Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba

by

Ernesto Menéndez-Conde

Department of Romance Studies
Duke University

Date:_____

Approved:

_____
Fredric Jameson, Supervisor

_____
Ariana Hernández-Reguant

_____
Francisco-Javier Hernández Adrián

_____
Jorge Marturano

Dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy in the Department of
Romance Studies in the Graduate School
of Duke University

2009

ABSTRACT

Arte abstracto e ideologías estéticas en Cuba

by

Ernesto Menéndez-Conde

Department of Romance Studies
Duke University

Date:_____
Approved:

_____
Fredric Jameson, Supervisor

_____
Ariana Hernández-Reguant

_____
Francisco-Javier Hernández Adrián

_____
Jorge Marturano

An abstract of a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Studies in the Graduate School of Duke University

2009

Copyright by
Ernesto Menéndez-Conde
2009

Abstract

This dissertation deals with Cuban art criticism and other written texts related to Abstract Art. From a critical perspective that relates art to society and political and institutional practices, all of the above texts are interpreted as bearers of aesthetic ideologies, which are expressed in the paradigms from which Art Criticism attempted to validate Abstraction. This study further demonstrates that the dominant discourses in the realm of Art Criticism are strongly related to Ideological State Apparatuses. Art Criticism not only mediates between the artwork and the spectator, but also between artistic acts of provocation and the establishment.

Abstraction in Cuba constituted an important axis in the polemic between autonomous art and socially committed art, but the debates themselves were subsumed in ideological and even political battlefields. Art Criticism oriented these debates, by emphasizing certain problems, and diminishing the importance of other ones.

This dissertation is organized in function of the dominant questions that Cuban Art Criticism addressed. The first chapter accordingly deals with definitions of abstract art that were prevalent in art writing and publications from 1948 to 1957, a period in which Art Criticism is mostly concerned with the autonomy of art. The second chapter follows the debates about the social commitment of abstract art, which became predominant during the first years of a Marxist-oriented Revolution. This polemic is implicit in the emergence of an Anti-Academic movement in the visual arts, and it began to lose its strength once the Cuban Avant-Garde started to gain institutional recognition.

After being relegated to a peripheral position, the question concerning the social commitment of Abstract Art became crucial after the triumph of the Revolution. The final chapter deals with the relations between Abstract Art and the diverse documents that embodied and defined the Cultural Policy during the Cuban Revolution.

Throughout, this study strives to establish the place of Abstract Art in the Institutional, and discursive practices from 1959 onwards. This place is defined by its instability, as it is constituted through intermittencies and steps backwards on the path towards the institutional consecration of non-figurative tendencies.

Dedication

I want to dedicate this dissertation to my mother, Yolanda Valdés Martínez.

Contents

Abstract……iv

List of figures……ix

Acknowledgements……xi

Introducción. Cambios de signo……1

Capítulo 1. Abstracción y crítica de arte entre 1949 y 1956…… 20

Capítulo 2. Abstracción y compromiso social del arte……69

Capítulo 3. Arte abstracto y política cultural de la Revolución Cubana……146

Capítulo 4. Hacia una consagración de la abstracción en Cuba……200

Conclusiones. ……232

Figures……238

Bibliografía……266

Biography……287

List of Figures

Figure 1: Sandú Darie Portada de revista Inventario, número 8, La Habana, abril, 1949.....238

Figure 2: Navarro, Desiderio. Página de La retro-abstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves. La Gaceta de Cuba, La Habana, Junio, 1989……..239

Figure 3: Lozano. Figura (estaño). Catálogo de la exposición Seis Escultores, Lyceum , La Habana,1944...……...……...…….240

Figure 4: Antonio Vidal. Pintura ,1956. Óleo sobre lienzo. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana…….…..……241

Figure 5: Luis Martínez Pedro. Tempo en azul, 1952, Óleo sobre lienzo. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana…….…….……..……242

Figure 6: Mario Carreño. Pintura, 1953, Óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana…….……243

Figure 7: José Mijares. Abstracción, 1957, Óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana……..……244

Figure 8: Diseño abstracto. Diario de la marina, La Habana, Septiembre 1957, pág. 285……...….245

Figure 9: La Habana crece y se moderniza. Cuadernos de la Cultura Cubana (Revista del Instituto Nacional de Cultura) Junio-Septiembre de 1956, págs. 24-25……..246

Figure 10**:** La Habana crece y se moderniza. Cuadernos de la Cultura Cubana (Revista del Instituto Nacional de Cultura) Junio-Septiembre de 1956, págs. 28-29……...…247

Figure 11:Marcelo Pogolotti. Jeroglífico, 1931. óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana…….…..…248

Figure 12:Marcelo Pogolotti. Amor, 1931. óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana…….……..…249

Figure 13:Marcelo Pogolotti. El hombre de hierro, 1931, óleo sobre lienzo/ técnica mixta, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana…….……..…250

Figure 14:Marcelo Pogolotti. Paisaje Cubano, 1937, óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana…… …….……..……251

Figure 15:Guido Llinás. Sin título. Granito y metal. Calle La Rampa, La Habana,1963 ……....252

Figure 16:Loló Soldevila. Sin título. Granito y metal. Calle La Rampa, La Habana,1963……..252

Figure 17:Raúl Martínez. Portada de Lunes de Revolución, No. 20, La Habana, agosto 3, 1959…….…253

Figure 18:Salvador Corratgé. Letra A . A"/7 Pintores Concretos: Portafolio con serigrafías, impresiones dirigidas por Salvador Corratgé,1961……..…...…..…254

Figure 19:Martínez Pedro. Letra A Letra A . A"/7 Pintores Concretos: Silkscreen, 53.7x41.8 cm, Portafolio con serigrafías, impresiones dirigidas por Salvador Corratgé. Colección Museo de Bellas Artes, La Habana (1961)……...…255

Figure 20:Salón de Mayo. Suplemento del diario Granma, La Habana, 30 de julio 1967…….……...…256

Figure 21:Salón de Mayo. Sellos de correo. Ministerio de Comunicaciones. La Habana, 1967…….….257

Figure 22:Virgilio Martínez. ¡Es un Pucho! Revista Mella, La Habana, Octubre, 4, 1965……..…258

Figure 23:Deena Styker. Sede del Partido Comunista de Cuba en la ciudad de Trinidad, 1964-1965. Digital Collection. Duke University Library, Durham, NC……..…….…….…….…259

Figure 24:Deena Styker. Librería, Ciudad de Bayamo, 1964-1965. Digital Collection. Duke University Library, Durham, NC…….……...…260

Figure 25:Deena Styker. Carnaval Habanero, 1964.Digital Collection. Duke University Library, Durham, NC…… …….261

Figure 26:Deena Styker. Mural Popular, 1964-1965. Digital Collection. Duke University Library, Durham, NC…….262

Figure 27:Deena Styker. Desfile 1ro de mayo 1964.Digital Collection. Duke University Library, Durham, NC…….263

Figure 28:Antonia Eiríz. La muerte en pelota. Óleo sobre lienzo, 1966. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana……264

Figure 29:Raúl Martínez. Isla 70. Óleo sobre lienzo, 1970. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. …… ……265

Acknowledgements

Durante el curso de esta investigación he podido constatar lo que muchas veces había leído: una tesis es, en mayor o menor medida, el resultado de un esfuerzo colectivo. En este caso, he tenido el privilegio de contar con muy diversas colaboraciones.

En primer lugar, la propia investigación no habría podido llevarse a cabo sin la colaboración de mi madre, Yolanda Váldes. Ella localizó muchos de los textos en las bibliotecas habaneras, los fotocopió y me los hizo llegar por correo electrónico. Su ayuda fue sencillamente imprescindible, especialmente cuando la mayor parte del trabajo se realizó entre North Carolina y New York.

Mi agradecimiento también a los miembros de mi comité, Fredric Jameson, Francisco José Hernández-Adrián, Ariana Hernández-Reguant y Jorge Marturano, por su ayuda y sus sugerencias. En especial debo expresarle mi gratitud al curador Gerardo Mosquera, por sus consejos y por haber seguido con detenimiento cada paso de este estudio.

El investigador José Veigas también me facilitó muy generosamente muchos documentos pertenecientes en su archivo personal, sin duda el más completo que existe en materia de artes visuales en Cuba. Otro tanto hizo, en New York, Rafael Díaz-Casas, quien conserva una estimable colección de materiales bibliográficos sobre el arte abstracto cubano.

Desde Cuba, Carmen García Peraza, Enrique Esperón, Rigoberto Mena, Juan Carlos Enrique, también me ayudaron en la faena de localizar materiales. Otras personas me han facilitado textos o han ofrecido sus testimonios. Ahí va mi agradecimiento a

Florencio Gelabert, Mónica López, Alberto Ortiz de Zárate, Yasmina García, Antonio Eligio Fernández, Jorge Moya, Lisette Martínez Herryman, Abelardo Estorino y Antonio Alejo.

Sin estas contribuciones, la investigación habría tenido un alcance muy limitado. Nada más apropiado que comenzar con estas palabras de gratitud.

INTRODUCCIÓN: CAMBIOS DE SIGNO.

En abril de 1949 se publicó en la Habana el octavo número de Inventario, una modesta revista cultural con pocas páginas tecleadas a máquina.[1] El editor hacía consignar la precariedad de la publicación: "Por ahora sigue su interior mimeografiado, hasta más ver"(Dulzaides Noda, 1949, I, 1).[2] La cubierta, usualmente ilustrada por algunos de jóvenes artistas del momento, contrastaba con las páginas mecanografiadas. Para la portada se reservaba una cartulina de cierta calidad y una impresión a color[3]. El artista rumano Sandú Darié tuvo a cargo la confección de la imagen que saldría en el número[4]. Unas figuras geométricas: Trapecios, triángulos y líneas diagonales que se entrecruzaban y le conferían cierto dinamismo al conjunto, como si se tratase de formas que flotaban en el espacio. La imagen parecía estar a tono con el perfil de la revista, que se auto-proclamaba Mensuario Polémico de Arte y Literatura.

[1] Hasta su décimo-octavo número (1950), la revista se distribuyó gratuitamente.
[2] Una carta de Dulzaides Noda permite entrever los esfuerzos que suponían las tiradas de *Inventario.* En noviembre de 1949, le escribe a Lilia Castro de Morales, por aquel entonces Directora de la Biblioteca Nacional, "el número salió más con el alma que con medios mecánicos" (carta inédita, reserva de la Hemeroteca, Biblioteca Nacional de Cuba)
[3] Realizada en el Taller de Gráfica de Felipe Ayón.
[4] Darié era uno de los patrocinadores de Inventario. En la publicación de septiembre de 1949, Luis Dulzaides Noda lo llama "ex-protector" de la revista. El artista rumano retiró su apoyo a Inventario a raíz de una crítica que Dulzaides Noda le hizo a su exposición personal Composiciones. Las asperezas parecen haber quedado atrás muy pronto, cuando Darié hizo la portada del número correspondiente a enero de 1950.

No es sencillo corroborar hasta qué punto la revista conseguía efectivamente provocar[5] más allá del mundillo bohemio y artístico; pero al menos en este octavo número el director de la publicación, el crítico de arte Luis Dulzaides Noda, abría una controversia que tardaría varias décadas en cerrarse: la presencia de la abstracción en el escenario artístico cubano[6]. La imagen se divulgaba en un momento en el que la supresión de las referencias icónicas era todavía una decisión estética demasiado novedosa dentro del contexto habanero y apareció unos meses antes de que el propio Darié inaugurara su muestra personal Composiciones en el Lyceum de la Habana (en septiembre de 1949), que sería la primera exposición de arte abstracto que se celebraría en Cuba.

Cuarenta años más tarde, en junio de 1989, la Gaceta de Cuba publicó La retro-abstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves, un ensayo del esteta y crítico de arte Desiderio Navarro. El trabajo era una (la única) reseña a un conjunto de exhibiciones de arte abstracto que habrían incluido a más de cincuenta jóvenes creadores y que se habrían celebrado, simultáneamente, en varias galerías habaneras (Veigas, 1999,

[5] El nonagenario profesor de Historia del Arte, Antonio Alejo, que estuvo muy activamente involucrado en el escenario artístico habanero desde mediados de los años treintas en lo adelante, desconocía la existencia de dicha publicación. Hugo Consuegra, en Elapso Tempore, ofrece la imagen del director de Inventario, como un periodista que perseguía escandalizar mediante ataques personales, frecuentemente mordaces, contra relevantes figuras del ambiente artístico y literario habanero (2002, 135). En algún momento Consuegra afirma que Dulzaides Noda era el verdugo de de Los Once (112). Habría tal vez que agregar, que el crítico la emprendía contra casi todo el mundo. Textos casi siempre firmados por Dulzaides Noda. Como se verá, son artículos de un humor hiriente, con los que ridiculiza a casi todos los creadores del momento. Lam fue, según parece, el único artista por el quien el director de Inventario, sintió una admiración incondicional. Los salones de arte y las exposiciones tampoco escapaban a las burlas. Dulzaides Noda ni siquiera tenía reparos en publicar los ataques que se lanzaban contra él y su revista. Inventario poseía una identidad muy notable: los artículos oscilaban entre la crítica especializada y el "choteo". Posiblemente no ha existido en Cuba otro crítico de arte tan nihilista, tan carnavalesco y tan inconforme con el escenario artístico de su tiempo. Aun cuando se trate de una revista poco recordada, Inventario logró mantenerse durante al menos cinco años.

[6] La portada de Inventario es, hasta donde tengo he podido indagar, la más temprana imagen abstracta publicada en la portada de una revista cultural cubana.

215). Se trataba de eventos apócrifos. Exposiciones que nunca llegaron a realizarse y que existieron solamente como un rumor callejero. En Es sólo lo que ves, supuestamente habrían participado artistas jóvenes que gozaban de cierta notoriedad, en parte gracias a los escándalos suscitados por sus gestos y exhibiciones de marcados contenidos críticos hacia el gobierno; pero cuyos intereses estéticos marchaban en una dirección muy diferente, y hasta opuesta, a la abstracción geométrica.

En consonancia con los eventos ficticios, el escrito de Navarro carecía de cuerpo. Después de la noticia introductoria, que concluía con la pregunta de por qué los jóvenes artistas volvían de manera tan repentina a la abstracción geométrica , seguían varias páginas donde sólo se intercalaban algunos números que remitían a notas marginales(215) (figure 2). La exposición Es sólo lo que ves adquiría una presencia un tanto espectral gracias a este texto, conformado por silencios y cuyo sentido, en el mejor de los casos, podría sólo inferirse con un amplio margen de ambivalencia a partir de las notas al pie de página. El ensayo es un texto inquietante: el silencio de la página en blanco era aprovechado por Navarro como un modo de ejercer la protesta social, como una presencia (o sería más apropiado decir una ausencia) que negaba la primacía de la visualidad que se anunciaba en el título. De manera paradójica y a todas luces retorcida, en contra de las propias intenciones de los creadores, la abstracción geométrica, al igual que el blanco de la página –que guarda no pocas afinidades con el arte abstracto- devenía en una práctica políticamente comprometida con el *status quo*.

Es sólo lo que ves era la reacción de un amplio grupo de críticos y artistas contra la clausura de los espacios para el diálogo político que se habían abierto en el ámbito de

las artes visuales, desde al menos comienzos de 1988[7]. El título era un guiño -y una aparente negación- a una muestra colectiva anterior, No es sólo lo que ves[8]. Allí los creadores se habían servido de los lenguajes del arte contemporáneo para enfrentarse al discurso oficial. Los nuevos artistas hacían, por vez primera desde el triunfo de la Revolución, un arte abiertamente crítico y opuesto al oficialismo (Mosquera, 1991, 37). Luego de una serie de muestras y eventos artísticos, las instituciones comenzaron a cerrar los espacios para el debate político. En las nuevas circunstancias, cuando el gobierno cubano ejercía presiones –que iban desde obstáculos para exhibir[9] hasta la destitución de funcionarios[10] - los artistas respondían con un pretendido acto de sumisión que nunca habría de consumarse. Las exposiciones de abstracción geométrica eran una cínica queja contra la forzada restricción de las funciones sociales del arte.

Entre la portada de Inventario y Es sólo lo que ves parece interponerse un abismo. Si la imagen de Darié pretendía conmocionar desde su visibilidad, exaltada hasta donde lo permitían los recursos financieros que se destinaban a la publicación de una modesta revista cultural; en Es sólo lo que ves las abstracciones sólo pueden vislumbrarse como ausencia incendiaria. De hecho, la existencia física de las obras habría estropeado la intencionalidad misma del evento. El dibujo de Darié impacta como ruptura formalista y como concepción estética que resultaba experimental dentro de Cuba. Es sólo lo que ves

[7] A partir de la exposición A tarro partido II, de Tomás Esson (Galería 12 y 23, La Habana, enero de 1988) los jóvenes artistas cubanos, interesados en hacer un arte que contribuyera al debate político y social, protagonizaron un altercado con las instituciones gubernamentales. Las exposiciones y eventos artísticos pasaron a convertirse en un animado espacio de debate político.

[8] Exposición realizada en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana (marzo de 1988) por el llamado Grupo Provisional(participaron: Glexis Novoa, Aldito Menéndez, José Luis Mateo Alonso, Segundo Planes, Carlos Cárdenas, Ciro Quintana, Carlos Quintana, entre otros)

[9] En el ciclo de exposiciones realizadas en el Castillo de la Real Fuerza varios artistas –Glexis Novoa, Sandra Ceballos, René Francisco y Ponjuan tuvieron que retirar algunas de las piezas que presentaron.

[10] El caso más sonado fue la destitución de Marcia Leiseca, vice-ministra de cultura, a raíz de las exposiciones en el Castillo de la Real Fuerza.

no es menos experimental en el contexto cubano, aunque de un modo diferente al dibujo de Darié. Las "formas", si pudiese decirse así, consistían en propagar una noticia falaz, impregnada de mordacidad e ironía.[11] Los artistas cubanos proponían un gesto que evocaba las exposiciones ficticias que realizara Seth Siegelaub. La abstracción, reducida a un concepto estético y político, se llevaba a un nuevo lenguaje, aun cuando Es sólo lo que ves se insertaba, tal vez sin que los jóvenes artistas tuviesen intención de que fuese así, en una vieja discusión sobre el rol social del arte abstracto.

Convendría subrayar la inversión radical en las valoraciones que tuvieron lugar entre la imagen de Sandú Darié y la exposición apócrifa organizada por los jóvenes. En la portada de Inventario, la abstracción geométrica se presenta como la expresión de un arte avanzado y perturbador. En Es sólo lo que ves, por el contrario, la abstracción ha pasado a ser uno de los paradigmas de creaciones complacientes y cómplices. Un arte que, lejos de cualquier irreverencia, en sus búsquedas formales y ajenas a los conflictos del presente, se ajustaba a los requerimientos de un orden opresivo. Y esta acusación no provenía de los ideólogos del gobierno, ni tampoco de los partidarios la línea pro-soviética (que tradicionalmente habían sido los más renuentes adversarios de la abstracción); sino de creadores que se percibían a sí mismos como una agresiva avanzada dentro del arte cubano.

¿Por qué la abstracción geométrica fue el exponente de un arte carente de compromiso político para los artistas y críticos que se adscribieron a Es sólo lo que ves?

[11] Es sólo lo que ves sería uno de los primeros ejemplos en el que los artistas cubanos apelan intencionalmente al rumor como un modo de divulgar una obra de arte contestataria y, al mismo tiempo, como creación artística en sí misma. Una experiencia anterior fue realizada por Nilo Castillo, integrante de Proyecto Pilón. Para un recuento del uso del comentario callejero en el arte cubano de los noventa puede consultarse el ensayo de Eugenio Valdés Trajectories of a rumor. Cuban Art in the Postwar Period, en Block, Holly (2001, 17-23)

A primera vista porque las geometrías y las relaciones espaciales o cromáticas, eran contenidos anodinos, casi banales, comerciales y evasivos, desde la perspectiva de un arte de crítica social. Unos rombos, unas formas ovaladas, unos rectángulos, unos planos de color o unas líneas de contorno eran motivos inofensivos a los que pudiera achacárseles cierta frivolidad o un sentido formalista por completo inapropiado para un momento en el que los jóvenes, inspirados por los cambios que acontecían en la entonces Unión Soviética, clamaban por profundas reformas sociales. Sin embargo, elegir a la abstracción si no fue un desacierto que venía a repetir en un nuevo contexto los ataques contra el arte abstracto que enarbolaron los marxistas de la vieja guardia, al menos fue una decisión que pasó por alto los debates y prejuicios que acompañaron a la no-figuración durante varias décadas. Unas polémicas que podrían servir para argumentar que las corrientes abstractas, lejos de ser complacientes, se insertaron de manera controversial en el escenario artístico cubano. Y fue una controversia que se prolongó durante casi medio siglo, o tal vez un poco más. Es sólo lo que ves era, en ese sentido, una pieza más de aquel debate. Los jóvenes asumían (repetían) la posición que frecuentemente, en Cuba y en Latinoamérica, sostuvieron los partidos de corte marxista, que veían a la abstracción como un arte cómplice con un determinado orden opresivo.

