lo que la naturaleza da aquí y allá de manera objetiva, más o menos real, sino que quiere sorprenderla en lo subjetivo e imaginado, en lo que el hombre acarrea como carga emocional enriqueciendo su existir..." (3)*

Para estos fines el pintor se vale de dos recursos esenciales: el color y la forma, los cuales trabaja con extraordinaria habilidad. La morfología, con el orden que la arquitectura misma presupone, y el color, manejado con un profundo sentido psicológico.

Consuegra fue un hombre marcado por su tiempo. Cada obra suya está vinculada a un contexto particular. Presta especial atención a los títulos de sus trabajos –**Goliath pierde otra vez**, **Cambio de dos mundos**, **El plan fracasa**, **Antropofagia o Frente a Babilonia**- a través de los cuales permite al espectador hacer asociaciones entre estos y el medio en que han sido concebidos.

La actividad creadora de este artista ha sido prolífera. En todo su discurso plástico se evidencia una continuidad, sin saltos súbitos ni profundos cambios, tan sólo un sucesivo enriquecimiento. La contraposición entre la voluntad del artista por atrapar la violencia y a la vez concebir una obra lo más refinada posible es una constante en toda su creación plástica. **La huella**, 1960 es un claro ejemplo de esta disyuntiva. Dividida en dos grandes áreas de color, aparece la impronta de una huella que ha quedado marcada por el uso de la textura. Con ella se pone de manifiesto cómo, con un mínimo de recursos plásticos, es factible brindar un mensaje directo no carente de belleza. Es una pintura que, lejos de ser rechazada por el espectador, es acogida con beneplácito por su exquisita factura y un dominio impecable de la técnica.

E.V.D.

1. Hernández, Orlando. Aunque yo nunca fui al Café "Las Antillas". **Antonio Vidal: Pinturas**. La Habana: Galería La Acacia, en. 1991. catálogo.
2. Torriente, Loló de la. **Hugo Consuegra**. La Habana: Centro de Documentacion Antonio Rodríguez Morey, Museo Nacional de Bellas Artes. Expediente del artista.
3. Ibidem.

73

SANDU DARIE (Roman, Rumanía, 1908-La Habana,1991)
Multivisión espacial, 1955
Óleo sobre tela; 132,5 x 99,5 cm
Sin firma

La etapa de postguerra en Europa trae consigo el desarrollo en el ámbito artístico de las tendencias geométricas. El movimiento de los **concretos del 45** encabezado por Max Bill y Paul Lhose, tiene una rápida difusión a nivel internacional, fundándose grupos de arte concreto en diversos países. En Latinoamérica aparecen importantes expresiones en Argentina, Brasil y Cuba. Las corrientes no figurativas cobran cada vez más fuerza y ya en 1951, durante la Bienal de Sao Paulo en Brasil, el arte abstracto provoca un gran impacto.

Cuba se presenta en la década del 50 con características muy particulares, pues la continuidad histórica de la pintura moderna centrada a partir de los años 20 en la indagación de lo nacional, se ve interrumpida por preocupaciones de orden diferente. Sandu forma parte de esa generación de artistas que encaminan la pintura cubana hacia una sintonía con la plástica internacional.

Como respuesta al mercado del arte, la abstracción hace presencia en la pintura nacional. Comienza desde la segunda mitad de los años 40 con una incipiente geometrización que se consolida en el primer lustro de los cincuenta en la llamada abstracción concreta. Como figura significativa dentro de esta tendencia se encuentra Sandu Darie, quien se convierte, a su llegada a Cuba en 1941, en una personalidad renovadora, desarrollando un estilo personal y novedoso. Conforma, junto a Martínez Pedro y Mario Carreño, la trilogía de pintores cubanos que incorporan más tempranamente la abstracción como modo de expresión.

A partir de 1949 establece correspondencia con Gyula Kosice, fundador del grupo argentino de arte concreto Madi y es invitado a participar con frecuencia en exposiciones junto a ellos. Esto le posibilita un acercamiento más estrecho con esta tendencia.

Exhibe Sandu en 1950 sus **Estructuras pictóricas**, iniciando así sus "*especulaciones sobre abstracciones del forma cuadro en el espacio tiempo*" o como también las dio en llamar "*reflexiones estéticas*"; en ellas hay una evidente utilización de las formas geométricas y un nuevo tratamiento del espacio. Esto constituiría el comienzo de una reflexión seria sobre el fenómeno de la abstracción, así como una renovación en el contexto plástico cubano de los años cincuenta. Cinco años más tarde, el Pabellón de Ciencias Sociales y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la Habana organizan la Primera exposición concreta, donde Darie -que en 1960 forma parte del grupo **Diez Pintores Concretos Cubanos**- exhibe su obra **Multivisión espacial**. En éste óleo, despojado de toda vinculación con el mundo exterior, las formas se erigen protagonistas principales del cuadro, asumiendo la geometría como expresión. En él no hay referencia alguna a elementos figurativos o transmisores de una idea que no sea el orden, la armonía y el equilibrio. Su objetivo es lograr una composición netamente racional, donde la técnica y la claridad de la obra sean absolutas.