Tanto en la portada de Inventario como en las palabras de Desiderio Navarro, la crítica de arte cumple la función de promover el debate iniciado por el (los) artista (s). En el primer caso, no es sólo la imagen de Darie la que podría resultar perturbadora; sino también su publicación en una revista de intención controversial. En el texto de Navarro, la crítica no sólo propaga el debate; sino que es la única constancia del evento ficticio al que hace referencia, una suerte de punta de iceberg de la protesta.

Esta es una de las funciones de la crítica de arte. Hans Haacke, en sus conversaciones con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, sostiene que el artista debe crear una "provocación productiva." Sin embargo, añade el creador alemán, dicha provocación sería ineficiente si la prensa fracasara en su papel de amplificarla y crear un foro para el debate (22). Si hemos de creer a Hans Haacke, el impacto social de una obra de arte no reside tanto en las reacciones de los espectadores que asisten a la muestra como en la capacidad de la prensa para propagar y encender la trasgresión. Indudablemente, cuando la prensa opta por hacer silencio, el arte se vuelve mucho más inofensivo que cuando su resonancia se expande exitosamente por el horizonte mediático. Podría decirse que la obra de arte, por sí sola, aisladamente, o presentada en una galería como parte de un conjunto más amplio, debe ser complementada por lo que en el ámbito de la Historia del Arte se conoce como "fortuna crítica". Una obra de arte puede escandalizar por diversas razones (su novedad, su postura ética, ideológica o política, su posición con respecto a las instituciones o a frente las tendencias dominantes en un determinado campo artístico, etc.), pero estas provocaciones tendrían un alcance muy limitado si no fuesen magnificadas por las publicaciones periódicas. .

Y sin embargo, la crítica de arte, que amplifica el espacio para el debate, no es una mediación neutral ni inocente. Como han observado autores de orientación marxista como Nicos Hadjinicolaou (1981, 26), Terry Eakleton (1976, 45) y Fredric Jameson (2002, 81)-éstos dos últimos refiriéndose, de un modo más amplio a la crítica literaria y al pensamiento teórico- la crítica es portadora de una ideología que no necesariamente se corresponde con la obra de arte o la tendencia artística que comenta. Más aún, la propia dimensión ideológica de la crítica está afectada por la publicación periódica en la que

aparece e incluso por su posición dentro de los discursos críticos con los que coexiste. Un determinado texto crítico no puede entenderse sino es como parte de una red de textos, de los que es una réplica o una confirmación. La crítica de arte tampoco puede disociarse de su posición frente a los discursos ideológicos dominantes. En tal sentido, cumple la función de insertar a la obra de arte dentro de determinadas discusiones estéticas, en un campo discursivo que tampoco es posible eludir; pero que tiende a domesticar la provocación propuesta por el artista, a la vez que la amplifica y la propaga.

La crítica de arte cumple una función contradictoria. Por un lado, es imprescindible para propagar el debate iniciado por el artista, sacarlo del campo artístico y llevarlo a un circuito mediático más amplio. Por otro, la mediación de la prensa tiende a insertar el arte en un ya orden establecido. Gracias a la crítica, la creación artística se completa como producción mediática, sale del espacio institucional de las galerías y los museos para transformarse en un sistema de signos –compuesto por la obra de arte y los textos producidos en torno a ella- que tienden a atenuar su nivel de resistencia frente a lo que Althusser denominó "aparatos ideológicos del estado".

La crítica de arte no es una producción paralela a la creación artística. Por el contrario, resulta inseparable de las obras de arte. Una y otra forman parte de un mismo sistema de distribución. La interpretación de una determinada imagen, o las consideraciones en torno a una tendencia artística son parte inherente de la propia obra de arte o la tendencia que se está comentando. La constelación obra de arte + los textos críticos construye "una ideología estética" que al mismo tiempo que divulga la polémica iniciada por el artista, atempera su carácter provocativo. Jacques Ranciére, refiriéndose al

arte crítico, ha descrito cómo, al transformar las cosas en signos, reproduce un exceso de interpretaciones que hacen que desaparezca la resistencia frente al poder:

> Critical art that invites you to see the signs of Capital behind everyday objects and behaviors risks inscribing itself into the perpetuation of a world where the transformation of things into signs redoubles the very excess of interpretative signs that make all resistance disappear (2006, 83)

La crítica de arte, en sus mediaciones, opera de un modo análogo a como Ranciére describe el arte crítico que invita a ver los signos del Capital en los objetos cotidianos. La crítica transforma el arte en signos interpretativos, disminuye su poder de ambivalencia, tiende a hacer explícito lo hermético, literal lo metafórico, sociable lo que podría estar enfilado contra la sociedad[12].

Para Adorno, lo social en el arte consistía en su movimiento intrínseco contra la sociedad (1970, 336). Pero sin la palabra escrita, la obra de arte estaría desnuda, y al menos, como acertó a decir Boris Groys, necesita un título (2004, 91). Y las palabras, publicadas y divulgadas por las publicaciones periódicas, tienden a encausar el arte hacia la sociedad, es decir, a encaminar el arte en una dirección opuesta a ese movimiento intrínseco que le atribuía Adorno. Además, la crítica de arte contribuye a definir y a sujetar el sentido ideológico de la creación artística, que de otro modo, permanecería ambivalente, enigmático y difuso. La resonancia social del arte no puede reducirse a un conjunto de cualidades formales ni a unos contenidos más o menos radicales contra el

[12] Es esta cualidad de reproducir signos uno de los motivos por los cuales la censura y la prohibición se han vuelto innecesarias y tal vez ineficientes. O mejor dicho, contraproducentes. Como escribió Frédric Jameson a propósito de Herbert Marcuse:

> [...] tolerance in our society can be said to be genuinely repressive, in that it offers a means of defusing the most dangerous and subversive ideas: not censorship, but the transformation into a fad, is the most effective way of destroying a potentially threatening movement or a revolutionary personality (110).

orden imperante. La resonancia social del arte ni siquiera podría limitarse a lo que Adorno llamó "contenidos que portan las formas" (339). Más allá de sus propiedades intrínsecas, la resonancia social de una obra de arte está condicionada por los mecanismos de distribución en la que participa. Su repercusión en la sociedad está mediada por las intervenciones de la crítica y la prensa. El arte cubano de los últimos lustros es un ejemplo muy ilustrativo al respecto. Desde finales de los ochenta los creadores jóvenes han emprendido sistemáticamente una crítica a las instituciones gubernamentales y al oficialismo; pero la prensa, controlada por el Estado, ha hecho caso omiso o ha atenuado drásticamente tales provocaciones. Como resultado, el arte con intenciones de crítica social, sin el imprescindible respaldo de las publicaciones periódicas, apenas tiene incidencia en la realidad cubana, por radical que pueda ser su movimiento contra la sociedad o por desafiantes que sean sus enfrentamientos contra las instituciones. El arte crítico, marginado o neutralizado por la prensa nacional, es un producto orientado hacia el extranjero, y en última instancia es apenas más provocativo que un paisaje tropical, un bodegón o un *souvenir* para turistas.

Como ha señalado Nicos Hadjinicolaou, el estudio de la fortuna crítica de una obra o un estilo artístico pone entre signos de interrogación la noción de autonomía del arte, hace ver que la obra depende considerablemente de los sentidos y reacciones que produce. A su vez, dichos comentarios son siempre ideológicos (1981, 20). Por lo tanto, el estudio de la fortuna crítica de las creaciones artísticas es un campo imprescindible para comprender el comportamiento y las aplicaciones de las ideologías estéticas. Los problemas que discute la crítica pertenecen al horizonte ideológico dentro del cual se

debaten. Son, como escribió Fredric Jameson al detenerse en las ideologías de la teoría en torno al postmodernismo, a un mismo tiempo problemas estéticos y políticos (2002, 91).

Esta investigación aspira a ser una contribución a una historia de las ideologías estéticas en Cuba. Dicha historia está por realizarse y evidentemente se ha complejizado en los últimos lustros con los ajustes ideológicos, económicos y políticos que han implicado 1) el derrumbe del bloque socialista de Europa del Este, 2) las nuevas alianzas políticas con Latinoamérica y sobre todo con Venezuela, 3) la aparición de nuevas condiciones de mercado para el arte cubano, acompañadas de nuevas estrategias de distribución y 4) el desarrollo del turismo, que ha propiciado un rescate del pasado republicano.

Los debates estéticos producidos en torno al arte abstracto son, como procuraré demostrar aquí, una pieza indispensable para analizar el comportamiento de las ideologías estéticas en el arte cubano.

El propio devenir del arte abstracto en Cuba está todavía por estudiarse, aun cuando, sobre todo a partir del año 2000, parece asistirse a una revalorización histórica de las tendencias no figurativas. Se han publicado ensayos muy informativos sobre figuras individuales y también sobre las agrupaciones más destacadas de los años cincuenta y sesenta: Los Once y Diez Pintores Concretos. Sin embargo, todos estos estudios tienden a ser piezas aisladas de un conjunto más vasto. Las tentativas por trazar una continuidad dentro de la abstracción cubana han consistido, hasta ahora, en revisiones muy escuetas. El poeta y ensayista Pedro de Oraá enumeró a algunos de los artistas que han se dedicaron a realizar imágenes abstractas a partir de los años setenta (2006, 326-328). Uno de los aciertos de la exposición colectiva A tono, celebrada en diciembre del 2000, en la

ciudad de la Habana, fue precisamente la idea de reunir a varias generaciones de creadores que han incursionado en la abstracción durante medio siglo. Por último, estaría un texto de Ramón Serrano, publicado en Arte Cubano. Nada más. Es notable esta carencia de estudios que consideren la abstracción en un lapso temporal más amplio. Quizás éste sea un rasgo de la crítica de arte en Cuba. Como ha escrito Nelson Herrera Ysla: "Parece ser el fragmento *la piedra de toque* de nuestra crítica y ensayística." (2006). Habría, por tanto, una especialización excesiva. El autor que se concentra en un grupo de artistas, en una determinada vertiente, en un momento histórico dado -o incluso en la obra de un sólo creador- y, al hacerlo, pierde de vista períodos históricos más prolongados. Pero también, la laguna en visiones más abarcadoras se ha debido a la escasa importancia que han tenido los estudios sobre la "fortuna crítica" dentro del arte cubano. Los textos críticos hasta ahora no han sido lo suficientemente atendidos. Apenas hay bibliografía disponible sobre los ensayos de Guy Pérez de Cisneros, José Gómez Sicre, Joaquín Teixidor, Graziela Pogolotti y Gerardo Mosquera, por sólo citar a algunas de las figuras sobresalientes dentro de la crítica de arte en Cuba. En el caso muy particular de la abstracción, la continuidad a lo largo de más de seis décadas puede (y debe) establecerse a partir de una revisión de los textos críticos, más que en la recurrente aparición de artistas interesados en hacer obras no figurativas.

El carácter subalterno que ha tenido la crítica dentro del estudio de las artes visuales cubanas ha acarreado al menos tres problemas. El primero es la falta de difusión de un importante cuerpo de textos que no han vuelto a publicarse y que no hay más remedio que consultar en las fuentes periódicas donde se aparecieron inicialmente. Cabe consignar que a partir del año 2000 se han hecho esfuerzos editoriales para superar estas

lagunas. Pienso en libros como Memorias: Arte Cubano Siglo XX, Déjame que te cuente y Las estrategias de un crítico. De especial importancia para esta investigación es Elapso Tempore, la autobiografía de Hugo Consuegra. El pintor y arquitecto cubano, que vivió en New York hasta su muerte en el año 2004, incorporó a sus memorias una gran cantidad de textos sobre la abstracción en Cuba, pertenecientes a su archivo personal. Sin embargo, todavía una parte considerable de los materiales que he revisado para este proyecto siguen sin rescatarse del virtual olvido en el que se encuentran. En segundo lugar, la falta de estudios sobre la fortuna crítica hace difícil pensar el desarrollo de las artes visuales en su indispensable relación con las palabras escritas. La historia del arte cubano queda, por tanto, desvinculada de los debates estéticos dominantes en una época dada y en sus casos más lamentables limitándose a una relación de nombres y descripciones de obras aisladas. Y por último, la desatención de la crítica de arte ha resultado en una falta de estudios sobre la inserción del arte dentro de los aparatos ideológicos del estado.

La abstracción suele asociarse a los años cincuenta y a los inicios de la Revolución. A partir de aquí sólo quedarían figuras aisladas que, con frecuencia, apenas suelen llamar la atención dentro del campo artístico cubano. Esta visión, que he expuesto de manera muy simplificada, podría aceptarse –con algunos necesarios ajustes- si la trayectoria del arte abstracto se limitara sólo al examen de los lienzos y esculturas que salían de los talleres de los artistas. Pero esta aproximación, además de separar artificialmente las imágenes del cuerpo de textos que las acompañaron -y que incluso, en ocasiones, tuvieron cierta autonomía con respecto a las creaciones-, al limitarse sólo a la producción de pinturas o esculturas no-figurativas, correría el riesgo de perder de vista el

papel que tuvo la abstracción sobre el devenir de las artes visuales cubanas. Un rol que debiera percibirse no sólo en la presencia de rasgos formales que aprovecharon los artistas de los sesenta en lo adelante, sino sobre todo en el rumbo que tuvieron los debates estéticos durante la Revolución y en la recepción de otras tendencias artísticas, provenientes del mundo capitalista durante los años de la Guerra Fría.

Las discusiones sobre el arte abstracto dentro de la crítica de arte cubana conforman una literatura mucho más abundante de lo que pudiera parecer a primera vista. Desde Guy Pérez Cisneros hasta promociones más recientes, la abstracción no ha dejado de ocupar a los más prestigiosos críticos del país. El arte abstracto ha sido comentado desde perspectivas muy plurales, que van posiciones formalistas hasta enfoques marxistas, post-estructuralistas y post-modernos. Textos muy diversos que conciernen tanto a cuestiones formales de la imagen artística, como a la función social del arte, su dimensión ideológica y sus relaciones con una supuesta tradición de lo cubano. Textos que comprenden desde ensayos de estética con visiones contrapuestas –como Conversación con nuestros pintores abstractos y El diseño se definió en Octubre- y autobiografías de creadores[13], hasta libros que han sido hitos dentro de la crítica de arte en Cuba como Oficio de la crítica (Graziela Pogolotti) y Exploraciones en la plástica cubana (Gerardo Mosquera). Además de los ensayos, menos conocidos, de Joaquín Texidor, José Baragaño, Jorge Mañach, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Edmundo Desnoes, Pedro de Oraá, José Veigas, Orlando Hernández, Antonio Eligio Fernández y muchos otros, entre los que cabría mencionar escritos de pintores como Mario Carreño,

[13] Como Del Barrio y las voces, de Marcelo Pogolotti y la imprescindible Elapso Tempore, del pintor y arquitecto Hugo Consuegra

Sandú Darie, Raúl Martínez y Hugo Consuegra. Por último estarían docenas de trabajos que aparecieron en las publicaciones periódicas cubanas desde mediados de los años cuarenta en lo adelante. Sorprende que, en vistas de tan vasto material, no se haya emprendido un estudio que considere la incidencia de la crítica de arte y el pensamiento estético en el devenir de la abstracción en Cuba.

Este ensayo estará enfocado en problemas estéticos más que históricos. No es, por tanto, un recuento de los acontecimientos más significativos que guardaron relación con el arte abstracto cubano. Tampoco es un estudio sobre los rasgos formales de las tendencias no figurativas. Las obras realizadas por los artistas serán examinadas sólo en su relación –en su integración- con los textos que aparecieron en la prensa y las revistas especializadas. Mucho menos es una indagación sobre las vidas de los artistas, críticos de arte y funcionarios que tuvieron que ver con el desarrollo de la abstracción. Sobre este género de investigaciones hay todavía mucho por hacer, aunque últimamente han aparecido importantes aportes. En el año 2007 se publicó en Chile una biografía del pintor Mario Carreño, fruto de más de diez años de pesquisas. También están las autobiografías de Hugo Consuegra y Raúl Martínez, y testimonios de pintores como Antonio Vidal y Pedro de Oraá. Con frecuencia me apoyaré en estos textos. Los utilizaré en la medida en que puedan contribuir a esclarecer el comportamiento de los debates estéticos; pero los destinos individuales de los artistas serán dejados a un lado, a no ser que de algún modo puedan integrarse en la trama discursiva que aspiro a delinear aquí. Tampoco me detendré en las variaciones estilísticas o los diversos periodos que puedan reconocerse en las obras los autores o las agrupaciones de artistas. El estudio de las creaciones individuales o las variaciones formales que ha experimentado el arte abstracto

cubano está también por realizarse. Una labor que, entre paréntesis, se hace más ardua si se piensa en que las creaciones se encuentran bastante dispersas, tanto dentro como fuera de Cuba, en museos y colecciones particulares. Además de la presumible desaparición de muchas piezas.[14] La falta de estudios monográficos y de catálogos razonados, es uno de los obstáculos fundamentales con los que, en el presente, tropezaría cualquier investigación sobre el arte abstracto en Cuba.

Primeramente, de manera muy general, intentaré demostrar que el estudio de la crítica de arte permitiría apreciar con nitidez una ideología estética dominante y que estuvo muy directamente relacionada con los cambios sociales y políticos que acontecieron en Cuba a partir de1948. Incluso el triunfo de la Revolución Cubana trastornó radicalmente, de un día para otro si pudiese decirse así, las discusiones estéticas sobre el arte abstracto. Podría afirmarse que los textos críticos procuraron ajustar el arte abstracto a las crisis sociales por las que atravesó el país e incluso a las respectivas políticas culturales implementadas por los gobiernos de Batista y Fidel Castro.

En un primer capítulo intentaré demostrar que durante los años previos al triunfo de la Revolución Cubana, la prensa se ocupó sobre todo del problema de la autonomía del arte. Es decir, la crítica dominante durante los gobiernos de Carlos Prió Socarrás (1948-1952) y Fulgencio Batista (1952-1959) se interesó mayormente en discernir cuáles eran los valores inherentes al arte abstracto y desde estas inquietudes procuró contestar a la pregunta sobre cómo integrar dicho arte a la sociedad. Pero la pregunta sobre *qué es el*

[14] Entre esas pérdidas se encuentran un mural del pintor Mario Carreño realizado en 1958 en el por aquel entonces llamado Hotel Habana Hilton, numerosas pinturas de Hugo Consuegra inventariadas en su autobiografía y de las que el propio autor afirma no tener referencias y casi la totalidad de la obra del artista Pedro Alvárez (Oraá, 317). Además de testimonios que aseguran que muchas obras abstractas fueron destruidas durante los primeros años de la Revolución.

arte abstracto, en la medida en que implica la búsqueda de valores intrínsecos o autónomos tiende a soslayar el problema del compromiso social del arte y el enfrentamiento de los artistas contra las instituciones. Ambos problemas quedarían relegados a una posición periférica, evocado a veces de manera tangencial o marginado en escritos que no alcanzarían a insertarse en el debate dominante.

Con este capítulo inicial persigo reconstruir un entramado conceptual que fue, durante largo tiempo menospreciado. Trataré de argumentar que, junto a las exposiciones de arte, la crítica cubana, desde perspectivas plurales, propició que emergiesen inquietudes estéticas enfocadas en aspectos formales, en la internacionalización del arte y en una dimensión connotativa de la imagen.

En un segundo capítulo me examinaré textos –articulados por los intelectuales de orientación marxista y los defensores de la primera generación de vanguardistas cubanos- que intentan convocar y llevar a un primer plano la pregunta sobre el compromiso social del arte abstracto. Aquí procuraré rastrear la génesis de la crítica contra la abstracción que hacen los marxistas y cómo dicha crítica se inscribió dentro de una discusión que acompañó a las propias vanguardias cubanas.

Por último, en un tercer capítulo, pensaré en las relaciones entre el arte abstracto y los textos que fueron asumidos como documentos de la política cultural de la Revolución Cubana. El propio término de política cultural es un tanto difuso y demasiado general. Una tentativa por definir dicho concepto rebasaría los propósitos de este trabajo. Me serviré de la siguiente definición que ofrece Nestor García Canclini:

> (…) el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la

> población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.

Esta noción, si bien muy abarcadora, permite advertir una intencionalidad o una coherencia de las instituciones estatales y civiles a la hora de distribuir las producciones culturales. Canclini apunta también hacia un carácter represivo al atribuirles a las políticas culturales las funciones de orientar el desarrollo simbólico y obtener un consenso que tiene que ver con un determinado orden social.[15] Otro tanto afirman Ian Agnus y Sut Jhally. Ambos autores se refieren a la necesidad de comprender cuáles son los límites –institucionales e ideológicos- que establecen las políticas culturales:

> The central issue of such a cultural politics is the exercise of power in both institutional and ideological forms and the manner in which "cultural practices" relate to this context. People create their own meaning, but as Marx noted, "not in conditions of their own choosing." Understanding the manner in which institutional and ideological structures act as limits to the possibilities of cultural practices is indispensable to social action directed to our real problems.(1989)

En el caso particular de la Revolución Cubana, existe un cuerpo de textos que se autoproclaman como documentos sobre la política cultural. Se trata de textos publicados por el gobierno e incluso, en ocasiones, regulaciones legales o directrices del Partido Comunista de Cuba. Serían dichos textos los que, a mi juicio, permitirían constatar una política cultural que procuró implementarse de manera sistemática hasta al menos comienzos de los años noventa. Lo que intentaré aquí, sería establecer vínculos entre dichos textos y las concepciones estéticas relacionadas con el arte abstracto. Al mismo

[15] Para James Davison Hunter dicha intencionalidad implica también una manipulación (1999)Escribe Davinson Hunter: (…) if politics is the manipulation of power, political culture is the normative context within which these manipulations take place.

tiempo, procuraré vincular estos escritos con las prácticas institucionales destinadas a divulgar la abstracción.

Resumiendo, intentaré reconstruir las discusiones estéticas provocadas por la abstracción desde tres aspectos que encuentro cruciales. Primero la definición de arte abstracto y sus ajustes dentro del caso cubano (marcado por la modernización del país y sucesivas crisis políticas). Esto también implica pensar la definición de arte abstracto en su relación con el campo artístico y las nociones sobre el arte que existían hasta el momento en el que irrumpieron las vertientes no-figurativas. En segundo lugar, la pregunta sobre el compromiso social y su posición con respecto a las instituciones oficiales y las políticas culturales implementadas por los gobiernos de Fulgencio Batista y Fidel Castro.

1. DEFINIR EL ARTE ABSTRACTO (DISCURSOS DOMINANTES EN LA CRÍTICA DE ARTE CUBANA ENTRE 1944 Y 1956).

En 1953, el pintor Mario Carreño afirmó "mucho se ha hablado y escrito sobre la abstracción en nuestro país" (2001, 21). La frase podía leerse en un número de la revista Noticias de Arte, que circuló mensualmente entre 1952 y 1953. Y en efecto, las discusiones sobre la abstracción ocuparon un espacio notable en las publicaciones periódicas del momento. Además de las lujosas tiradas de Noticias de Arte y, posteriormente, la Revista del Instituto Nacional de Cultura -en la que el propio Carreño tuvo a cargo la sección de artes visuales- habría que agregar las palabras para los catálogos de las exposiciones y varias docenas de revistas, boletines y diarios. Los textos que aparecieron en las páginas de El Mundo, Carteles, Nuestro Tiempo, Bohemia, Gente, el Diario de la Marina, Información y muchas otras publicaciones[1] conforman un verdadero mosaico, todavía por recomponer y donde, probablemente, existan teselas definitivamente perdidas.

[1] Además de las siete publicaciones anteriormente citadas cabe enumerar a las siguientes:
8) Arquitectura, 9) El Boletín Colegio de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado, 10) Buril.Boletín de la Asociación de Grabadores de Cuba,11) Ciclón,12) Don, 13) Estudios. Mensuario de Cultura, 14)Germinal, 15) Hoy (Noticias de Hoy), 16) Instituto Nacional de Música, Revista y Programa, 17) Inventario, 18) Latinoamérica Libre, 19) Mañana, 20) Mensajes, 21) Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Crítica, 22) Prensa Libre, 23) Rescate, 24) Revista Cubana, 25) Revista Lyceum, 26) Tiempo, 27) El País, 28) Excelsior, 29) El Crisol, 30) Avance, 31) Alerta, 32) Pueblo, 33) La Mañana, 34) Tarde y 35) Ataja, 36) Revista de Filosofía Cubana. 37) Semanario de actualidad. 38) El Avance Criollo. 39) Espacio.
Publicaciones periódicas en las que aparecieron escritos sobre arte y estética durante los años en los que la abstracción fue una tendencia artística muy vital dentro de Cuba.

Habría que esperar hasta una fecha relativamente reciente -el año 2001- para que cuatro de aquellos escritos fuesen reeditados por las investigadora Luz Merino-Acosta en un *dossier* para la revista Arte Cubano. Antes de esa fecha, sólo podían encontrarse fragmentarias y escasas evocaciones en las páginas de la crítica especializada. Los textos de críticos de arte como Joaquín Texidor, Rafael Marquina y Luis Dulzaides Noda o de artistas como Mario Carreño, Raúl Martínez, Hugo Consuegra y Sandú Darié, eran, y son todavía hoy, virtualmente desconocidos dentro de Cuba. Una situación que empieza a despejarse en la actualidad. Investigadores como Pedro de Oraa[2], José Veigas[3] y Elsa Vega Dopico[4] han publicado esmerados estudios sobre las artes visuales cubanas en la década de los cincuenta. A ello hay que sumar la aparición de un libro fundamental: Elapso Tempore (2002), la autobiografía del pintor Hugo Consuegra, donde el autor transcribió gran parte de los textos que había compilado en su archivo personal. La pluralidad que tuvo la crítica de arte cubana de los cincuenta ha comenzado a desenterrarse cinco décadas más tarde.

En contraste con ese medio siglo de silencio, los reproches de los intelectuales del Partido Socialista Popular[5] contra el arte abstracto fueron divulgados con relativa regularidad. En 1977, César López, en sus palabras introductorias a una antología de la crítica de arte de Juan Marinello, habló del "tantas veces reeditado Conversación con

[2] Oraá, Pedro. Visible e Invisible. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
[3] Veigas Zamora, José, Cristina Vives, Adolfo V. Nodal, Valia Garzón, Dannys Montes de Oca. Memorias Cuban Art of the 20th Century. California: International Art Foundation, 2001.
[4] Catálogos para exposiciones del Museo de Bellas Artes: 1,2,3…11. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003., La razón de la poesía. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2004. y Loló Soldevilla. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.
[5] Nombre que asumirá el Partido Comunista Cubano desde 1944 hasta 1961. El Partido Comunista de Cuba había sido fundado en 1925 (Estefanía, Carlos Manuel, La reconcentración stalinista: http://www.cubanuestra.nu/web/article.asp?artID=10548.)

nuestros pintores abstractos" (Marinello, 1977, III). Los artículos de Portuondo fueron también publicados en más de una ocasión[6], del mismo modo que vieron nuevamente la luz los escritos de Carlos Rafael Rodríguez, en el tercer volumen de su Letra con Filo (1980). Si se examina la bibliografía en torno al movimiento abstracto de los cincuenta en las re-ediciones que se hicieron después del triunfo de la Revolución hasta el 2001, no puede dejar de llamar la atención el lugar exclusivo y excluyente que tuvieron las críticas que hicieron los representantes del Partido Socialista Popular. Durante la Revolución, los ensayos firmados por los intelectuales comunistas usurparon el animado espacio de la crítica de arte de su tiempo. Este pequeño leitmotiv de la política editorial es un ejemplo más del esfuerzo por re-escribir y silenciar no pocos momentos del periodo republicano, una práctica sistemática, todavía activa hacia finales de los ochenta y comienzos de los noventa[7].

Este soliloquio era una distorsión que tendía a crear el efecto de que los miembros del Partido Socialista Popular desempeñaron un rol protagónico en las críticas que circularon durante aquellos años. Y sin embargo, una revisión de las publicaciones periódicas no permite confirmar este supuesto protagonismo. Nada parece indicar que la

[6] Estética y Revolución. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1963; Itinerario estético de la Revolución Cubana. La Habana: Letras Cubanas, 1979, Ensayos sobre Arte y Literatura. La Habana: Letras Cubanas,1982.

[7] Rafael Cuesta de Arriba admite que la crítica de arte es "una de las carencias temáticas de la producción editorial cubana"(Pérez Cisneros, v). No le falta razón. La voluminosa obra de Guy Pérez de Cisneros, quien fuera el más destacado crítico de arte cubano entre fines de los años treintas hasta comienzos de los cincuenta, no vino a compilarse y antologarse sino hasta el año 2000, aun cuando era un proyecto que Abel Prieto tuvo en mente desde los setenta (Pérez Cisneros, 2000, vii). Las lagunas editoriales sobre la crítica de arte realizada en Cuba entre 1902 y 1958 eran todavía considerables en el año 1995, cuando se reimprimió Puntos en el Espacio. de Marcelo Pogolotti. Sin embargo, a partir del año 2000, se ha iniciado una labor de rescate de la crítica durante la República y han visto la luz libros fundamentales como Las estrategias de un crítico (2000), La sociedad cultural Nuestro Tiempo (2003), Memoria. Cuban Art of the XX Century (2002) y Escultura en Cuba.Siglo XX, estos dos últimos con exhaustivas referencias bibliográficas.

voz, por lo demás muy cohesionada, del Partido Socialista Popular, haya ocupado un lugar central en los debates estéticos. Por el contrario, podría afirmarse que eran criterios que permanecían en la sombra, entre desestimados, marginados y prohibidos[8]. Los textos de Portuondo, Marinello, y Rafael Rodríguez aparecieron en fechas posteriores al "mucho se ha hablado y escrito sobre la abstracción" al que se refería Carreño. Las críticas de los intelectuales del Partido Socialista Popular se iniciaron a raíz de la exposición Homenaje a Martí (enero-febrero, 1954), con el ensayo de José Antonio Portuondo Doble insurgencia de la plástica cubana. La revista de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que mantenía profundos y ocultos nexos con el Partido Socialista Popular, apenas habla del arte abstracto entre 1956 y 1959, aun cuando parece atacar a los abstraccionistas, sin mencionarlos directamente o explícitamente[9]. Durante esas fechas sólo se publicó en Nuestro Tiempo una viñeta firmada por Carreño y una breve nota con motivo de una exposición de Zilia Sánchez en la Galería Cubana (Año III, No.12, Agosto, 1956, s/p). La revista viene a abrir una polémica contra la abstracción precisamente en 1959, coincidiendo con el triunfo revolucionario, en un número dedicado a hacer un recuento de los estragos de la tiranía batistiana sobre la producción cultural. Rafael Rodríguez redactó sus textos para Mensajes, que era una publicación ilegal, y la primera edición de Conversación con nuestros pintores abstractos circuló de manera clandestina. El libro de Marinello se imprimió en Santiago de Cuba, en 1958, en un momento en que imperaba el descontrol social y parecía inminente que Batista tendría que ceder el poder. El escenario artístico de Santiago de Cuba tendía al conservadurismo en cuanto a la recepción de las

[8] El 27 de noviembre de 1953, Batista firmó el decreto No. 1170, mediante el cual el *Partido Socialista Popular* pasaba a la ilegalidad (Estefanía, Carlos Manuel, La reconcentración stalinista: http://www.cubanuestra.nu/web/article.asp?artID=10548.)

[9] En un texto anónimo, hoy atribuido a Mirta Aguirre (Hernández Otero, 2001, 257).

vanguardias. En Santiago de Cuba se había arraigado una Academia que en su momento pudo rivalizar con la escuela de Bellas Artes de San Alejandro de la Habana y que aportó importantes nombres, como Collazo y Tejada, a la historia del academicismo en Cuba (Rigol, 251-263). Es decir, Conversación con nuestros pintores abstractos apareció en ambiente refractario a la avanzada artística, si bien el pintor Sierra Badue, procuraba promover el arte nuevo y hasta gestionó una muestra de pintores abstractos, que tuvo lugar en 1956.

La incidencia del Partido Socialista Popular en el campo artístico debió ser mucho más modesta de lo que harían pensar las re-ediciones posteriores al triunfo de la Revolución. Sin embargo, el Partido Socialista Popular poseía una singularidad innegable en el diálogo sobre la abstracción en Cuba: era una voz disonante, provocativa y drásticamente opuesta al status quo. Frente a los lugares comunes que muy pronto comenzaron a propagarse, los comunistas emprendieron una crítica que martilleaba en problemas que, en el mejor de los casos, eran tratados de forma timorata y evasiva.

La re-edición de los textos del Partido Socialista Popular durante las primeras décadas de la Revolución, fue un modo de intervenir en el presente (López, Cesar, 1977, VIII). Eran escritos que actualizaban el debate sobre la abstracción en Cuba sin apenas dejar espacio a otros métodos interpretativos. Hasta al menos finales de los setenta, los textos elaborados treinta años antes por Portuondo y Marinello –que eran autoridades intelectuales muy prestigiosas- fueron referentes indispensables a la hora discutir la presencia del arte abstracto en el proyecto social y cultural promovido por la Revolución. La distorsión del pasado pre-revolucionario fue un efecto suplementario.

Habría, pues, que volver sobre la crítica de arte de los cincuenta, rescatar los discursos y modos de apreciar las tendencias no-figurativas en el momento en que irrumpieron en Cuba y llegaron a ocupar un sitio destacado en el campo artístico nacional. En este capítulo intentaré reconstruir, con las evidencias que proporcionan los textos publicados entre 1948 y 1958, las ideas estéticas que acompañaron al arte abstracto hasta fines de los años cincuenta. He estimado pertinente examinar esos textos porque permiten ver cómo el arte abstracto se asimiló e interpretó en la isla. A partir de esta rececpción inicial posiblemente puedan establecerse algunas peculiaridades de la abstracción en Cuba, condicionadas por las orientaciones de la crítica de arte. Además, estos textos permitirían apreciar el súbito desplazamiento de valores que se produjo a partir del triunfo revolucionario de 1959. En este primer capítulo, me limitaré a precisar qué se entendía por abstracción y cómo se valoraba dicha tendencia.

Las más tempranas imágenes abstractas –o próximas a la abstracción- en Cuba, pueden rastrearse hasta 1931, cuando el pintor Marcelo Pogolotti realizó varios lienzos en pequeño formato en el que o bien se simplificaban o reducían considerablemente las referencias icónicas. Como intentaré argumentar en el siguiente capítulo, con las primeras vanguardias e incluso ya desde las propias incursiones no-figurativas del propio Pogolotti, surgen también los primeros prejuicios contra el arte abstracto. Estas tempranas incomprensiones tienen encuentran una continuación en la crítica de arte de los cincuenta, en las figuras de Jorge Mañach y Juan Marinello, también protagónicas de las primeras vanguardias.

Dejando a un lado las breves referencias entre los artista de la primera vanguardia –de las que me ocuparé en el siguiente capítulo- los primeros esfuerzos de la crítica de

arte para explicar o definir el arte abstracto fueron realizados por el crítico de arte Guy Pérez Cisneros. A propósito de la exposición Seis escultores realizada en el Lyceum de la Habana, en junio de1944[10] el crítico de arte describe lo abstracto era una cualidad que poseían ciertas obras, en particular las esculturas.

Una estructura geométrica que podía reconocerse como una constante, más allá de las apariencias que distinguían a imágenes de diversos momentos históricos. Desde la estatuaria griega hasta el presente, lo abstracto no había dejado de manifestarse: esferas, cilindros o pirámides que le conferían un carácter trascendental a la representación de la figura humana. En el catálogo del Lyceum se reproduce una de sus obras. Una mujer desnuda, una figura realizada en estaño para nada distante de la copia del natural, en la el escultor simplificó el cuerpo femenino, acentuando la dimensión geométrica de sus volúmenes (figure 3).

Si en la escultura de Lozano, lo abstracto era una especie de esencia, una geometría que podía reconocerse detrás de las superficies que individualizaban un semblante o una figura, en Amelia Peláez parece ser más bien un atributo meramente ornamental, asociado a lo femenino. La crítica de arte cubana no volvería a detenerse en esta relación entre abstracción y feminidad que décadas más tarde sería aprovechada por la crítica feminista. En lo abstracto, el principio femenino se revelaba, al igual que en las estructuras geométricas de las esculturas, como una cualidad trascendente. Junto a ese sentido atemporal de las estructuras geométricas y los motivos ornamentales, Pérez Cisneros menciona a la abstracción como una tendencia dentro de las vanguardias

[10] Seis escultores. La Habana: Lyceum, 1944. Allí expusieron Roberto Estopiñán, Rolando Gutíerrez, Alfredo Lozano, José Núñez Booth, Eugenio Rodríguez y Radulfo Tardo.

europeas (51). Aeropintura, que incluiría en su museo imaginario, era un ejemplo de "fina abstracción" (59).

Sin mencionar la palabra "abstracto", Pérez Cisneros se aproxima a la no-figuración de otro modo. Es el primer crítico cubano que afirma la autonomía de las formas artísticas. La obra de arte como una realidad auto-suficiente y hasta en oposición al mundo circundante(322). El principal cometido del arte contemporáneo era explorar sus valores intrínsecos y no ya la representación de determinados contenidos. Incluso cualquier *sujet* se podría emplear como un pretexto para hacer prevalecer la plasticidad de la imagen artística. En esto el arte tenía una dimensión diabólica.(287) Un mundo en el que las apariencias, las superficies visuales, se transmutaban en cualidades esenciales de la imagen artística. La representación de determinados contenidos no pasaba de ser el pretexto para activar la plasticidad de la obra de arte. Su Mundo lineal de Portocarrero es una admirable descripción de las líneas como elemento primordial de las creaciones (287-289). En las obras de Portocarrero podría prescindirse del contenido. Las líneas, su vigor, sus vaivenes, sus variaciones al desplegarse sobre la superficie, eran el verdadero motivo de la creación y constituían el sentido de desfrute que era preciso reconocer. El texto de Pérez Cisneros no se limita a enunciar esta cualidad: también aspira a traducirla a palabras. La aventura de las líneas dibujadas sobre el papel da pie a una escritura donde se recalcan las expresividades y trayectos lineales. Aunque el crítico cubano solía citar a André Lothe, como uno de los teóricos que más leía, Mundo líneal de Portocarrero es un escrito cercano a algunas páginas de Proust, como su célebre párrafo sobre la intensidad del color amarillo en un fragmento de La vista de Delf, en la novela La Prisionera, o las

descripciones de los lienzos de Elstir, en el volumen A la sombra de las muchachas en flor.

Si el arte se concentraba en una sensibilidad pictórica, entonces el nacionalismo dejaba de ser el sentido primordial de la imagen. La crítica formalista de Pérez Cisneros es una ruptura con la estética promovida por la generación de Avance y a pesar del evidente parentesco con el grupo *origenista*, al que Pérez Cisneros se había integrado, su defensa del lenguaje auto-suficiente del arte, lo aparta de las indagaciones sobre lo cubano y la sensibilidad insular, que era uno de intereses centrales del poeta José Lezama Lima y sus seguidores.

Pérez Cisneros falleció prematuramente en 1953. Unos meses antes había trabajado como Secretario Adjunto del Congreso de Escritores Martianos, organizado por el gobierno de Fulgencio Batista. En la antología Estrategias de un crítico, el texto más tardío suyo está fechado en 1946. Es de lamentar la ausencia de escritos posteriores a esa fecha, aunque todavía quedan artículos suyos dispersos en las publicaciones periódicas cubanas (Pérez-Cisneros: http://www.alexlib.com/guy/index.htm). Es posible que su labor diplomática –intensificada en los años finales de su vida, a partir de 1945- lo hubiese mantenido alejado de la crítica de arte. Por desgracia no me fue posible localizar ningún escrito suyo posterior a 1946 en las páginas de Información, el periódico en el que solía colaborar Pérez Cisneros. Queda en pie la curiosidad de saber cómo un defensor del lenguaje autónomo del arte habría recibido la llegada del movimiento abstracto en Cuba.

La emergencia de la abstracción está relacionada con 1) el acelerado proceso de internacionalización del arte, 2) la aparente bonanza económica que disfrutaba la isla durante los años cincuenta, 3) la modernización de los centros urbanos y 4) el

reconocimiento que iban alcanzando las vanguardias en los salones oficiales, en la prensa nacional y en el extranjero.