E.V.D.

74

LOLÓ SOLDEVILLA (Pinar del Río, 1911- La Habana, 1971)
Tabla de señales aéreas # 25, 1957
Vinyl sobre madera; 56,5 x 119,5 cm
Sin firma

Es Loló una figura relevante dentro de las artes plásticas cubanas, no sólo por su condición como creadora, sino también por su importante labor como promotora del arte concreto en nuestro país. Es fundadora en 1957, junto al poeta y pintor Pedro de Oraá , de la Galería Color-Luz, donde exhibe este tipo de arte, jugando además un papel decisivo en la creación del grupo Diez Pintores Concretos Cubanos al inicio de la década del 60.

Comienza a pintar en 1948 y al año siguiente se instala en París, donde cursa estudios de pintura y escultura en la academia Grande Chaumiére. Los intercambios sostenidos con artistas de la Escuela de París, entre los que sobresalen Vasarely y Arp, definen en gran medida el sentido de su obra. Se incorpora a la llamada vanguardia parisina, exhibiendo con ellos. En 1955 expone relieves luminosos en la galería Realités Nouvelles. Al año siguiente participa en la importante exposición **Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París**, que se exhibe en el Palacio de Bellas Artes de la Habana. Esta muestra estimuló a los jóvenes artistas a incursionar en la pintura concreta. Un gran número de exposiciones personales y colectivas se suceden tanto en Francia, España, Cuba y otros países, hasta que en 1957 decide regresar definitivamente.

Tabla de señales aéreas # 25 se enmarca perfectamente dentro del nuevo concepto plástico que encierra la pintura abstracta; en ella la artista se aparta de la realidad naturalista para crear una nueva realidad pictórica, convirtiendo el cuadro en un objeto en sí mismo.

Con respecto a su trabajo Loló dijo en una ocasión:
..." La vida moderna con la automatización, con los tableros de mando de grandes represas hidraúlicas, de grandes industrias, con las nuevas formas de los cohetes y los aviones, nos ofrece su forma de expresión plástica, nuestras formas. Formas objetivas y precisas de una realidad innegable que se realzan al pasar por el tamiz espiritual del artista..." (1)

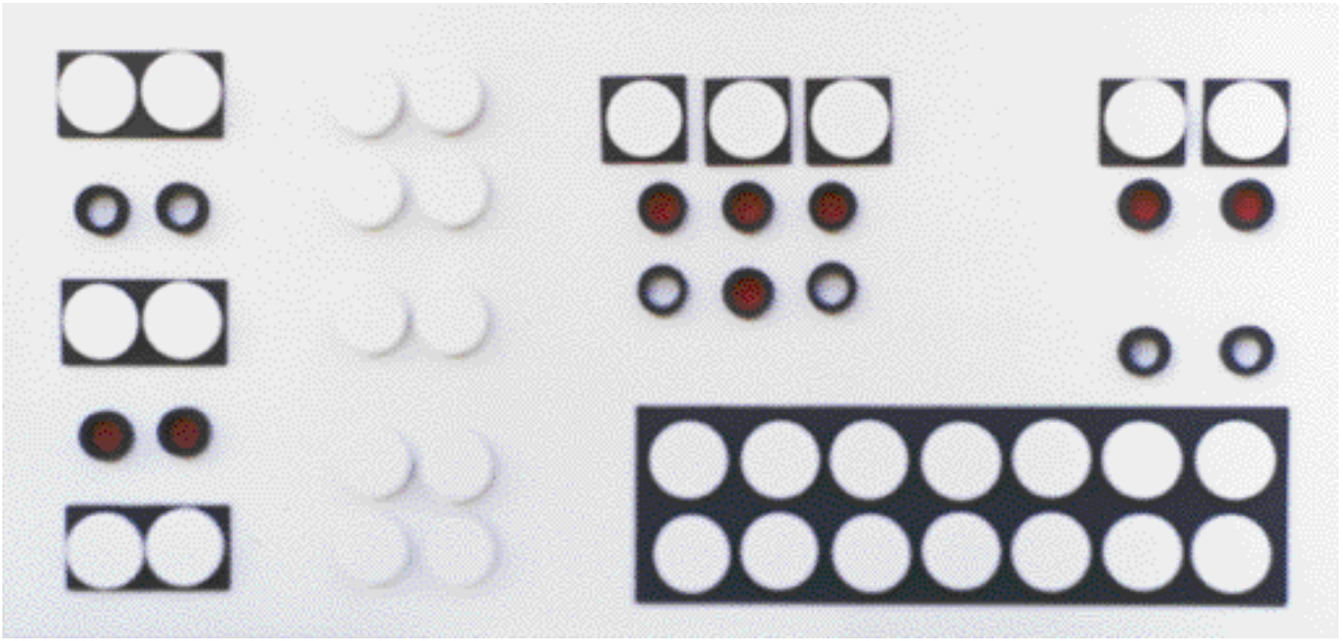
La pureza de las formas, la exactitud de los contornos, el ritmo cromático dado por la alternancia de negros y blancos, así como la disposición organizada de las figuras dentro de la composición son algunas de las características que sobresalen en esta obra.