Desde al menos la segunda mitad de los cuarenta las vanguardias artísticas empezaron a ocupar un lugar cada vez más destacado en la cultura cubana. Eso no quiere decir que los artistas cubanos pasaran, de buenas a primeras, a vivir holgadamente o que encontrasen un respaldo en el mercado y en las instituciones gubernamentales. Por el contrario, un pintor como Fidelio Ponce murió en la miseria en 1949 y todavía en diciembre de 1952, Joaquín Texidor dedicó un extenso escrito a denunciar las paupérrimas condiciones de vida en las que tenían que trabajar los artistas cubanos, sin ayuda financiara y sin apenas estímulos económicos para llevar adelante la labor creadora (2001, 19) El mercado de arte dentro de Cuba no existía[11]. En 1944, la iniciativa de Mario Carreño y Maria Luisa Gómez Mena por incursionar en la venta de arte cubano fue más bien una gestión burocrática encaminada a facilitar los trámites relacionados con la exposición que se celebraría en marzo de ese año en el MOMA (Veigas, 2001, 387)

Aunque no existiese un mercado de arte ni una ayuda estatal, durante la segunda mitad de los cuarenta se asiste a un acelerado reconocimiento de las vanguardias artísticas. Un reconocimiento sobre todo de orden simbólico. Los creadores que una vez exhibieron y colaboraron con la Revista Avance eran ahora considerados como importantes figuras dentro del arte cubano. Los salones aceptaban y premiaban indistintamente a obras academicistas y vanguardistas, como si se tratase de dos vertientes dotadas valores intrínsecos; pero no necesariamente incompatibles (Marquina,

[11] En Cuba no hay un mercado de arte, afirma Texidor (2001, 19)

1947). La presencia de las vanguardias en los Salones Nacionales de Pintura y Escultura era cada vez más protagónica (Wood, 107). Los lienzos y esculturas vanguardistas entraban a formar parte de la colección permanente de lo que más tarde sería el Museo Nacional de Bellas Artes. Por otra parte, la participación de los vanguardistas en los salones nacionales ocurría paralelamente al reconocimiento internacional. El prestigio alcanzado por Wifredo Lam, y la exposición Modern Cuban Painters, inaugurada en el MOMA (1944) fueron el punto de partida para una incipiente divulgación del arte cubano a escala internacional. Entre 1945 y 1946, se celebrarían muestras colectivas en Haití[12], la Unión Soviética[13], México[14] y Argentina[15]. Durante los años cincuenta, los abstraccionistas se beneficiarían de esta moderada proyección internacional de las vanguardias cubanas. Sería ese el sedimento que les facilitaría participar en bienales de arte y en galerías estadounidenses o parisinas.

El reconocimiento simbólico de las vanguardias propició que, hacia mediados de los cincuenta, el ambiente artístico habanero se volviese más competitivo y que tanto el gobierno como las instituciones privadas prestasen más atención a las artes visuales. Antes de que existiese un interés, todo lo precario que se quiera, por patrocinar las artes visuales, fue necesario que se desarrollara un capital simbólico en la prensa y la crítica de arte. El prestigio internacional de los artistas cubanos propiciaba que las publicaciones periódicas ejercieran presiones para que se continuase la construcción del Museo de

[12] Les Peintres Modernes Cubains. Haiti: Centre d'Art Port-Au-Prince, enero 18-febrero 4, 1945. (Memorias: Cuban Art of the 20th Century, 391)
[13] Colección de Pinturas de la legación de Cuba en Moscú. , marzo de 1945. (Memorias: Cuban Art of the 20th Century, 392)
[14] Exposición de Pintura Cubana Moderna. México D.F.: Palacio de Bellas Artes, junio de 1946 (Memorias, 395)
[15] 11 Pintores Cubanos. La Plata: Museo de Bellas Artes, Agosto de 1946 (Memorias, 394)

Bellas Artes, paralizada por falta de recursos, y se mejorasen las condiciones de vida de los artistas. Los logros de las creaciones vanguardistas demandaban la aparición de un nuevo espacio institucional, en el que pudiesen salvaguardarse, catalogarse y exhibirse estos aportes a la cultura nacional.

Hacia mediados de los cincuenta, se movilizaron fondos financieros hacia las artes visuales, sea en la forma de encargos de instituciones privadas, comisiones estatales, premios, becas y oportunidades de mercado fuera de Cuba. También el reconocimiento de los creadores indujo a la inversión en el arte nacional, una apuesta riesgosa y que en la práctica demostró ser fatalmente fallida. Surge un mercado de arte, todavía endeble, con la aparición de algunas galerías y centros que brindaban sus espacios para exposiciones. Para 1953, el Ministerio de Educación dispone de la galería La Rampa[16]. En noviembre de 1954, Florencio García Cisneros abrió la Galería Cubana.[17] Un mes más tarde comenzaría a trabajar la galería Permanente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.[18] En 1955 aparece la Galería Habana Arte Cinema.[19] Loló Soldevilla y Pedro de Oraá fundan Color-Luz[20] a fines de 1957. Otros espacios eran La Galería del Prado[21] y Galería la Habana Antigua[22], sin contar una sociedad que llevaba varias décadas en activo como el Lyceum de La Habana.[23] Había también instituciones como la Universidad de la

[16] Ubicada en el Centro Comercial de Infanta y 23.
[17] Localizada en Calzada y 10, Vedado. Al parecer la galería se mantuvo activa hasta al menos junio de 1956, cuando expuso Zilia Sánchez.
[18] Situada en Zulueta No. 660, La Habana.
[19] En 23 y O, Vedado, La Habana.
[20] Inaugurada en noviembre de 1957, en la calle 84 y 5ta Avenida, Miramar, La Habana.
[21] Fundada por la General Electric Cubana S.A., en Septiembre de1952 (Noticias de Arte, La Habana, No. 1, Año 1, Septiembre, 1952, 16)
[22] En el Hotel *Habana Hilton* (actualmente *Habana Libre*), donde expuso Eduardo Abela, en junio de 1958.
[23] El Lyceum abrió sus puertas hasta 1968, año en que fue nacinalizado por el gobierno revolucionario.

Habana y centros como el Teatro Máscaras[24], El teatro experimental y el Retiro Odontológico en los que se hicieron muestras de artes visuales. Además se organizaron exposiciones colectivas en ciudades de provincias como Matanzas, Camaguey y Santiago de Cuba. La actividad expositiva era ya muy plena, como atestigua Salvador Bueno, en junio de 1953:

> No es la Habana una de esas ciudades de maravilla donde el arte emerge al doblar de una esquina, pero la actividad de nuestros pintores y escultores es tan notable, y la atención que les dedican nuestras instituciones culturales y artísticas es tan frecuente, que los aficionados y el público en general pueden gozar cada semana de nuevas exposiciones, unas de obras recientes, otras con carácter retrospectivo, pero que develan un caluroso ejercicio de creación en todos los sentidos. (1953, 20)

Esta constelación de galerías coexiste con el espacio cada vez más notable que la prensa les reserva a las artes visuales. En los cincuenta aparecieron dos revistas especializadas –Noticias de Arte y Cuadernos de la Cultura Cubana- que, si bien tuvieron una existencia relativamente breve, figuraban entre las publicaciones más lujosas que se producían en Cuba (De la Torriente, 182). Entre 1954 y 1956 este desarrollo tuvo como trasfondo los estímulos a las artes visuales que ofrecía el Instituto Nacional de Cultura, encabezado por Guillermo Zendegui, y sobre todo la actividad desplegada por el pintor Mario Carreño, como su director de la Sección de Artes Plásticas. El Instituto otorgó becas, adquirió una importante colección para la Sala Permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, patrocinó concursos y encargos de obras públicas. Las gestiones del Instituto tenían una intención marcadamente política, pese a proclamar continuamente su creencia en la neutralidad de la creación artística: eran un modo de contrarrestar la

[24] Allí expuso Zilia Sánchez.

impopularidad del gobierno, condicionar los financiamientos y compras a una pasividad política, y parte de los esfuerzos de Batista por encontrar un apoyo cívico a su golpe de estado. (Guzmán Moré, Jorgelina, 2007)

La década de los cincuenta está marcada por un deterioro de los valores e instituciones republicanas y por una falta de credibilidad en los partidos políticos, exacerbada a partir del golpe de estado de 1952. Pero es una crisis política que coincide con un incremento de las inversiones estadounidenses, un despertar del capital nacional y un aumento del nivel de vida que habría de manifestarse principalmente en La Habana y en algunas urbes del interior del país.

A partir de fines de los cuarenta, las ciudades se modernizaron bajo la influencia del modo de vida norteamericano. La circulación de automóviles, en su gran mayoría marcas importadas desde los Estados Unidos, aumentó estrepitosamente. En la Habana, el último tranvía dejó de circular en 1952, reemplazado por los ómnibus Leyland y General Motors, que volverían obsoletos a sus antecesores de madera, de fabricación nacional (Coyula, 2006). Se construyeron amplias avenidas –como Línea[25], Ayesterán, 23 y La Rampa- y rascacielos, a menudo dotados de aire acondicionado, que era un importante avance tecnológico por aquellas fechas. En octubre de 1950, Unión Radio Televisión inició las transmisiones televisivas[26] (Muñíz, 2008). Cuba sería, junto a Brasil y México, uno de los primeros países latinoamericanos en tener canales de televisión (Eldequi Cruz,

[25] En aquel entonces se llamaría General Batista.
[26] Las señales salieron por el Canal 4, cuyo estudio radicaba en el comedor de la casa de Gaspar Pumarejo, dueño de la estación. Las transmiciones se vieron en los televisores que se exhibían en las vidrieras de las tiendas porque para esa fecha nadie había adquirido un televisor. En diciembre de ese mismo año saldría al aire el Canal 6, CMQ propiedad de Goar Mestre (Mirta Muñíz :http://www.tvcubana.co.cu/?mod=noticias&id=193)

2008). Para finales de 1958, la Habana contaba con más de un centenar de salas cinematográficas, excediendo en número a las que existían en París y en New York[27]. Había tiendas lujosas, entre las que sobresalía El Encanto, de cinco plantas, que ocupaba toda una manzana. La vida nocturna se animaba con las luces de neón de Conney Island, un inmenso de parque de diversiones, y los letreros lumínicos de las tiendas, los clubs y los cabarets. Todo esto mientras la electricidad apenas llegaba a un diez porciento de las poblaciones rurales. El campo cubano parecía vivir al margen del tiempo. En el campo prevalecían los senderos improvisados y sin asfaltar, frecuentemente adheridos a la Carretera Central, construida en tiempos del General Machado. El bohío era el tipo de vivienda que caracterizaba el entorno rural. La carreta de bueyes y el caballo eran los medios de transporte más usuales. Cuba era un país deforme, corroído por la dependencia económica hacia los Estados Unidos y con un campesinado que vivía en condiciones deplorables. Tampoco en la capital del país todo era color de rosa. En La Habana existían barrios insalubres y asentamientos urbanos, como Cayo Hueso y Palo Cagao, donde se erigían viviendas precarias e improvisadas, conocidas como "llega y pon". Pero la Habana, con sus barrios obreros y sus "llega y pon", disfrutaba de una vida cosmopolita a la altura de las grandes urbes de su tiempo.

La vida cultural capitalina era también muy plena. El Cine Club de La Habana, fundado en 1948, proyectaba y coleccionaba los filmes más avanzados del momento[28]. La Revista de Filosofía Cubana, publicaba textos de Heidegger y Russell y en sus páginas

[27] En diciembre de 1958, en la Habana, incluyendo Marianao, existían 134 salas de cine. (19ª Edición Anual del "Anuario Cinematográfico y Radial Cubano, 1959).
[28] El Club de Cine de la Habana fue un importante paso para la creación de la Cinemateca de Cuba. Vincenot, Emmanuel, *Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba* en : Caravelle, No. 83, Toulouse, 2004, p. 11-42.

se discutía sobre existencialismo y fenomenología. Orígenes era una de las más prestigiosas revistas literarias de Hispanoamérica. En las salas de teatro se montaban obras de Ionesco y Genet. Gracias a las gestiones de la sociedad Pro Arte Musical[29] desfilaron por el teatro Auditórium[30] importantes directores de orquesta –como Leopold Stokosky, Bruno Walter, Herbert Von Karajan, Hector Villa-Lobos, Joaquin Turina e Igor Stravinsky- y los más prestigiosos cantantes de Opera de la época (Zinka Milanov, Alfredo Krauss, Renata Tebaldi y Maria Victoria de los Angeles, entre muchos otros) (http://www.elnuevoherald.com/207/story/42496.html). El Lyceum de La Habana y la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo desplegaron intensos programas de actividades culturales: conferencias, concursos, exposiciones de arte, conciertos, proyecciones de películas y puestas en escena. Por esas fechas, en 1948, debuta el *Ballet Alicia Alonso*, primera compañía de su tipo que se fundaba en el país. (http://www.vitral.org/vitral/vitral10/danza.htm)

Los artistas abstractos estuvieron inmersos en este ambiente y, desde las páginas de Noticias de Arte, contribuyeron a divulgar lo más avanzado de la cultura mundial.

En su ensayo Teoría de las fronteras, Jorge Mañach definió lo insular como un espacio abierto a intercambios con el exterior. Una isla -afirma Mañach- es toda poros (1970, 47). La emergencia del arte abstracto en Cuba parecería confirmar esta porosidad de lo insular. Las tendencias no-figurativas fueron iniciadas por creadores aislados, probablemente sin contacto unos con los otros, en un espacio difuso donde, literalmente

[29] Fundada en 1918 por María Teresa García Montes (http://www.soncubano.com/ec/cmc_search_lst.asp?text_search=Sociedad%20Pro-Arte%20Musical)
[30] Actual *Amadeo Roldán.* Fundado en 1928 el teatro *Auditorium* fue la cede de la Sociedad Pro Arte Musical, hasta 1960 cuando fue confiscado por el gobierno revolucionario (http://www.asociacioncaliope.org/zarzuela.htm)

hablando, no puede hablarse de fronteras entre dentro y fuera de la isla. El rumano Sandú Darié –radicado en Cuba desde 1941- realizó, a partir de 1946, abstracciones líricas inspiradas en la naturaleza cubana y la luz tropical (Dopico, 2003, I, 13). Para esas mismas fechas hay en el pintor de la vanguardia Fidelio Ponce de León un lenguaje de orientación abstracta (cita. 1988) En 1948, luego de un viaje por los Estados Unidos, Hugo Consuegra concibió obras decididamente no-figurativas, en pequeños formatos (Consuegra, 2002, 67). Además estaban otros artistas que residían en el extranjero, como Carmen Herrera, que expuso sus lienzos en el Lyceum de la Habana, en 1952 (Gago, 2001, 15), Julio Girona y Enrique Riverón, que pintaron cuadros no-figurativos en New York. Eduardo Abela llegó a la abstracción, a partir de lecturas de Freud, mientras residía en Francia y Guatemala. (Dopico, 2003,I, 14).

Luego estarían las revistas de arte que llegaban a Cuba como Goya, Art News y *Art* in America (Pino-Santos, 1999, 26) y los intercambios con creadores sudamericanos (los contactos de Darié con Kasice y el grupo argentino MADI). El espacio en el que irrumpe la abstracción se diluyó tanto en el individualismo y los hallazgos personales de los creadores como en la inserción en escenarios artísticos de los centros hegemónicos del arte. La aparición de la abstracción en el contexto cubano es una expresión muy directa de la internacionalización de las artes.

Los abstraccionistas cubanos no dejaron de enriquecerse con el intercambio con importantes centros mundiales. Loló de la Torriente y Wilfredo Arcay pasaron temporadas entre París y la Habana. Este último creó un atelier de gráfica, que en la actualidad alberga una colección de grabados de figuras cruciales de las vanguardias. Entre ambos llevarían a la Habana una importante exposición de arte abstracto

internacional, en la que se encuentran grandes nombres del momento. Los viajes a los Estados Unidos de Llinás, Consuegra, Díaz Peláez, Julio Girona y Raúl Martínez fueron determinantes para definir sus poéticas no-figurativas. Allí admiraron, sobre todo los trabajos de Kline, Motherwell y Pollock.

La muestra personal Composiciones, del rumano Sandú Darié, realizada en el Lyceum de la Habana, en septiembre de 1949, es el primer evento en el que se exhiben obras abstractas en Cuba. A partir de ese momento tienen lugar otras exposiciones personales y la abstracción gana cada vez más adeptos (Gago, 2001,16). La salida de la revista Noticias de Arte fue de importancia capital en la divulgación del arte abstracto. En Noticias de Arte se publicaron ensayos sobre la abstracción y, en sentido general, la revista le concedió un espacio privilegiado a las corrientes no-figurativas. Pero entre la exposición de Darié y el VI Salón de Pintura y Escultura de 1953, la abstracción, aunque pujante, es una tendencia integrada a las vanguardias.

A partir del VI Salón de Pintura y escultura de 1953, el campo artístico cubano no podía seguir reduciéndose a una oposición entre academicistas y vanguardistas. En la exposición celebrada en el Capitolio Nacional se hizo patente la existencia de un grupo de jóvenes que reaccionaba a un mismo tiempo contra la academia y contra las vanguardias(Consuegra, 2002, 88). Cuando el joven pintor Guido Llinás convocó a una exposición de artistas no-figurativos -que devendría en el surgimiento del grupo Los Once- su intención era llamar la atención sobre la fuerza que iba ganando la abstracción como tendencia. La muestra, sin embargo, tuvo otro efecto, quizás no del todo imprevisible para Llinás y su grupo. La exhibición de La Rampa separó de manera drástica, aunque un tanto artificial, los márgenes entre vanguardia y abstracción. Una

línea divisoria que no estuvo dada, como pudiera parecer a primera vista, por el abandono de las referencias icónicas frente a una vanguardia que se caracterizaba por el apego a motivos nacionalistas. Como han observado autores como Pedro de Oraá y Carlos Luis, en la exposición de La Rampa, algunos jóvenes efectivamente renunciaban a representar la realidad; pero otros, como Ávila y Viredo, parecen estar más próximos a la Escuela de Pintura de la Habana. Lo que los distingue es, sencillamente, el hecho de que optaran por exponer como parte de un grupo que se autodefinía como "abstracto". La ruptura que se realiza con la exposición de La Rampa consiste más en la apropiación del concepto "abstracción" que en las particularidades estilísticas de los integrantes del colectivo Los Once. Antes de la muestra en la galería La Rampa los abstraccionistas participaban en los eventos como si fuesen parte de las vanguardias. En las exposiciones que se realizan fuera de Cuba, las creaciones abstractas figuraban, como una tendencia más, junto a imágenes que representaban guajiros, rumberas, vitrales y frutas tropicales. Las abstracciones no parecían desentonar al lado de esos motivos nacionalistas. Pintores figurativos –como Cundo Bermúdez, Portocarrero y Amelia Peláez- con las simplificaciones geométricas de las formas, los planos de color y las líneas de contorno que hacían prevalecer en sus lienzos, daban la impresión de estar muy cerca de la sensibilidad abstracta, incluso cuando se mostrasen reticentes a abandonar las referencias icónicas. Antes del VI Salón de Pintura y Escultura y la exposición de La Rampa nadie parecía advertir una ruptura y ni siquiera una distinción entre los pintores abstractos y los que integraban la llamada Escuela de Pintura de la Habana. Las obras realizadas por Martínez Pedro, José Mijares y Mario Carreño de fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta revelan que el paso de una pintura figurativa a la abstracción geométrica no

era necesariamente un salto brusco y negador; sino una evolución que puede seguirse, paso a paso, en las minúsculas mutaciones de sus búsquedas formales. La exposición concebida por Llinás proponía una escisión dentro de lo que anteriormente se percibía como "vanguardia". Pero la negación tenía más bien que ver con el empleo del término "abstracción" que con rupturas formales.

La crítica del momento vendría a acentuar ese sentido de ruptura frente a las otras tendencias que configuraban el campo artístico. Salvador Bueno habló de rebeldía, renovación y nuevas visiones pictóricas (Carteles, 1ro de Junio, 1953, p. 20). Para Rafael Marquina el evento era una expresión del presente, de un arte nuevo y a la altura de su tiempo. (Información, 14 de Junio de 1953, p.28), mientras que, desde las palabras del catálogo, Texidor se refería a la exposición como un enfrentamiento a lo viejo (Once pintores y escultores, 1953). Luego del lugar subalterno que tuvieron los artistas abstractos en el VI Salón de Pintura y Escultura, la exposición de La Rampa vino a consagrar a la abstracción como una tendencia que sobresalía por su oposición a un pasado en el que incluiría, por vez primera, a las propias vanguardias.

El concepto de "abstracción", tal y como se empleaba por aquel entonces, propició este efecto negador porque, a pesar de las diferencias entre los artistas que conformaron la primera muestra de Los Once, todos admitían ser clasificados como "abstractos"(Consuegra, 2002, 117)

Desde Guy Pérez Cisneros esta palabra se empleó de un modo dual, implicando, por un lado, una tendencia de las vanguardias y, por otro, un conjunto de propiedades formales de la imagen artística. Era esta la manera, un tanto flexible, en que circuló la palabra en la literatura de arte durante el siglo XX: indicar la supresión intencional de

referencias icónicas y, en otra acepción, aludir a representaciones en las que se simplifican considerablemente los detalles descritos (Osborne, 3). Esta diferencia de grados suscitará algunos problemas a la crítica porque la palabra abstracto pasaría a ser sinónimo de cuestiones muy diversas como estilización, simplificación, distorsión de la realidad y ornamentación. Así "abstracto" podría ser casi todo el arte que se apartase de la copia del natural, desde las representaciones neolíticas, o las por aquel entonces llamadas culturas arcaicas, hasta las vanguardias. En el caso cubano, el término venía a suplir las dificultades para designar lo nuevo.[31] No era, por tanto, un concepto perfectamente delineado, que pudiese entenderse como un lugar común. Para enredar un poco más las tentativas de definición, entraron en circulación otras nociones. Se hablaba de lo "no figurativo", lo "concreto", lo "no objetivo", "abstracción figurativa y no figurativa", "abstracción pura", "abstractos-expresionistas", "abstractos-geométricos" y "pintura-pintura". "En cuanto al abstraccionismo la confusión es tremenda", le escribió Guido Llinás al poeta José Baragaño (Consuegra, 2002,117) [32]

En una breve reseña a propósito de la exposición de Mariano Rodríguez y el escultor Alfredo Lozano, celebrada en el Lyceum en 1952 el autor de la nota anónima no vacila en afirmar que "la exposición puede ser calificada de abstracta". Ni las obras que

[31] Un problema que todavía podía apreciarse a comienzos de los ochenta. En 1981, durante una conversación entre José Veigas y el arquitecto Fernando Salinas, éste último le dijo -en tono de reproche- que la exposición de Volumen I, recién inaugurada en el Hotel Habana Libre, era "demasiado abstracta."(Entrevista realizada a José Veigas, en La Habana, 21 de diciembre del 2006) Entre los doce artistas que participaron en *Volumen I*, sólo uno de ellos -Israel León- hacía obras no-figurativas. La muestra era muy heterogénea; pero la representación del arte abstracto era una porción minúscula y en modo alguno sintomática de la ruptura que, dentro del arte cubano, se inicio con dicha exposición. Las propuestas artísticas de *Volumen I* sorprenden a Salinas y -a muchos otros- sin herramientas críticas actualizadas. El arte emergente parece demandar no sólo, como reclamaba John Cage, un espectador abierto a lo nuevo; sino un vocabulario que sea igualmente novedoso, un vocabulario que sea invención o re-definición del lenguaje.

[32] Las confusiones no eran, ni mucho menos, exclusivas de los cubanos. Pierre Francastel presenta diversas acepciones del término en *Abstracción y Geometrías*

expuso Mariano ni las que presentó Lozano eran abstractas –en el sentido de renuncia a la representación directa de la realidad-, aun cuando ambos incursionaran esporádicamente en la abstracción algunos años más tarde. Con respecto a Lozano se habla de "elementos realistas al lado de formas no-figurativas" (Noticias de Arte, Año 1, No. 2, Octubre, 1952, 6), lo cual hace suponer que para el cronista de Noticias de Arte lo abstracto está asociado a motivos ornamentales incluidos en obras esencialmente figurativas.

Una definición demasiado abarcadora puede encontrarse en un ensayo, de carácter más bien divulgativo escrito por Mario Carreño, "Vemos, dice Carreño, que el abstraccionismo se encuentra en todo arte que no sea imitativo" (2001,23). Aquí incluye buena parte de la tradición consagrada por la Historia del Arte, desde las pinturas rupestres hasta el gótico (24). Carreño, sin embargo, tiene el cuidado de distinguir entre "pintura abstracta figurativa" y "pintura abstracta no-figurativa". La diferencia estaría en que la primera representa, de un modo u otro, la realidad objetiva; mientras que la segunda -como el *suprematismo*, el *constructivismo* y *el neo-plasticismo*, suprimen las evocaciones de "la realidad naturalista".(24) Esta distinción entre abstracción figurativa y no-figurativa era crucial porque separaba cierto tipo de creaciones, reconocibles por su carácter no-icónico o auto-referencial. Si se siguiese la terminología empleada por Carreño, la exposición de Lozano y Mariano, reseñada por el columnista de Noticias de Arte sería "abstracta figurativa". No tiene nada de sorprendente que Carreño calificara de "abstracta" la exposición de Los Once. Afirmar que pintores como Ávila y Viredo eran figurativos puede parecer muy evidente en la actualidad. En su momento, uno y otro eran abstractos en el sentido en que hacían prevalecer la simplificación geométrica de las figuras. Siguiendo la terminología usada por Carreño, la línea divisoria estaría en que

Ávila y Viredo habrían sido “abstractos figurativos”, mientras que otros como Consuegra, Llinás y Vidal se inclinaban hacia la “abstracción no figurativa”. En Los Once, por encima de las diferencias de estilos, es la adopción del concepto de abstracto lo que unifica al grupo.

En Impresiones de una exposición el autor crea una curiosa clasificación entre “abstractos sinceros”-como Lam, que pueden expresarse con la abstracción, como en su medio natural e incursionar en otra estética- y los “abstractos a voluntad”, que hacen gala de manejar el oficio, sin llegar a transmitir un mensaje. (Semanario de Actualidad, Mayo 12, 1955, 41) En este texto, aparte de la inusual inclusión de Lam entre los abstractos, no resulta explícito si también pasan por abstraccionistas otros artistas figurativos como Carlos Enríquez y Cundo Bermúdez. (42)

En su Conversación con nuestros pintores abstractos, Juan Marinello hizo acompañar el texto con imágenes de Chirico, Chagall y Salvador Dalí. Cabría preguntarse por qué esta decisión de ilustrar un ataque contra el arte abstracto mediante obras que tienen poco que ver con creaciones no-figurativas. Las notas al pie de las imágenes parecen indicar que en el criterio de selección de las reproducciones primó la idea de "deshumanización del arte", que el autor procuró asociar a las creaciones abstractas. Podría suponerse que las reproducciones de El pueblo y yo (Chagall) o La jirafa incendiada (Dalí) estaban destinadas a mostrar la trayectoria según la cual el arte se iba apartando de la realidad. De ser así, el nexo entre “deshumanización del arte” y “abstracción” se torna irrelevante, porque no se refiere sólo a una simplificación de formas, sino a contenidos marcados por la enajenación de la realidad y el refugio en el inconsciente (1977,62-64). Las ilustraciones que apoyan el ensayo tienden a desorientar.

El texto y imágenes que le sirven de apoyatura, ofrecen la impresión de que las críticas van dirigidas contra el arte moderno en un sentido más amplio, y no ya sólo contra la abstracción y sus precursores. Unas pocas figuras –los muralistas mexicanos, Picasso, Matisse- quedan como ejemplos de cómo el arte contemporáneo podría orientarse en otro sentido que no fuese la "deshumanización".

La noción de lo "abstracto" actualizó el lenguaje de la crítica de arte. No sólo se convirtió en un modismo, sino que agregó un enfoque desde el cual se revisaba toda la historia del arte. Era un modo de revalorizar y reinterpretar el pasado. Lo abstracto, a diferencia de la vanguardia -que estaba asociada a una ruptura con el realismo del siglo XIX- apuntaba a una evolución, un proceso de creciente liberación de las cualidades "plásticas" de la obra de arte. Si las vanguardias fueron asimiladas en una dimensión nacionalista: los ismos europeos se adaptaban a la realidad cubana, a los rasgos dominantes de la idiosincrasia y la cultura –el mestizaje, la herencia campesina, la sensualidad, la naturaleza del trópico, las formas arquitectónicas, etc., el arte abstracto proponía otra visión de las propias vanguardias: el ascenso hacia el lenguaje autónomo del arte. La evolución de los ismos como una mirada del arte hacia sí mismo. Las búsquedas sobre lo cubano quedaban relegadas a un segundo plano.

La renuncia a la representación de la realidad resultaba desconcertante para algunos críticos de arte que no encontraban parámetros o una "escala de valores" desde los cuáles calificar el nuevo arte (Carreño, 2001, 23). Sin embargo, a corto plazo, la abstracción, como tendencia artística y decisión estética, fue aceptada y comprendida por gran parte de la prensa. Ya en 1954 muy pocos críticos parecen cuestionarse su validez estética. Jorge Mañach, que censuró el formalismo, la dificultad de comprensión, la

monotonía y el desdén hacia el espectador como las notas dominantes en la muestra Homenaje a Martí, concede que los artistas abstractos habían tenido el mérito de poner al día al arte cubano, además de admitir que la exposición era un acontecimiento cultural de primer orden (1954). Ya hacía 1953 los reparos que se les hacen a los pintores y escultores que incursionaban en la abstracción no están relacionados con el hecho de que las obras se apartasen de la representación de la realidad; sino con el oficio de pintar.

Los cubanos, herederos de más un de siglo de academia, no podían librarse tan fácilmente del oficio en el sentido tradicional de la palabra. El artista de avanzada debía aportar cierta novedad, debía mostrar una suerte de sello personal y hasta reaccionar contra el academicismo -como hicieron Mariano, Lam y Carreño entre otros-; pero también debía hacer gala de dominar técnicamente la materia con la que trabajaba. En el Taller de Estudio Libre fundado y dirigido por el pintor Eduardo Abela, en 1937 -y en el que se matricularon mayormente aficionados- se impartían clases de dibujo del natural y modelado, aun cuando escaseaban los recursos para sostener la institución (Wood). La escultura cubana ilustra con claridad la importancia que se le concedía al oficio. Los escultores más novedosos no podían apartarse, todavía a mediados de los cuarenta, de la representación de la figura humana, estilizada dentro de parámetros cercanos a la copia del natural. Un *sujet* en el que podían exhibir conocimientos técnicos como el modelado, la anatomía y el dibujo.

En una obra abstracta era más difícil percibir las destrezas del pintor o del escultor y existía un amplio margen para incurrir en facilismos. Graziela Pogolotti, una defensora de la abstracción, escribía todavía en 1960:

> En más de un caso, la abstracción ha significado para nuestros pintores un progresivo empobrecimiento, un sucesivo renunciar a la preocupación inalienable por el oficio, la composición, el color (1965, 35)

El arte abstracto, al apartarse de la representación de la realidad y privilegiar el propio lenguaje pictórico, trastornó los paradigmas desde los cuales era posible reconocer dicho lenguaje. No es casual que, dentro de Cuba, fueran precisamente pintores -como Amelia Peláez y Cundo Bermúdez - los primeros en desacreditar la abstracción: ambos valoraban el lenguaje pictórico desde determinadas habilidades que podrían reconocerse -y disfrutarse- en la representación de la figura humana, la naturaleza muerta o el paisaje (Luis, 2002). Como escribió Carreño:

> La relación entre artista y espectador hubo de romperse al faltar la realidad objetiva naturalista, punto de referencia con que contaba el espectador para la interpretación de la obra (2001,25)

Es esta dificultad para reconocer el oficio de pintar la que resultaba verdaderamente polémica. Los pintores abstractos tenían conciencia de escandalizar con su voluntad anti-academicista. Así se desprende de un testimonio del pintor Antonio Vidal:

> En aquella época hicimos una exposición, un poco para fastidiar, en el Círculo de Bellas Artes. Era como meternos en la cueva más académica de aquel momento. Muchos nos criticaron. (Pino-Santos, 1999,27)

Sin embargo, los defensores del arte abstracto reclamaban el oficio como un valor. A diferencia de lo que opinaban Amelia Peláez y Cundo Bermúdez, tanto para los críticos como para los jóvenes pintores no figurativos, la abstracción no necesariamente implicaba un descuido, ni siquiera un descuido intencional, de la técnica. En la imagen

era posible –y hasta exigible- percibir la huella de un artista dotado de cierto virtuosismo. Antonio Vidal habla del rechazo a un lienzo de Viredo, al parecer por tener una factura descuidada o haber sido ejecutado chapuceramente:

> También había un pintor que se llamaba Viredo, para mí sin la calidad suficiente. En una exposición de Bellas Artes se apareció con un cuadro en el que hubiera sido necesario poner debajo un letrero que dijera "Ojo, pinta", porque imagino que lo había terminado de pintar el día anterior, y lo rechazamos.(Pino-Santos, 1999, 27)

La anécdota sobre el pintor Viredo hace pensar que los cubanos, aun cuando siguiesen de cerca las nuevas tendencias de la abstracción norteamericana, esquivaban la idea de entregarse de lleno a la improvisación. Cuando Raúl Martínez entró en contacto con el expresionismo abstracto estadounidense, tuvo la impresión de que las obras eran facilismos (Echevarría, 1994, 57). Hugo Consuegra aspira a un “azar controlado”, que era un indicio de respecto hacia el oficio (2002,135). Texidor habla de "impericias" en algunas de las obras expuestas por el grupo Los Once (2001, 16). Los críticos de arte –y eventualmente los periodistas- parecen ostentar la autoridad para evaluar las habilidades técnicas del pintor. Los textos hablan de equilibrios en la composición, de habilidad para manejar una determinada armonía cromática, de trazos firmes y de madurez en el dominio de un determinado formato o una técnica. Aunque se suprimiesen los elementos figurativos, la abstracción se integraba a parámetros similares a los que servían para apreciar la pintura y la escultura anterior.

El oficio de pintar era uno de los paradigmas desde los que se enjuiciaba una imagen abstracta. En los comentarios críticos no podían faltar observaciones sobre las destrezas –o las limitaciones- técnicas del autor. Tanto énfasis en el oficio resultaba

nocivo. El arte abstracto corría el peligro de encerrarse en fórmulas y empezaron a aparecer convenciones que tendían a constreñir las posibilidades creativas. Cuando el pintor Hugo Consuegra nombró sus lienzos con títulos poéticos y sugerentes, Gladys Lauderman y Joaquin Texidor objetaron que el artista debió ceñirse a títulos como "Pintura" que resaltaran el carácter meramente formalista de la imagen (2002, 149). De acuerdo con ambos autores, los títulos de las telas de Consuegra, por metafóricos y herméticos que fuesen, despistaban al espectador al alejarlo de la contemplación de una obra de arte que hablaba sobre sí misma. Texidor y Lauderman, creyendo comprender y enfatizar el sentido estético del arte abstracto, propugnaban una receta, limitaban la posibilidad de que el artista explorara las relaciones entre lo visual y la palabra. En los reproches de estos dos críticos, la obra abstracta tendría que etiquetarse con indicaciones autorreferenciales del tipo "Pintura", "Composición", "Sin titulo", etc. Los lienzos de Consuegra eran una alteración de esta norma.

Luis Dulzaides Noda, vio en Darié a un pintor que conocía el oficio. "Sus cuadros están resueltos desde el punto de vista técnico". "Y desde el punto de vista plástico –añade-, que las zonas e color y el dibujo desenvuelven su rima sin estropearse entre sí" (1949, I, 3). Es poco frecuente encontrar en los críticos cubanos esta distinción entre lo técnico, por un lado y lo plástico, por otro. El sentido de plasticidad al que se referían los artistas, sobre todo los partidarios del arte concreto y la abstracción geométrica (como Carreño y Darié) parece quedar encubierto o enturbiado por el problema del oficio. En algunos casos, las opiniones sobre la técnica de pintar, servían para solapar la ignorancia o la falta de agudeza del crítico.

La técnica de pintar o esculpir fue el tópico en el que se empantanaron tanto la crítica como los pintores abstractos. Los lienzos de los cubanos son a menudo complejos desde el punto de vista técnico; pero el oficio es el horizonte que limitaba las búsquedas expresivas. Comentaré un ejemplo que ilustra esta supeditación de las cualidades expresivas a una dimensión esteticista en la que prevalece el respeto al oficio de pintar. Pintura (1956) de Antonio Vidal. Se trata de un lienzo magníficamente ejecutado. Vidal elaboró el fondo dentro de una armonía de rojos, separados por tenues contrastes. Allí se yuxtaponen formas geométricas, con contornos sugerentes, que parecen apuntar hacia el centro del lienzo. En Pintura, Vidal ensaya con una delicada diversidad de texturas. El pincel que cubre la superficie, tratando de conservar un plano de color impecable e impermeable, frotaduras en seco que permiten que el pigmento dialogue y se difumine con las capas de color que se encuentran debajo. Otras zonas son tratadas con veladuras, creando efectos de transparencias y en ocasiones sacando a la superficie el propio entramado del lienzo. Sobre el fondo, contrastan unos trazos vigorosos, de simulada rudeza, hechos con tierras tostadas, que cubren la parte superior del lienzo. Una irregular franja vertical parece dividir la imagen en dos. Una forma almendrada -para la que se han reservado texturas y una intensidad de valores que no pueden reconocerse en ninguna otra parte de la tela- encuentra su contrapeso visual en una amplia zona de rojos, situada al otro lado del lienzo. Pintura, como muchas otras obras de Vidal, es una creación concebida a partir de opuestos. Choque entre los brochazos bruscos llevados a un primer plano y las gradaciones sutiles del fondo, entre las superficies ríspidas y el color que cubre la tela de manera homogénea, entre un punto de interés muy intenso y un amplio espacio, mucho más apacible, resuelto a partir de leves transiciones cromáticas. Vidal es

un pintor que domina el oficio: sabe o intuye cómo resolver balances visuales. Un pintor especialmente sensible a las texturas, diestro en explorar las densidades del pigmento y los tejidos de la tela. Un pintor dotado de un trazo resuelto y que sabe cómo aprovechar los efectos de las transparencias y las veladuras. Pero apenas hay espacio para el accidente, para el chorreado imprevisible o la urgencia del gesto. La aventura parece estar confinada dentro de las posibilidades que proporciona el oficio de pintar. Una abstracción del deleite visual, pero no de la violencia. Una abstracción de la elocuencia; pero nunca del grito. Gracias al oficio, los cubanos producen lienzos y esculturas que cautivan por su sensualidad, por su lirismo y su virtuosismo. El oficio, en cambio, dificulta la apertura hacia el estallido de lo irracional, lo azaroso y lo estridente. Una abstracción más próxima a la tradición europea que a los expresionistas estadounidenses. Pollock, Motherwell, Kline y Tobey son artistas admirados por los cubanos; pero la influencia del expresionismo abstracto estadounidense consiste sobre todo en adoptar un repertorio de formas experimentales y evidentemente anti-academicistas, pero despojadas de los sentidos que circulaban en el ambiente artístico norteamericano. Entre los cubanos hay pocos ejemplos que puedan asociarse a la noción de *action painting*, o de abstracción contemplativa. Estos términos eran por completo ajenos a la crítica de arte cubana.[33] Si se comparan las pinturas de los expresionistas abstractos cubanos con las creaciones de los norteamericanos, difícilmente pueda advertirse en los primeros esa cualidad de lo nuevo que Greenberg y Rosenberg, cada uno a su modo, reconocieron en los estadounidenses.

[33] No es sino hasta una fecha relativamente tardía cuando Severo Sarduy se refiere a Pollock en un texto para la revista Artes Plásticas, en 1960. En el libro de Marinello, Conversación con nuestros pintores abstractos, se limita a nombres como Miró, Mondrian, Malevich, Paul Klee y Kandisnky. Parecería como si el escenario artístico norteamericano no existiese en lo absoluto, incluso cuando Marinello cita a New York como un centro del arte abstracto y hasta afirma que la abstracción empieza a pasar de moda.

Si los abstractos cubanos exploran la expresividad de la mancha de color, de las transparencias, la monocromía e incluso lo accidental, lo restringen a los mismos principios compositivos que caracterizaron a la pintura tradicional.

En otros casos, la abstracción, apegada al oficio de pintar, tiene una marcada dimensión decorativa. Tempo en Azul (1952) de Luis Martínez Pedro o los lienzos de la llamada "etapa geométrica" de Carreño, con sus rombos intercalados entre rectángulos, podrían tipificar esa inclinación hacia lo ornamental. La abstracción geométrica de Mijares tiene igualmente un carácter decorativo. Una pintura hecha con oficio, centrada en armonías cromáticas, movimientos gráciles, equilibrios visuales y texturas que faciliten el reconocimiento de varios planos dentro del lienzo.

Más allá de este asunto del oficio, se abrían otras concepciones. En particular, los seguidores de la abstracción geométrica ofrecieron un sistema conceptual más coherente y definido que los que incursionaban dentro de las corrientes expresionistas. Para varios de los integrantes del grupo Los Once, una pintura abstracta sencillamente no quería decir nada. Guido Llinás era uno de los más radicales en ese sentido. Siempre tomó a broma cualquier esfuerzo por encontrar significados en su obra. Los textos escritos por los integrantes de Los Once hacían énfasis en la trasgresión, más que en los hallazgos del arte abstracto. Los escritos de Consuegra y Martínez tienen el aire de manifiestos vanguardistas. Son palabras beligerantes, nihilistas y provocativas que conciben la abstracción como ruptura con el pasado más inmediato. Los Once se veían a sí mismos como los protagonistas de una negación que era también una experiencia libertaria.