La indagación constante en las posibilidades perceptivas del conocimiento a partir de obras bidimensionales es otra de las particularidades que caracterizan su proceso creativo. Asimismo la incorporación de materiales, hasta entonces poco utilizados, amplía considerablemente el universo de recursos de los cuales puede nutrirse el artista para concebir su poética.

Dentro del contexto cultural cubano, el trabajo de Loló es particularmente sui géneris y novedoso. Figura entre las poquísimas mujeres que incursionan con talento en el panorama plástico de los años 50 y que merecen situarse en el lugar destacado que verdaderamente les corresponde.

E. V. D.

1. Material del archivo del Departamento de Investigaciones. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes. Copia mecanuscrita.



75

RAÚL MILIÁN (La Habana, 1914-1984)
Figura, 1955
Tinta sobre papel; 380 x 280 mm
Firmado y fechado en inferior derecho: Milián/55

El importante pintor Sandu Darie al referirse a Raúl Milián lo calificó como pionero de la abstracción en Cuba. Sin embargo éste no comienza a pintar hasta principios de los años 50; cuando ya el propio Darie incursionaba dentro de esta tendencia desde finales de la década del 40. Tan sólo esta aseveración demuestra la importancia que tiene Milián para muchos de los artistas del período. "Digno de figurar en la lista de pintores sobresalientes por su nutrida producción, su evidente talento y la cultura adquirida para dar a su arte la responsabilidad de ser moderno..." (1) Su marcado interés por el estudio de la filosofía, a cuyas ideas prestó especial atención antes de dedicarse a la pintura, tuvieron gran repercusión en toda la concepción de su obra.

El panorama plástico internacional se enriquece con la aparición de las Escuelas de Nueva York y San Francisco en Estados Unidos, las cuales ejercen una notable influencia sobre los jóvenes pintores cubanos. Milián se nutre de los conceptos que sobre el arte promueven estos grupos, adaptándolos a un formato de contenido más íntimo, matizado además por su concepción particular de ver y asumir la vida.

Rostros, figuras, flores, abstracciones conforman su reducido repertorio temático, trabajados todos en tonos opacos y agrisados. Su expresión muy personal, unido al carácter intimista que le impregna a cada composición, determinaron que solamente trabajara en pequeño formato a base de tintas.

Sus primeras creaciones (1952-1954) están cargadas de una fuerte subjetividad y una atmósfera de recogimiento. El artista plasma un mundo sombrío, meditativo y silencioso. Su producción está regida por los preceptos y recursos de la abstracción conocida como pintura tachista. La sugerencia de profundidades obtenida mediante la superposición de tintas es otra de las características de su obra. La utilización de papeles secantes, así como la aplicación de técnicas especiales -entre las que figura el lavado- incidieron notoriamente en la hechura y el resultado final de su trabajo, lo que por ende hacen de Milián uno de los pintores más originales de la plástica cubana contemporánea.

Una gran contribución de Raúl Milián fue, sin dudas, su incursión dentro de la nueva figuración. Entre 1955-1956 abandona temporalmente la abstracción y nos entrega un grupo de obras donde las figuras son concebidas dentro de un expresionismo contenido pero cargado de una profunda angustia existencial. Esta tinta de 1955 se enmarca perfectamente dentro de esta cuerda. La figura se torna más agresiva e inclusive grotesca. La representación humana –tema recurrente en su producción- es retomada ahora y tratada de una manera mucho más dramática.

El célebre filósofo alemán Hegel refirió en cierta ocasión ..."el valor estético de una obra de arte no depende del sentimiento que nos suscita..."(2) Sobre este comentario y valorando su propia obra, Raúl Milián expresó... "lo mismo la alegría que la tristeza, la dicha o el quebranto, el valor estético es siempre positivo. El arte, aunque exprese lo más trágico, es una afirmación de la vida..." (3)

E.V.D.