La creencia de que con la abstracción la pintura y la escultura afirmaban su Ser era bastante extendida. Para Texidor la escultura se liberaba no sólo de las influencias de

los grandes maestros del pasado, como Miguel Ángel y Rodin; sino también de su función conmemorativa. Una vez despojada de estos dos pesos, la escultura devenía en una obra autónoma "que vale en relación propia por su belleza" (2001, 21).Carreño, en las palabras al catálogo de la muestra Pintura Internacional (Museo de Bellas Artes, 1956) habla de la pintura que deja de "parecer para Ser". El pintor creaba una nueva realidad (Carreño, 2001, 23). Dentro de la superficie bidimensional del lienzo, se desplegaba una "invención plástica" (23) que era perfectamente explicable y traducible a palabras. El "Ser de la pintura" poseía valores de plasticidad intrínsecos, que Carreño enumeró con una síntesis admirable:

> Estos valores intrínsecos son ante todo, la superficie plana, los cuatro lados del cuadro, sus cuatro ángulos como control de la composición. Forma y espacios reales -no imitados por la perspectiva o el claro-oscuro. Los valores esenciales de los colores (avance y retroceso), su dinamismo (contraste simultáneo). Dibujo esencial (eliminación de lo superfluo).Con estos elementos el pintor abstracto crea un ritmo funcional, basado en la geometría y en leyes físicas (composición ortogonal, frontalidad, ley de gravedad, medida armónica -sección áurea-) organizando por equivalencia de los opuestos -verticalidad horizontalidad- la superficie plana del cuadro, y así logra un equilibrio, una unidad pictórica. El cuadro se convierte de esta manera en un objeto en sí mismo, en una realidad plástica, independiente de toda imitación (25-26)

La pintura arribaba a su Ser desde un trayecto que podía seguirse en las variaciones formales que experimentó el arte moderno, partiendo de Cezanne hasta el futurismo, pasando por las diversas etapas del cubismo. Los cubanos repetían el árbol genealógico sobre la evolución del arte moderno que había propuesto Alfred Barr. La abstracción era la culminación de un proceso de simplificación de las formas que podía seguirse minuciosamente. Al respecto Antonio Vidal recuerda una historia un tanto divertida:

> José I. Bermúdez, por ejemplo, sólo participó en la primera exposición, luego se marchó para Washington. Imagínese si no sería abstracto que era cubista y tenía el criterio loco de que tenía que pasar por todas las etapas de la pintura para llegar a la abstracción. Luego Guido Llinás lo convenció de que aquello que se proponía era innecesario. (Pino-Santos, 1999, 27)

Si bien para muchos artistas abstractos las explicaciones sobre qué querían decir las obras eran superfluas e incluso -al igual que los abstraccionistas norteamericanos- acudían a "sin títulos" o nombres como "Pintura" con el ánimo de reducir al máximo las asociaciones o referencias a la realidad, no es menos cierto que los críticos se mostraron reticentes a encerrarse en las cualidades meramente visuales a las que aspiraban los creadores. Los críticos insistieron en otras posibilidades de legitimación, en apoyaturas discursivas que trascendiesen los límites de un arte autorreferencial y tendiesen puentes entre el arte y la realidad. Las palabras pretendían contrarrestar la objeción de que la imagen, sin referencias icónicas directas, se tornaba hermética e incomprensible.

La abstracción se presentaba como un compromiso con el presente. Lo abstracto se correspondía con la sensibilidad hombre contemporáneo. (Carreño, Texidor) Era un rasgo del nivel de sofisticación que alcanzaban tanto las sociedades como el espíritu y que se manifestaba en una noción de la belleza existente en relaciones matemáticas (Darié,2001, 15) o, en el caso de las vertientes expresionistas, daban cuenta de las angustias que padecía el hombre contemporáneo (Carreño, Texidor).

Julio Payró vio en la pintura que se aparta de la representación de la realidad un reflejo de la urbe moderna, en las que “lo natural ha empezado a desaparecer, o se ha eclipsado” (1955, 50). La vida cotidiana del hombre moderno está signada por lo artificial, que Payró definió como “deformación de la natural”, “invención”,

"transformación y síntesis". Estos rasgos que caracterizaban lo artificial, eran los que asumía el arte contemporáneo. Creaciones mentales que dejaban a un lado la imitación de lo natural, como mismo sucedía con la ciudad moderna.

> La gran ciudad artificial de cemento y acero, la colosal urbe moderna con su damero de asfalto, su tránsito terrestre intenso, su cielo cruzado por aviones asombrosos, sus rectilíneos y claros edificios de departamentos, oficinas, bancos y comercios, sus diques abarrotados de buques, monolíticos o metálicos funcionalismos, sus elevadores de granos que tienen la dignidad de los templos griego, sus estaciones ferroviarias, sus tanques de nafta, sus gasómetros, sus fábricas, sus rascacielos que Babel no pudo ni siquiera soñar, está poderosamente estructurada, lleva el sello de las altas creaciones mentales.(52)

Creencia entusiasta en el progreso. El arte moderno sólo podría desarrollarse por los que mirasen lo nuevo con optimismo. (54) Payró se esfuerza por pensar la pintura contemporánea como parte de un sistema más amplio, condicionada por la modernización. Dicha pintura sería entonces "no sólo vital y humana; sino representativa en grado sumo del espíritu creador de la época presente" (49)

La abstracción estaba en sintonía con los avances científicos (Pogolotti,1955, 45). José Antonio Portuondo llegaría a expresarlo en una hermosa frase: "El arte tiene también, como la química-física, sus investigaciones termonucleares "(15). Una correspondencia no sólo en la creciente especialización a la que arribaban tanto el arte como la ciencia, sino que también se manifestaba en el parentesco visual de sus respectivos hallazgos: la precisión matemática y la racionalidad a la que habían llegado las ciencias contemporáneas encontraban sus equivalencias en la abstracción geométrica, mientras que las vertientes expresionistas venían a ofrecer imágenes comparables a las que develaba el estudio de la energía atómica o los organismos microscópicos (Carreño,

2001, 23). Payró argumenta que las corrientes filosóficas y la física contemporánea habían demostrado lo engañoso de la visión normal de las cosas.

> La física moderna ha conducido al ser humano a las esferas de un nuevo idealismo, invitándolo a considerar todo lo que es exterior a él como una simple proyección de las actividades de su mente y ese idealismo parece condicionar en amplia medida –conjuntamente con las otras causas apuntadas – el irrealismo y el conceptualismo de la pintura contemporánea. (54)

La abstracción, reflejo de la sensibilidad del hombre contemporáneo, se correspondía con lo que sucedía en otras manifestaciones artísticas. Así quedaba justificada por medio de sinestesias. Las analogías con la arquitectura, la música y ciertas manifestaciones de la poesía confirmaban su contemporaneidad.

El edificio moderno era el escenario idóneo para alojar al arte abstracto (Carreño, 2001, 19). Los que veían en la abstracción una aventura formalista y desligada de la realidad se equivocaban de cabo a rabo. En la práctica, el modernismo comenzaba a imponerse en las ciudades cubanas (Martín, 2003) de un modo análogo a las corrientes abstractas en las exposiciones de arte. Los cambios eran más notorios en la Habana, que se transformaba a un ritmo vertiginoso. En el reparto Vedado se erigían numerosos rascacielos que le ofrecían una acentuada verticalidad a la imagen del litoral habanero. La arquitectura moderna se expandía en una docena de repartos como Santos Suárez, Nuevo Vedado, Kohly, Miramar y Country Club (Coyula, 2006). Se imponía una nueva visualidad, fulgurante y sofisticada, si se la contrastaba con las construcciones arquitectónicas de la Colonia o de las primeras décadas de la República, todavía apegadas a los órdenes greco-latinos y a elementos ornamentales. En la publicidad y el diseño

gráfico también se divulgaban concepciones y formas abstractas (Bermúdez, 56).[34] El arte abstracto se correspondía con este nuevo semblante de la ciudad.

Los cubanos eran perfectamente conscientes del papel del arte abstracto en esa transformación del entorno. En las páginas centrales de los números 3 y 4 de la Revista del Instituto Nacional de Cultura (Junio-Septiembre de 1956) se incluyó una fotografía a doble página que ofrecía la vista de varios edificios modernistas del Vedado. A la izquierda, el recién construido FOCSA (1956)[35], de treinta dos plantas -en aquel entonces la obra arquitectónica más alta de Cuba, más tarde superada por el edificio Someillán- se contrapone a un edificio de los años treintas. No sólo parece opacarlo por lo elevado de su planta; sino también por la simplicidad de su fachada, que contrasta con los arcos de medio punto, las balaustradas y los vitrales de la construcción anterior. El FOCSA, como mostraba la fotografía, era parte de un conjunto más vasto. Un entusiasta "La Habana crece y se moderniza" (26) podía leerse como complemento de la imagen.

Las páginas siguientes, ilustradas igualmente con fotos de rascacielos habaneros, llamaban la atención sobre el desarrollo de la ciudad:

> A la Habana colonial, de vida reposada y prócer, sucede la Habana moderna, agitada, ansiosa de progreso. El contraste entre el ayer y el hoy no puede ser más rotundo (....)He aquí una ciudad que, sin romper sus lazos con el pasado avanza resueltamente con el futuro. (1956, 26)

[34] Cito a la autoridad de Bermúdez, un riguroso investigador de la gráfica cubana, sin haber podido corroborarla con los materiales que he tenido a mi alcance. El único ejemplo que he logrado localizar es precisamente el mismo que Bermúdez publica en su libro (tomado de "Siglo y Cuarto", número extraordinario del Diario de la Marina, Septiembre, 1957, p.285). Además de este caso aislado, no he encontrado otras muestras en el terreno de la publicidad que permitan sustentar esta aseveración de Bermúdez.

[35] El edificio FOCSA, del arquitecto Ernesto Gómez Sampera, fue la construcción de tímpanos de hormigón armado más alta de su tiempo (Martín, 2003)

A continuación se mostraban los cambios en las artes visuales. Una fotografía del Museo de Bellas Artes, inaugurado hacía apenas dos años, una reproducción a color de un lienzo de Portocarrero (La ciudad) y dos cuadros abstractos de Mario Carreño. Una nota hacía más explícita la intención de los editores de la revista: "Las artes plásticas también se han renovado" (27). La fotografía del edificio de Bellas Artes, junto a la imagen del lienzo de Portocarrero asociaban, en una misma página, pintura y arquitectura para, desde allí, saltar a la abstracción geométrica. Finalmente, unas fotografías dedicadas a "urbanismo y planificación". La revista presentaba una modernización que ocurría paralelamente en la arquitectura, la pintura y el urbanismo. Los arquitectos, los artistas plásticos y los urbanistas como heraldos del futuro.

El vínculo entre arte abstracto y arquitectura moderna implicaba en aquel entonces una ruptura con las búsquedas en torno a la identidad de lo cubano. En el poema Los últimos días de una casa de Dulce María Loynaz, se pueden reconocer varias críticas a la arquitectura moderna[36]. El poeta Cintio Vitier, en el ciclo de conferencias Lo cubano

[36] La primera estas críticas es, dentro del poema, la *desnaturalización del entorno*. La casa, en los versos de Loynaz, ha perdido la vista al mar. Otras edificaciones se han interpuesto, obstruyendo, de paso, la ventilación y las vistas laterales. Junto a la obstrucción de los espacios naturales, se dejó de escuchar el sonido de los pájaros. La casa terminó siendo el refugio de los murciélagos. Las nuevas construcciones no tienen en cuenta, o relegan a un segundo plano, la relación de la arquitectura con el entorno. En segundo lugar estaría la *deshumanización*. El silencio con el que se inicia el poema es la primera queja contra la deshumanización. Un silencio que contrasta con el luto –muy humano- por la niña muerta. Los últimos días de una casa es una añoranza por lo humano. En el poema existe hasta el último momento la incertidumbre con respecto a una eventual conciliación entre el hombre y la casa; pero se trata sólo de una esperanza frustrada o de una interpretación incorrecta de los acontecimientos. Por último estaría la crítica *estética*. Para Loynaz, los hombres, confinados en agujeros grises, no saben vivir ni morir. Incluso, agrega Loynaz, hay sitios para la muerte colectiva. Con la modernidad se han perdido los pequeños placeres que aderezan la vida cotidiana. La imagen del elegante bargueño arrojado a la basura expresa el declinar de una estilización de la vida La caída de la casa se manifiesta en un declinar del entorno. Una mansión que ha quedado a la zaga frente a la modernización apresurada del vecindario. Los últimos días de una casa sigue la tradición de una línea temática modernista que encontramos tanto en Darío como en Martí: la modernidad a la manera norteamericana carece de espíritu.

en la poesía (1958), sugiere que los rascacielos modernos son incompatibles con la esencia de lo cubano (577).

El arte abstracto se asociaba con la vida cosmopolita (Rafael Rodríguez, III, 486). La diferencia entre ciudad y campo, entre desarrollo y retraso económico, entre progreso y atrofia, podría transferirse al debate estético en polaridades como novedad y tradición, universalidad y nacionalismo.

Las páginas de la Revista del Instituto Nacional de Cultura también perseguían afirmar una dimensión nacionalista de la abstracción. La Habana que se renueva, entraba a formar parte de la identidad nacional, aun cuando contrastase con la Habana Colonial.

El arte abstracto encontraba afinidades con la música dodecafónica y atonal que comenzaba a introducirse en Cuba gracias al trabajo de artistas como Aurelio de la Vega, Harold Gramagtes y Juan Blanco. En las propias imágenes lo abstracto convocaba las relaciones con la música. Cuando Igor Stravisnki, en su paso por la Habana, elogió la pintura de Raúl Milián, exaltó precisamente las analogías entre la música y la pintura.(Cuadernos de la Cultura Cubana, 1956 s/p)

Si existían equivalencias entre el arte abstracto y otras producciones culturales, era posible pensar en creaciones multidisciplinarias que transgrediesen los límites entre las manifestaciones artísticas y se sirvieran de una pluralidad de medios artísticos. Algunos artistas soñaban con creaciones que fusionaran arquitectura, música y pintura en una misma imagen. El arquitecto Tapia Ruano, desde la revista Noticias de Arte, lanzó una convocatoria para crear un trabajo de equipo que involucrase a creadores de diversas manifestaciones artísticas. (Año 1, No.2, Octubre, 1952, 7). Tapia Ruano pensaba en la posibilidad de una integración, a nivel social y a la vez funcional, entre pintura,

arquitectura, ingeniería, danza y música. (Noticias de Arte, No. 10, Agosto-Septiembre, 1953, 2)

De una manera espontánea comenzaban a hacerse estas colaboraciones. La velada inaugural de la exposición Homenaje a Martí (1954) incluyó un concierto de música de cámara, organizado por la Sección de Cuba de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Se interpretaron piezas experimentales, que eran las que guardaban afinidad con la abstracción. Obras de Nilo Rodríguez, Aurelio de la Vega, Harold Gramatges, Argeliers León, Edgardo Martín, Paul Caonka y Juan Blanco (Bueno, 1954, 34) Una experiencia que vendría a repetirse unos meses más tarde, cuando la exposición se trasladó a la *Universidad de la Habana*, con motivo del Primer Festival Universitario de Arte (Mayo-Junio, 1954) . El Primer Festival fue un evento muy plural que incluyó danza, representaciones teatrales, conferencias y conciertos; pero no se trataba de una integración como la que proponía Tapia Ruano, sino de actividades que se celebraban de forma colateral durante las jornadas en las que transcurrió el evento.

El campo más prometedor, el que más saltaba a la vista y hasta empezaba a implementarse, era el de la vinculación entre las artes visuales y la arquitectura. Los nexos entre pintores y arquitectos eran muy estrechos. El arquitecto Nicolás Quintana, junto a Darié, Martínez Pedro y Carreño, era miembro del consejo editorial de Noticias de Arte. El propio Quintana realizaría una obra abstracta, en 1963 para las placas de granito que se incrustaron en las aceras de la avenida La Rampa, como parte de las actividades del VII Congreso Internacional de Arquitectos. Tapia Ruano y Hugo Consuegra eran arquitectos de profesión. Además, el desarrollo de la arquitectura

modernista, hizo factible el desarrollo de la pintura mural, que quedó visiblemente truncada hacia principios de los sesenta.

La pintura mural de la República se empezó a rescatar durante los años noventa, cuando se reconstruyó la obra ejecutada por Amelia Peláez para la fachada del Hotel Habana Hilton[37]. Recientemente se han emprendido trabajos de recuperación de siete los murales de la ESSO. Los pintores de la vanguardia (Gelabert, Longa, Lam, Peláez, Mariano, Caravia, Carlos Enríquez, etc) recibieron la mayoría de los encargos para esculturas ambientales y murales. Entre los abstraccionistas Carreño y Martínez Pedro fueron comisionados fundamentalmente para trabajar en residencias. Sin embargo, aunque menos favorecidos por la clientela, las creadores abstractos fueron los que propusieron una integración con la arquitectura a un nivel de las formas, en una imagen que estuviese vinculada a la propia estética de la construcción modernista (Carreño, 2001,20).

La abstracción se emparentaba con cierta zona de la poesía en la que se explotaba la disposición de las palabras sobre los espacios de la página. Mallarmé y su conocido poema Un coup de des, era el referente que permitía establecer nexos entre la poesía y lo visual. (Darié, Arte Cubano, 2001, 14)En Cuba, sin embargo, apenas adquiere relevancia la poesía concreta, aun cuando algunos pintores abstractos, como Fayad Jamis, Hugo Consuegra y Pedro de Oraá incursionan también en la poesía. Recientemente el escritor Pedro Juan Gutiérrez dio a conocer una poesía concreta realizada por Sandú Darié. Este

[37] El descuido hacia las creaciones murales del periodo republicano condujo a la inexplicable desaparición de un inmenso mural de Mario Carreño, inaugurado en 1958, y que supuestamente debió estar en las paredes del piso 27 del Hotel Habana Hilton. De dicho mural solo se conserva una fotografía publicada en el Diario de la Marina. Allí aparece el autor delante de su creación (Ellena, Emilio, 1998,).

parece ser un caso aislado, si bien un poeta vanguardista como Manuel Navarro Luna se sirvió de la disposición de los versos en la página, las diferencias tipográficas y el espacio en blanco, rasgos que apuntan hacia una poesía visual. Entre los poetas cubanos de la generación de los cincuenta no hay –salvo el mencionado ejemplo de Darié- nada que recuerde a las experiencias de la poesía concreta, que se desarrolló sobre todo en Brasil. Jóvenes como Baragaño y Rolando Escardó, que estuvieron muy vinculados a los miembros del grupo Los Once, se sentían más identificados con el surrealismo. Las analogías entre poesía y arte abstracto no parecen haber tenido gran incidencia sobre el devenir de la poesía cubana.

Además de estas colaboraciones entre músicos, arquitectos y artistas plásticos, dos artistas, Loló Soldevilla y Sandú Darié, ensayaron con diluir los márgenes entre pintura y escultura. Soldevilla hizo relieves pintados, siguiendo a Arp-Tauber (Dopico, Elsa, 2003,9.). Las indagaciones llevadas a cabo por Darié fueron mucho más variadas. Sus contribuciones al arte nacional se mueven en varias direcciones: creación de piezas que rompiesen con los soportes tradicionales de la pintura, ejecución de obras abiertas, que conminaban al espectador a manipularlas y modificarlas, incursión en el arte cinético y creación de estructuras móviles. Incluso el documental Cosmorama (1963) de Enrique Pineda Barnet, sobre una obra de Darié, se ha visto como un temprano ejemplo de video arte. Darié también realizó un dibujo animado titulado El vuelo cósmico (1968), con banda sonora de Juan Blanco, uno de los autores que introdujo la música electroacústica en Cuba.

Por mucho que quiera sostenerse que la abstracción fue una moda importada, no es menos cierto que era una tendencia artística acorde con la sensibilidad que emergía a

fines de los cuarenta. Más aun, entre las vertientes que prevalecían en el campo artístico cubano, la abstracción era la que estaba más en consonancia con el presente.

Los abstractos se concebían a sí mismos como una elite. Eso no quiere decir que se consideraran los portavoces de la alta burguesía y menos aun que se identificaran con el gobierno de Batista. El elitismo al que se refieren consiste en el orgullo de ser los abanderados de una forma de expresión incomprendida, debido en parte al choteo y a la idiosincrasia prevaleciente en la sociedad cubana. Mario Carreño lamentaba que la abstracción tuviese que gestarse en lo que denominó "la pereza intelectual del cubano" (2001, 15), en un ambiente en el que el choteo era moneda corriente y faltaba la sensibilidad para apreciar lo bello. Otra forma de elitismo la encontramos en un escrito de *Los Once*, en su búsqueda de una libertad que se expresaba en varios niveles:

> The current generation has reawened, reacted vigorously against the generation that preceded it, and begun to work with absolute freedom of subject and technique, without complications, free of pseudo-Cuban disguises, in the understanding that the basis of art today is the freedom of the individual creator, a freedom that cannot be conditioned on the favorable winds that might blow from the aid of the State, nor on fear of the public's lack of comprensión (Desnoes, 1962, p. 40) 38

La libertad de creación era esencialmente hostil a la sociedad. De ahí el carácter nihilista de los expresionistas abstractos cubanos, su dificultad para identificarse con una clase social, afiliarse a una toma de partido o comulgar con las vanguardias en las búsquedas de una identidad nacional.

Otra manifestación del elitismo de los Los Once era la pretensión –a veces llevada hasta lo histriónico- de vivir artísticamente. Las reuniones en el Café Antillas, la vida

[38] Hugo Consuegra ha puesto en duda la existencia de estas palabras, citadas por Edmundo Desnoes.

bohemia, la amistad con poetas que se comportaban como dandys –Rolando Escardó o José Baragaño- y las poses de artistas que tenían un puesto en la posteridad (Martínez), eran otras formas en las que expresaban su propia superioridad.

El elitismo de los artistas concretos se manifestaba de otro modo. Carreño -que simpatizaba con la abstracción geométrica más que con las vertientes informalistas- veía en el artista abstracto una vocación despojada de sentido "maldito" que trataron de encarnar Los Once. Para Carreño, el artista contemporáneo se debatía entre lo verdadero (lo pictórico) y lo falso (lo imitativo), entre el bien y el mal. Escoger la primacía de lo pictórico era una práctica comparable a la del devoto o el asceta. La abstracción colindaba con la religiosidad. De hecho, Carreño acude a imágenes que tienen el carácter de una disciplina religiosa: la purificación, la vocación, el fervor y el rechazo de las "tentaciones" de la imitación. Una ética que perseguía re-establecer una unidad perdida. (2001,26)

El componente ético que trataron de mantener Los Once fue, como señaló Pedro de Oraá, un rasgo de cohesión que mantuvo a la agrupación (2003, 12). El grupo, aun cuando tuviese una unidad coyuntural y cambiante, hacía más enfática la trasgresión, más exagerada la ruptura con el pasado y con el resto del campo artístico. Como había afirmado Hugo Consuegra, la agrupación creaba una dimensión de rebeldía, que sobrepasaba a la suma de las individualidades (2002,171). Los Once, unidos primeramente por la amistad, compartían una misma vocación ética. Se caracterizaron por rechazar los eventos oficialistas y por su renuencia a exhibir en exposiciones que de algún modo pudiesen verse como representativos de gobiernos dictatoriales. En esto, Los Once no mantuvieron una postura ética exclusiva. Un pintor como Manuel Cruceiro,

ajeno al arte abstracto, era uno de los más activos a la hora de convocar a eventos anti-oficialistas[39], en los que también participaban muchos artistas de vanguardia. Los Once, sin embargo, supieron crear el espejismo de ser el grupo irreverente y radical. Guido Llinás y Hugo Consuegra comprendieron perfectamente la importancia estratégica de unirse contra los demás.

El grupo de Los Cinco (Vidal, Consuegra, Martínez, Llinás, Díaz Pélaez) poseía una identidad más homogénea que su predecesor Los Once. En la exposición Collages (1955) se propusieron crear el efecto de trascender las individualidades. Los catálogos en consistieron collages sin firmar: obras colectivas en la que el grupo se comportaba como un individuo.

De alguna manera, la dimensión ética tenía que ver con las características formales de las imágenes. La libertad de creación que proclamaban Los Once se relacionaba con la importancia del trazo desenvuelto, de los chorreados sobre el lienzo y los bruscos contrastes dentro de relaciones de color que tienden a la monocromía. La ética que proclamaba Carreño está más cercana a las simplificaciones de las formas, a los planos de color, a la presencia formas geométricas y a la búsqueda de un ideal de belleza. Detrás de la vocación ética de Carreño está el ideario neo-plasticista de Piet Mondrian y el Platón de La República; que veía en el arte imitativo una copia de una copia en oposición a un arte que representase el mundo de las ideas mediante relaciones numéricas depuradas de referencias a lo visible.

[39] Información proveniente de una entrevista a Antonio Alejo, realizada en la Habana, en diciembre del 2006.

Sin embargo, tanto Los Once como Carreño coinciden en un importante detalle: la soledad inherente al artista abstracto. Al priorizar la libertad de creación o la búsqueda de una unidad oculta tras las apariencias, el artista abstracto tendría que encarar la incomprensión de la sociedad. Y aun la marginalidad, sea en el sentido del inconforme que expresa su malestar o en la soledad del "ejercicio espiritual" del que hablaba Carreño.

Los cubanos -sobre todo los seguidores de la vertiente expresionista- se acercaron a la abstracción siguiendo las novedades que se imponían en el escenario artístico estadounidense.[40] Aun cuando asimilaron las influencias norteamericana, las diferencias que sostienen los discursos críticos son notorias. En Estados Unidos el expresionismo abstracto proviene de otra tradición. Se deriva del surrealismo, de experiencias como el automatismo psíquico y de poéticas como las de Masson, Matta y Miró y está, al menos en sus inicios, poderosamente influido por el desencanto de los intelectuales hacia el psicoanálisis y el marxismo. En Cuba –si se descuenta el caso de Abela, que llegó a la abstracción a partir de la lectura de Freud- el papel del inconsciente en la gestación del arte abstracto no se menciona por ninguna parte. Tampoco encontramos la dimensión mítica en la que insistieron los estadounidenses. Ninguna evocación a Edipo, Orfeo o Leda en el título de los lienzos, ninguna referencia al rol de los mitos del pasado en la

[40] Raúl Martínez ganó una beca en el Instituto de Diseño de Chicago (Camnitzer) y Julio Girona estudió durante seis años, entre 1950 y 1956 en el Art Students League de New York y allí estuvo en contacto con figuras como Motherwell y Kline. Guido Llinás igualmente descubrió el arte abstracto durante una visita que hizo a los Estados Unidos (Moya, Treinta Minutos con Guido Llinás, 2004). Consuegra también relata cómo llegó a la abstracción luego de una visita a New York (2002,) Antonio Vidal recuerda cómo los artistas de su generación se mantenían al tanto de las corrientes abstraccionistas por medio de las revistas Goya y Art News (Pino-Santos, 1999).

vida contemporánea. Los cubanos no exaltan fuerzas primigenias, ni la contemporaneidad de lo arcaico.

Los discursos sobre la abstracción en Cuba, se apoyan en las primeras vanguardias europeas. Mondrian y el Neo-Plasticismo, Malevich, Klee y Kandinsky son los sustentos teóricos a los que acuden los cubanos. Darié es casi el único artista que, con su participación en el grupo MADI, está a la altura de las búsquedas estéticas de su tiempo. Otras excepciones podrían ser Carmen Herrera, que trabaja fuera de Cuba, y Raúl Milián. Herrera desarrolla una concepción del espacio que parece preludiar los paneles de color no modulados de Ellsworth Kelly y los Shaped Canvases de Stella. En cuanto a Milián, sus obras, casi siempre de pequeño formato, están inspiradas en el Zen y en la monocromía. Inquietudes que también compartían buena parte de los abstraccionistas del momento, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Los expresionistas abstractos cubanos admiraban y se consideraban seguidores de las tendencias estadounidenses; pero esas preferencias no implicaban asumir los discursos desde los que se erigían en las poéticas de estos creadores. Eran más bien influencias que permanecían al nivel de las cualidades formales, visuales y técnicas.

Con el arte abstracto la palabra escrita queda estrechamente vinculada a la imagen visual. La imagen abstracta encarna un aparato conceptual, una alternativa estética y dimensión ética que se revela por medio de la palabra. La necesidad de discursar sobre una obra no-figurativa aparece tempranamente, en el catálogo de Darié para su exposición personal Composiciones,1950 (2001, 14). Darié parece aludir muy explícitamente a la nota preliminar que escribió Mallarmé para su poema Un coup de dés. Además de la admiración por el poeta francés, es plausible creer que Darié tuviera

conciencia de que su texto –como el prefacio a Un coup de dés – inauguraba una nueva etapa dentro del arte cubano: el momento en el que la imagen visual quedaría asociada a la palabra escrita.

La abstracción se sostiene mediante discursos que sacan a relucir relaciones con otros ámbitos que no están necesariamente representados en la obra de arte. Carreño, siguiendo a los fundadores de *De Stijl*, creía en la responsabilidad ética de explicar, mediante la palabra escrita, el arte abstracto (2001,24). Marinello pudo reparar en esta relación entre lo visual y la palabra, aun cuando fuese para hacer notar –a modo de sarcasmo- que muchas de las obras, sin el complemento de lo escrito, serían por completo baladíes (1977, 65). Con la abstracción se inicia, dentro del arte cubano, un más allá de la pintura y la escultura, una integración de la palabra y lo visible que no existía con anterioridad.

Estos eran, en esencia, los problemas estéticos que se debatían en torno a la abstracción. Me gustaría terminar con una vuelta a mi punto de partida. La Revolución, a través de su política editorial, sus sistemas de enseñanza y sus medios de difusión masiva hizo prevalecer las críticas realizadas por el Partido Socialista Popular. El peso de las opiniones emitidas por los integrantes del Partido Socialista Popular comenzó a declinar a comienzos de los ochenta, o tal vez un poco antes, hacia 1978, cuando puede constatarse un interés hacia la abstracción tanto en las reformas que se efectuaron en la política cultural como en las nuevas promociones de artistas, la crítica de arte y las publicaciones periódicas. No obstante, los efectos que tuvieron los problemas estéticos propuestos por el marxismo ortodoxo se prolongaron por mucho más tiempo. Todavía hoy existe una escasa divulgación de la crítica de arte en los cincuenta, y en particular de la crítica

directamente relacionada con las corrientes abstraccionistas. En la actualidad se ha avanzado mucho en el reconocimiento de la importancia que tuvo el arte abstracto en el devenir del arte cubano. Se conocen con bastante detalle los artistas, grupos y actividades expositivas que realizaron los abstraccionistas; pero la pobre atención que se le ha prestado a la dimensión discursiva que se gestaba en la prensa del momento, dificulta percibir la raigambre que tuvo el arte abstracto en la cultura cubana.

La abstracción era parte de un sistema cultural que incluía la acelerada modernización de las urbes, el desarrollo de la arquitectura modernista, el prestigio alcanzado por los vanguardistas y la tendencia a la internacionalización del arte. La crítica de arte formó parte de este sistema. En los cincuenta se produjo una integración entre el arte abstracto y la palabra escrita y también una vinculación, a una escala que no había tenido precedentes en la cultura cubana, entre el arte avanzado y los medios de difusión masiva. La internacionalización de las artes se manifestó no sólo en el vigor tuvieron las tendencias no-figurativa en el escenario artístico cubano, sino también en la gestación de un discurso estético y una dimensión conceptual que fue enunciada por la crítica. Los aportes de la abstracción en Cuba no sólo consisten en la ampliación de recursos formales que vendrían a ser asimilados y aprovechados por el arte posterior. A la crítica le correspondió insistir en lo que Adorno llamó los contenidos que portan las formas artísticas. La importancia de la crítica de arte de los cincuenta no reside en la presencia de individualidades sobresalientes y proliferas –no hay tal cosa- como en la trama textual creada por una numerosa cantidad de autores que, desde sus notas periodísticas y sus ensayos para las revistas culturales, estimularon la discusión de un conjunto de problemas estéticos fundamentalmente relacionados con la dimensión

connotativa de la obra. Nunca se insistirá lo suficiente en la importancia que esas concepciones, integradas a la abstracción, tuvieron sobre en el devenir de la cultura nacional. La Revolución Cubana heredó el horizonte estético de los cincuenta. Sin la vitalidad que tuvo este horizonte, resulta difícil comprender el panorama artístico de la década siguiente, con su pluralidad, sus experimentaciones formales y sus debates culturales. Podría irse un poco más lejos y sostenerse que la propia estética marxista fue fecundada por la crítica de arte de los cincuenta. En la crítica de arte de los cincuenta se tendría una clave para comprender la favorable acogida que tuvieron los trabajos del marxista mexicano Adolfo Sánchez Vázquez y la publicación de autores como Arnold Hauser, Mario de Michelli, Ernst Fisher, Leví-Strauss y Antonio Gramsci entre muchos otros, cuyas lecturas contribuyeron a enriquecer la estética marxista en Cuba. Además, durante la Revolución, la crítica de los cincuenta encontró una continuidad en toda una orientación de la estética marxista cubana -desde Edmundo Desnoes y Graziela Pogolotti hasta Gerardo Mosquera, Antonio Eligio Fernández (Tonel) y Desiderio Navarro- que insistió en las cualidades formales del arte y se mantuvo abierta a los desarrollos del pensamiento teórico contemporáneo.

.

2. ABSTRACCIÓN Y COMPROMISO SOCIAL DEL ARTE.

Con el triunfo de la Revolución Cubana se produjo un cambio en los paradigmas desde cuales se enjuiciaba la abstracción. Desde las primeras semanas del gobierno revolucionario se abrieron discusiones sobre poéticas que ya habían sido perfectamente aceptadas por la crítica de arte. Éste era un cambio mucho más radical que las transformaciones, bastante más discretas, que se efectuaban en las imágenes que salían de los talleres de pintores y escultores. Obras que continuaban las búsquedas iniciadas en los cincuenta –y a menudo piezas que habían sido realizadas en los años previos al triunfo revolucionario- tuvieron que someterse a una nueva tabla de valores e insertarse en un horizonte estético que les era en muchos sentidos ajeno. La polémica en torno al arte abstracto tenía que ver muy directamente con las funciones sociales que debería asumir la creación artística en un proceso revolucionario que, desde un inicio, se presentó a sí mismo como una proyección hacia el futuro y en el que el presente fue concebido como un momento transicional[1]. Las imágenes abstractas, en sí mismas, no fueron tan perturbadoras como la ideología que se le atribuía al arte no-figurativo en un sentido más genérico, como tendencia artística y como opción estética. Una pintura abstracta e incluso una exposición personal, en la medida en que se trataba de casos aislados, no resultaba tan polémica como una muestra colectiva, en la que tendía a verse un inquietante síntoma dentro del campo artístico cubano. La contradicción fundamental que plantea el arte

[1] Ver Claudia Guilman. Entre la pluma y el fusil.

abstracto en los primeros años de la Revolución, será la de una imagen inofensiva[2] o al menos no explícitamente hostil a la Revolución, que encarna una concepción estética controversial, cuando no adversa (entendida como una reminiscencia del pasado republicano o como influjo de valores culturales del capitalismo). De alguna manera se invertía la situación que prevalecía desde mediados de los cincuenta cuando los intentos por definir qué era el arte abstracto era una manera de legitimar su dimensión estética y su rol social.

Este desplazamiento de las discusiones estéticas fue tan súbito que, cronológicamente, se manifestó sólo unas semanas después de la entrada del ejército rebelde en la Habana, con una polémica entre los jóvenes críticos de arte Roberto Fandiño y Graziela Pogolotti, en las páginas de Nuestro Tiempo, en febrero de 1959.[3] Sin embargo, los criterios estéticos que emergieron a partir de las primeras jornadas revolucionarias, por abruptamente que irrumpieran, no surgieron de la nada. Eran el resultado de discusiones que habían acompañado a las vanguardias cubanas desde sus propios orígenes y que desde al menos mediados de los años cuarenta habían ocupado una posición periférica y *demodé*. Un debate que posiblemente había recuperado parte de su relevancia durante los años del gobierno de Batista, aunque fuese contenido por la

[2] Hacia 1964 Hugo Consuegra se percató de que la abstracción era insuficiente para expresar la inconformidad con los acontecimientos. (Citar Elapso Tempore) Los que él llamó sus cuadros de protesta fueron pinturas figurativas, herméticas y cercanas a lo grotesco.

[3] O tal vez incluso la discusión comenzó un poco antes, en el propio mes de enero -tan sólo unos días después de la entrada triunfal del ejército rebelde a la Habana- cuando apareció un texto de Severo Sarduy en Hoy.

censura[4]. Con la Revolución salió a la superficie una crítica de orientación marxista que había llevado una existencia marginal, y que hasta se había enunciado desde la clandestinidad y el anonimato.[5]

Las reticencias contra la abstracción pueden apreciarse ya desde los propios comienzos de las vanguardias y hasta están asociadas a aparición misma del arte abstracto en Cuba. Fueron prejuicios que de manera muy directa tuvieron que ver con la connotación ideológica y política que los vanguardistas les confirieron a sus propias creaciones.

La pregunta sobre el compromiso social del arte es inherente a la aparición de las vanguardias cubanas y no parece estar desvinculada de la importancia que adquirieron las revistas en el campo artístico y literario nacional. Luz Merino Acosta llamó la atención sobre el papel que desempeñaron publicaciones como Social y Cárteles -que no eran propiamente hablando revistas de arte- en la gestación de las vanguardias cubanas. Social, escribe Merino "fue filtrando con carácter sistemático nuevos conceptos y valores (...) y abrió el camino hacia el diseño gráfico contemporáneo" (42). Por otra parte, la investigadora argentina Manzini ha insistido en el carácter vanguardista de algunas revistas anteriores a Avance, a veces publicadas en ciudades del interior del país. Ambos estudios tienen la importancia de corregir el equivoco histórico que situaba el comienzo

[4] Como rememora el pintor Hugo Consuegra, la prensa del momento no podía publicar que Los Once se separaron por sus diferencias en torno a la actitud que asumieron hacia la política cultural del gobierno batistiano. El texto de Consuegra es revelador porque permite ver hasta qué punto la censura bajo Batista inhibía la tendencia a politizar el arte. Otros ejemplos fueron citados por Roberto Fandiño en su polémico recuento de la situación de las artes visuales durante el batistato, publicado en Nuestro Tiempo. (1959, 25)

[5] Mensajes, la revista del Partido Socialista Popular (PSP) fue declarada ilegal por el gobierno de Batista, poco después de que se realizará el golpe de estado de 1952. Allí apareció un texto de Carlos Rafael Rodríguez en el que se atacaba muy abiertamente al arte abstracto en su relación con el "imperialismo norteamericano".

de la vanguardia cubana hacia 1924, con la pintura de Víctor Manuel o unos años más tarde con la exposición colectiva Arte Nuevo organizada por los editores de la Revista Avance[6]. Sin embargo, las investigaciones de Merino Acosta y de Manzini son significativas, además, porque permiten argumentar que, gracias a sus vínculos con las revistas, el artista de vanguardia es sustancialmente diferente del pintor académico[7]. Salvo contadas excepciones como Víctor Patricio Landaluze[8] o Armando Menocal, el artista decimonónico era sobre todo un conocedor más o menos diestro del oficio, que enseñaba determinadas destrezas en la Academia de San Alejandro, ejecutaba encargos para las clases pudientes o que -como la precoz y malograda Juana Borrero- cultivaba su vocación en un ambiente hogareño, marcado por la afición a las bellas artes. Por medio de las revistas, el pintor vanguardista interviene más activamente en la vida cultural y política, comulga con el ensayista, el pensador o el poeta y ejerce la crítica social. (37) Con la presencia activa de pintores, escultores y grabadores –que muy a menudo aportaban ilustraciones- las revistas transformaron al artista visual en un intelectual, en el sentido en que Edward Said entiende el término:

> [...] the intellectual is an individual with a specific public role in society that cannot be reduced simply to being a faceless professional, a competent member of a class just going about her/his business [...] the intellectual is an individual endowed with a faculty for representing, embodying, articulating a message, a view, an attitude, philosophy or opinion to, as well as for, a public. (11)

[6] Celebrada en 1927. El trabajo de Luz Merino Acosta propone que el inicio de las vanguardias podría situarse hacia mediados de la década de 1910 con las ilustraciones y caricaturas, realizadas por Rafael Blanco, Armando Maribona y Conrado Walter Massaguer.

[7]Como afirman Maria Luisa Lobo, Zoila Lapique, Narciso Menocal y Edward Shaw, "Massaguer, along with Rafael Blanco (1885-1955) and Armando Maribona (1894-1963), belonged to a group of caricaturists and illustrators who early in the twenties reacted against nineteen-century standards (The Years of *Social* The Journal of Decorative Propaganda Arts, Vol. 22, Cuba Theme Issue. (1996), page 105.