1. Suárez Solís, Rafael. El universo musical de Raúl Milián. **Revista del Instituto Nacional de Cultura** (La Habana) 1 (1); dic. 1955.
2. Citado por el pintor en las palabras al catálogo de la exposición **Acuarelas y dibujos: Raúl Milián**. La Habana: Galería Plaza Vieja, Fondo Cubano de Bienes Culturales, febr. 1983.
3. Milián, Raúl. idem

76

MANUEL VIDAL (La Habana, 1929)
Pareja besándose, 1956
Tinta china sobre papel; 349 x 280 mm
Firmado y fechado hacia inferior derecho: Manuel/Vidal/1956

Manolo Vidal emerge sorpresivamente en el contexto de la plástica cubana a inicios de los años cincuenta con una figuración de trazos vigorosos y ágiles, de evidente filiación expresionista, que anticipa en el contexto cubano la llegada de la corriente de lo grotesco-expresivo una década antes de su auge verdadero. Personalidad solitaria de indudable magnetismo, coincide en afinidades y preocupaciones estéticas con otra figura aislada, Raúl Milián. Ambos iluminarán decisivamente con sus personalísimas tintas un ambiente artístico dominado por la abstracción en todas sus variantes.

La pintura de la isla se actualiza pero, a su vez, corre el peligro de despersonalizarse en un empeño de cosmopolitismo. Precisamente figuras como Milián y Vidal marcan la diferencia, confiriéndole un sello de humana autenticidad a sus creaciones. Ambos son autodidactas y las influencias que los nutren son comunes en la búsqueda de un camino legitimado por sus preocupaciones en torno al hombre y sus circunstancias. En el caso de Manolo Vidal cristaliza una fusión de elementos procedentes de la filosofía oriental, así como de la plástica occidental; en este sentido es decisivo, como punto de partida, su proximidad a Pablo Picasso, Paul Klee y algunas figuras relevantes del expresionismo europeo y norteamericano. Vidal interioriza fundamentos provenientes de diferentes culturas y construye un arte de esencias, profundamente original en el ambiente cultural antillano.

Pareja besándose, realizada en 1956, es una tinta que sorprende por un dibujo anguloso, duro, corrosivo en el tratamiento del tema del amor; hay ferocidad libidinosa en el beso de esta pareja de amantes, que margina cualquier idealización de candorosa ternura. Constituye, sin dudas, un antecedente importante de los **Besos**, serie realizada por Servando Cabrera Moreno a mediados de los años sesenta.

La obra dibujística de Manuel Vidal en su vitalidad irradiadora constituyó un referente importante para el desarrollo de la nueva figuración en Cuba e influyó decisivamente en algunos de los más importantes artistas de la década de los sesenta como Antonia Eiriz y el propio Cabrera Moreno.

R.C.A.

77

AGUSTÍN FERNÁNDEZ (La Habana, 1928)
Frutas en la noche, ca. 1959
Óleo sobre tela; 127 x 122,5 cm
Sin firma

En el contexto del arte cubano del decenio de los cincuenta, el estilo de Agustín Fernández representa más una expansión que una ruptura con la obra de los iniciadores del modernismo. Fiel admirador del trabajo de la primera y segunda generación de la vanguardia en Cuba, Fernández supo apropiarse del vocabulario formal del arte vanguardista europeo, para expresar, de modo más ambiguo que sus predecesores, la presencia cubana en sus pinturas y esculturas.

Sus obras iniciales muestran una independencia del realismo; en ellas comienza a explorar los caminos de la pintura no figurativa, desarrollando una visión mítica de la naturaleza cubana. Al salir de Cuba en 1959 por beca de estudios hacia Europa, ya Fernández había definido un estilo propio caracterizado por una predilección por la abstracción, los colores brillantes y las naturalezas muertas. Según el propio artista, este género le posibilitaba un mayor despliegue técnico y formal.

Luego de su primera muestra personal en 1951 - justo un año después de su graduación en la Academia de San Alejandro- se sucedieron incontables exposiciones que promovieron su arte en el exterior. El período comprendido entre 1952-1959 fue prolífero en cuanto a creación se refiere, moviéndose rápidamente del fauvismo al cubismo y de aquí al expresionismo abstracto. La materialización de una forma de hacer muy particular está dada en gran medida por las interpretaciones que de cada corriente realiza.

Frutas en la noche pertenece al grupo de obras creadas por Agustín Fernández después de 1956. La imagen se torna casi abstracta, la espontaneidad salta a la vista en una composición fluida. El tema de la naturaleza muerta vuelve a ser tratado pero de un modo más suelto e incluso ambiguo. Es una pintura de sensaciones, todo está sugerido de una forma sensual y evocadora. Las frutas se indefinen y la noche se descubre en esos azules intensos. Un acercamiento a ella deja al espectador atrapado en medio de una atmósfera mágica que le rodea.

E.V.D.