[8] Landaluze contribuyó a las publicaciones periódicas con caricaturas que tuvieron un carácter racista y pro-metrópoli. Sería este el caso de un artista que participó de la vida política de su tiempo.

La colaboración en las revistas involucró al pintor en un proyecto intelectual colectivo[9] que, en su concepción misma, estaba profundamente relacionado con el hecho de que las publicaciones eran un espacio privilegiado en la circulación de información. Desde las revistas se enunciaban las polémicas y disidencias estéticas, se producían intercambios con las vanguardias latinoamericanas y se divulgaban, a veces con sorprendente celeridad[10], las novedades artísticas, poéticas y filosóficas que se daban a conocer en Europa.

Las revistas, que solían crear agrupaciones –por provisionales que fuesen- entre narradores, músicos, historiadores, etnógrafos, pensadores y artistas plásticos, parecen estimular la creencia de que el arte tiene -y debe- cumplir un rol social (sea participar en la lucha de clases o emprender la crítica del *status quo*). El arte vanguardista, íntimamente ligado a las revistas, modificó al propio artista al conferirle la conciencia de un sitio más activo en la vida política. Además, los vanguardistas en su enfrentamiento contra la academia, le atribuyeron un signo ideológico retrógrado al academicismo.

Para los defensores de la vanguardia, el academicismo no era sólo una tendencia enquistada en un pasado que era preciso enfrentar, sino también un arte que representaba al oficialismo y estaba al servicio de las clases pudientes. Las nuevas tendencias, en cambio, se sentían inclinadas hacia las clases populares -los obreros, los campesinos, los negros- y hacia la izquierda política. Es por eso que el sentido político que los

[9] Los intelectuales que se reunieron en Avance organizaron numerosos y muy variados eventos que incluyeron exposiciones de arte, conferencias, participaciones en la Universidad Popular José Martí y en programas radiales (Cairo, Ana. El grupo Minorista y su tiempo, p. 188)

[10] Sólo unos meses después de redactarse el Manifiesto Futurista, apareció una reseña en una revista cubana (Manzini, 53).

vanguardistas le atribuían a sus creaciones, estaba íntimamente asociado con un carácter nacionalista. Las novedades vanguardistas iluminaban o propiciaban una mirada hacia lo vernácular y lo folklórico. Los ismos europeos impulsaban un rescate de la identidad nacional y, al hacerlo, contribuyeron a fabricar un mito: definirían lo nacional desde las experiencias del arte avanzado. Incluso cuando concibieran lo cubano como un proceso todavía en gestación, encontraron rasgos de rasgos identitarios en la afinidad formal entre los ismos europeos y los movimientos de la rumba, desentrañaron un parentesco entre las deformaciones expresionistas y la imagen, un tanto rústica, de los campesinos, o entre las tahitianas de la pintura de Gauguin y la mulata. Son estas asociaciones las que produjeron un repertorio de imágenes de corte nacionalista. No es sólo que lo nacional apareciese, como decía Ortiz refiriéndose a Lam, "de rebote" en la asimilación de las vanguardias; sino que las propias vanguardias se convirtieron en un ingrediente fundacional en las tentativas por definir lo cubano, que empezaba a percibirse como un repertorio de formas. Esto no ocurría con los lenguajes formales de la pintura bajo la colonia que no se asociaban a ningún rasgo identitario. Sin las experiencias vanguardistas las búsquedas de “lo cubano” en las artes visuales posiblemente no habrían pasado de ser una serie más o menos coherente de motivos; pero representaciones que no se distinguirían en nada de las escuelas europeas y sobre las que supuestamente no podría interponerse una mirada nacionalista.

Los artistas e intelectuales creyeron iniciar un proyecto que Juan Marinello definió concisamente con la sentencia: "Ir a lo vernáculo con ojos extranjeros y a lo extraño con ojos cubanos" (Wood, 112). Este era un primer peldaño desde el que se vislumbraba una dirección:

> Siempre quedaría por realizarse la otra fase del proceso, sin duda la más larga y difícil: hacer ojos cubanos para con ellos interpretar lo propio y lo extraño (112)

Para los vanguardistas de Avance, aunque no ya para los *origenistas* de la siguiente generación, existió una íntima conexión entre los lenguajes vanguardistas, la búsqueda de una identidad nacional y la identificación política con las clases populares.

Hasta al menos la segunda mitad de los cuarenta, era casi un lugar común que –al margen de las orientaciones políticas de los creadores- los lenguajes de las vanguardias estaban asociados, si no con la izquierda[11], al menos con una resistencia frente las clases pudientes y una denuncia a la crisis política de la Nación[12]. Nadie parecía discrepar sobre este punto. Incluso aquellos que se inclinaban hacia cierta neutralidad -como Pérez Cisneros, que propuso "derrocar todo intento artístico de tendencia política" (2002, 91)- o quienes reconocían cierto valor en pintores academicistas como Leopoldo Romañach, que seguían apegados a la copia del natural, daban por sentado que la Academia estaba al servicio de las clases altas, mientras el arte vanguardista era la fuerza crítica y contestataria, aliada a lo popular. (187).

Pero dentro de las filas de los artistas de avanzada existieron divergencias, radicalismos más o menos acentuados, y pequeñas diferencias a la hora de discutir la

[11] A principios de los años treinta, la prensa del momento llegaría a decir que "eso" de cubismo, futurismo y comunismo eran en definitiva "la misma cosa."(Wood, 74). También Marcelo Pogolotti escribió:

> Al fundarse en 1927 la Revista Avance, la profesión de fe que inaugura el primer número es netamente izquierdista, incluso de matiz rojizo, a pesar de que más de la mitad de los que la enarbolaban eran, en el fondo, conservadores, conforme y como lo demostrarían más tarde [...]La nueva publicación tenía, pues, que declararse roja, o casi. La técnica del momento obligaba a inclinarse hacia la izquierda y los miembros de la dirección seguían la corriente irresistible (2004, 208-214)

[12] Como escribe Ana Cairo, la oposición a Machado era un consenso entre intelectuales de diversas orientaciones políticas. Cairo, Ana. La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega.

dimensión política de las vanguardias. Fueron los propios artistas e intelectuales vanguardistas los que percibieron determinadas tendencias contemporáneas como aristocráticas, elitistas, extravagantes y deshumanizadas. Los intelectuales cubanos hicieron una recepción crítica de las vanguardias europeas. Algunas vertientes quedaron excluidas y a veces condenadas de manera virtualmente unánime. Se podría hablar de una forma (nacionalista) de acoger las tendencias foráneas. Una especie de tamiz desde el cual se recibían, no sin fascinación, determinadas configuraciones y se desestimaban otras propuestas. Las vanguardias europeas se asimilaron con un ojo crítico. Como en otras partes de América Latina, el futurismo en Cuba, por ejemplo, fue una celebración de las novedades tecnológicas y la incorporación de un léxico asociado con la modernidad; pero no hay nada que pueda compararse al teatro y los *performances* futuristas. No tanto porque se desconocieran como porque las acciones futuristas, al igual que las dadaístas y surrealistas, no pasaban de ser tenidas por provocaciones nihilistas o gestos extravagantes. En mayo de 1927, en la Revista Orto, Regino Boti críticó al Minorismo del siguiente modo:

> [...] el minorismo realizó sin saberlo lo que se propuso dadá; no fue nada, no quiso nada, no aspiró a nada (Manzoni, 167)

Las palabras de Boti tienen algo de fulminante, como si la comparación con *dadá* fuese una prueba irrefutable del fracaso del grupo Minorista. Parecería que, en el momento en el que Boti las escribe, es bastante extendido el menosprecio hacia las provocaciones dadaístas. Igualmente en una de las Directrices de la Revista Avance el vanguardismo cubano reveló su orientación estética:

> Lo que necesita Cuba no son deportes de snobismo [...] más bien obras de valor estético, de honradez intelectual sostenida y responsable. (Wood, 113)

Las obras de valor estético - en oposición a los "deportes de snobismo"- eran una garantía de "honradez intelectual". Además de oponerse a "los petardos" que, como se afirmaba en las directrices de Avance "están bien para jolgorios, pero como armas de combate son inocuos y efímeros" (113). Es decir que algunas tendencias vanguardistas eran descalificadas estéticamente y al mismo desestimadas como "armas de combate".

Si bien las obras de los vanguardistas cubanos no permitirían hablar de cubismo, expresionismo o futurismo; sino de una apropiación un tanto híbrida de dichas tendencias (Wood, 110), los ismos europeos se aprovecharon de un modo bastante coherente y sistemático, asimilando más bien las innovaciones que implicaban la superación del arte mimético y que tenían un corte anti-academicista; pero que, salvo contadas excepciones[13], conservaban rasgos figurativos y los soportes tradicionales de la pintura y la escultura. Al final, como sostuvo el crítico de arte Osvaldo Sánchez, las vanguardias cubanas fueron más bien una rebelión anti-academicista.(2002, X). Tal vez a esto se refiere también Carlos Luis cuando habla del carácter conservador de las vanguardias cubanas.

Apenas existen referencias sobre el arte abstracto en los textos de los primeros vanguardistas cubanos, pero todo parece indicar que la abstracción figuró entre el conjunto de corrientes europeas que los miembros de Avance percibieron de manera prejuiciada. En la trayectoria de Marcelo Pogolotti los tanteos con la abstracción

[13] Como los collages de Marcelo Pogolotti y Carlos Enríquez.

marcaron una fase transicional o experimental que, a lo sumo, llegó a integrarse en su obra de madurez. Pogolotti es, como coinciden numerosos críticos e historiadores del arte cubano, uno de los precursores del arte abstracto en Cuba. El propio autor en su autobiografía Del barro y las voces, reclamó para sí el mérito de haber sido el iniciador de las tendencias no figurativas en la isla (2003, 171). Del barro y las voces se publicó por vez primera en 1968 y para ese entonces Pogolotti, un intelectual marxista, emitía juicios adversos contra el arte no-figurativo (muy en particular contra el expresionismo abstracto norteamericano, que veía como una invasión cultural de los Estados Unidos y como un arte formalista, sin compromiso de clases y desvinculado de las masas populares) (289). Los criterios sobre la abstracción que Pogolotti plasmó en sus escritos -en textos como Puntos en el espacio (1955) y Del barro y las voces, oscilan, al igual que su propia obra pictórica, entre la aceptación de un lenguaje formal autosuficiente y el rechazo a un arte supuestamente desvinculado de todo compromiso de clase. En la pintura de Pogolotti, tempranamente malograda por la pérdida de la visión[14], puede constatarse la superación de sus coqueteos con el arte abstracto en pos de un arte figurativo y de contenido social.

Hacia 1931, Pogolotti era un pintor muy versátil y a todas luces inmerso en un período de búsquedas y definiciones. Si se revisan sus lienzos, dibujos y collages fechados en ese año –la mayor parte de ellos en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana- podrían reconocerse varias líneas de creación. Primeramente

[14] Las últimas pinturas de Pogolotti están fechadas en 1937. Sus trabajos iniciales fueron realizados en 1929 o 1930. Es decir, Pogolotti se mantuvo en activo durante apenas una década. A partir de ese momento, desarrolló una prolífica carrera literaria, poco o mal estudiada, que incluye novelas, ensayos sobre artes visuales, crítica literaria y su extensa autobiografía Del Barrio y las voces.

estarían sus aproximaciones al arte abstracto. Jeroglífico es la representación de una superficie rectangular sobre la aparecen formas irregulares, realizadas a manera de signos. Grafías que inducen a encontrar un sentido, como si se procurase aprehender ideogramas de una lengua incomprensible. Un texto indescifrable, despojado de significados y códigos desde donde pudiera interpretarse. Los jeroglíficos de Pogolotti sólo importan como trazos, como formas enigmáticas en el espacio bidimensional del lienzo. Con sus signos sugerentes e inasibles, Jeroglífico es un acercamiento al arte abstracto, el más temprano entre los cubanos. Otro de los lienzos, Aeropintura (1931) fue un intento por mostrar una realidad evanescente y notoriamente simplificada. El pintor parece ceñirse a varios de los postulados subscritos en el Manifiesto de la Aeropintura redactado por los futuristas italianos. La forma representada –presumiblemente una nube- captada desde la experiencia de vuelo, a tono con una modernidad que conllevaba la aparición de novedosos puntos de vista, entre ellos el aéreo[15]. Amantes es un lienzo que parece complementar esta visión de la nube. En el caso de éste último lienzo, se trata de la silueta, notoriamente simplificada, de una pareja. En ambas pinturas unas líneas ondulantes separan las figuras del fondo, resueltas, en ambos casos, con una gama de grises que oscila entre verdes y sepias. Si Aeropintura evoca la experiencia de lo aéreo. Amantes es una representación del abrazo carnal, en su sentido más corporal. Uno y otro lienzo proponen una oposición y conciliación entre lo idílico y lo terrenal, que será una dualidad que posteriormente se hará mucho más explícita en obras posteriores de Pogolotti y que de alguna manera podría preludiar la contradicción entre abstracción y

[15] Al respecto puede consultarse el Manifiesto de Aeropittura, publicado en momentos en que Pogolotti exponía regularmente con los futuristas italianos.

arte socialmente comprometido que el artista logró integrar en su pintura de corte político. Luego habría un conjunto de obras marcadas por lo que, por aquel entonces, se denominaba "maquinismo": representaciones se engranajes, ruedas dentadas, poleas, estructuras metálicas, timones, palancas, etc. En un *collage* titulado El hombre de hierro[16], la figura humana parece metamorfosearse en un mecanismo cuyas extremidades quedan insinuadas mediante unas delgadas franjas de metal y cuyo rostro ofrece la impresión de una máscara o una escafandra. El *collage* está realizado a partir de grises y colores plomizos, en el que varios círculos, como discos de aluminio, son elementos ornamentales sin otra función que la de crear un ritmo visual y enfatizar la belleza deshumanizada de las maquinarías. El hombre de hierro es una visión pesimista de la modernización y al mismo tiempo una imagen marcada por juegos formales. En otro de sus cuadros, igualmente de pequeño formato, prevalece una visión intimista: un rostro de mujer –su esposa Sonia- como vislumbrada entre una arboleda. Finalmente, Pogolotti hizo varios dibujos a lápiz de contenido social muy explícito: una hilera de desempleados bajo la lluvia, unos macheteros dedicados al corte de caña, algunos con pesadas cargas sobre sus espaldas. Un trabajador extiende su mano para recibir su magro jornal. Escenas que apelan fundamentalmente a lo anecdótico y lo caricaturesco. Si Jeroglífico es una grafía ilegible, en el otro extremo, los dibujos de contenido social tienden a lo literal. 1931 parece haber sido un año crucial en la obra de Pogolotti. A partir de allí su pintura se encamina hacia la representación de conflictos sociales, con un contenido manifiestamente marxista[17]. Un mundo de estancos, rígidamente dividido entre obreros,

[16] Hombre de hierro posiblemente sea el collage más temprano que se realizó en el arte cubano.
[17] En uno de sus lienzos aparece representada la figura de Lenin.

campesinos y oligarcas. Representaciones de mítines callejeros e intervenciones de los órganos represivos (la policía, el ejército), hombres uniformados[18], cielos grises y paisajes emponzoñados por el humo de las fábricas. En estos lienzos, Pogolotti supo integrar los hallazgos de sus creaciones anteriores. Incluso podría afirmarse que uno de los rasgos más complejos de la pintura de Pogolotti es precisamente el sentido esteticista, ornamental, onírico y existencial, de lienzos que representan escenas de obreros, empresarios, soldados y campesinos.

La primera retrospectiva de la obra de Marcelo Pogolotti se realizó en París, en 1938, cuando ya el pintor había perdido la vista. Los organizadores de la muestra pusieron énfasis en la trayectoria de su pintura. La exposición se llamó De lo abstracto a lo figurativo. El poeta y crítico literario francés Jean Cassou escribió las palabras del catálogo. El paso del formalismo y la abstracción a la pintura social era el modo latinoamericano de asumir el arte contemporáneo. Como se verá más adelante, Cassou repetía los argumentos desarrollados por los vanguardistas de América Latina, entre ellos los que enarbolaron los propios cubanos en la exposición Arte Nuevo (1928).

Carlos Enríquez, en unas palabras sobre Teodoro Ramos Blanco, publicadas en el Catálogo El arte en Cuba (Universidad de la Habana, 1940), vio en las piezas del escultor el paso de lo "abstracto" a lo humano. Y más adelante habla de lo abstracto, como "especulaciones de formas y juegos de luz", de las que el Ramos Blanco se apartaba con un "lirismo romántico". La oposición entre lo abstracto y lo humano que parece inferirse

---

[18] En la pintura social de Pogolotti, con frecuencia las figuras, con rostros anónimos, se reducen a uniformes que indican la pertenencia a un determinado grupo social. El uniforme –del obrero, el gendarme, el soldado, el oligarca y la cocotte- parece aludir a la deshumanización de las sociedades capitalistas.

de las palabras de Carlos Enríquez puede interpretarse como una contraposición al influyente texto de Ortega y Gasset La deshumanización del arte. [19]

En las palabras inaugurales de la exposición Arte Nuevo (1927), Martín Casanovas había visto a la vanguardia europea como un movimiento necesario porque contribuía a demoler el pasado decimonónico; pero al privilegiar renovaciones meramente formales, las nuevas tendencias artísticas se deshumanizaban en el viejo continente. Latinoamérica ofrecía otra alternativa. Las vanguardias no eran sólo una ruptura con los convencionalismos del arte anterior; sino también un acercamiento a las clases populares. Las ideas La deshumanización del arte, quedaban subvertidas por los artistas latinoamericanos. Experimentos vanguardistas como el cubismo, el orfismo y el futurismo no eran, ni mucho menos, indagaciones dentro de los márgenes de un arte auto-referencial. En Latinoamérica las formas vanguardistas se tornaban demasiado humanas: propiciaban un rescate de las tradiciones menospreciadas -o idealizadas de manera superficial- por siglos de dominación colonial y unos cien años de republicanismo. En esa misma cuerda, Juan Marinello veía las novedades que se publicaban en Avance como un "modo artístico de sentir la preocupación social" (1979, 225). La noción de "arte puro" era un concepto que en Marinello tiene dos acepciones. Primeramente un arte puro

[19] La deshumanización del arte fue un libro muy influyente en América Latina. En su autobiografía, Marcelo Pogolotti recuerda la recepción del libro de Ortega. Para Pogolotti el propio concepto de "deshumanización" resultaba discutible. Así escribió "el arte, a pesar de inclinarse hacia la abstracción y la pureza, no perdía nunca su componente humano" (2004, 183). Las propias palabras de Martín Casanovas estaban escritas bajo el influjo de La deshumanización del arte. Ortega, en su libro, se refería más bien al impresionismo y al simbolismo (o a figuras como Debussy, Proust y Mallarmé), que a tendencias más avanzadas de aquel momento, como lo eran el cubismo, el futurismo, el fauvismo, el expresionismo y el dadaísmo; pero el libro era leído como un texto también aplicable a las vanguardias. De hecho la creencia en que las vanguardias europeas privilegiaban las aventuras formales era una mala interpretación derivada de la lectura de La deshumanización del arte. Ni el expresionismo alemán, ni el futurismo, ni el dadaísmo, ni el surrealismo se limitaron –y ni siquiera preconizaron- las búsquedas formalistas. Los latinoamericanos tamizaban –e incomprendían- a las vanguardias europeas a través del prisma de Ortega.

vinculado a lo político -que llegaría a ejemplificar con el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros- y otro en el que se divulgaban "aristocráticas formas nuevas de expresión artística", divorciadas de la realidad. De acuerdo con Marinello, Avance, a diferencia de otras revistas latinoamericanas del momento, se apartaba de ésta segunda vertiente y, a la vez, esquivaba un arte que fuese panfleto político (224). Aunque de difícil comprensión, las creaciones de Avance no eran estériles juegos formales, ni se apartaban de los conflictos sociales (226).

Martí Casanovas, Marinello, Carlos Enríquez y Pogolotti representan el modo en el que los primeros vanguardistas rechazaron las tendencias más radicalmente formalistas que provenían de las vanguardias europeas. No es casual que durante los años cincuenta, dos protagonistas de Avance, Marinello y Mañach, lanzaran idénticas acusaciones contra las vertientes no figurativas. Las opiniones emitidas por Marinello en Conversación con nuestros pintores abstractos no serían sólo la visión de un miembro del Partido Socialista Popular; sino también las de un representante de las concepciones con las que se identificaba la primera hornada de vanguardistas cubanos. De hecho, en Conversación con nuestros pintores abstractos, Marinello comenta cómo durante los años de Avance, fue preciso enfrentarse a un problema análogo al que planteaba la abstracción durante la década del 50. Con las primeras vanguardias ya puede verse que el uso de la palabra formalismo tiene una connotación negativa, cuando no encubre, con sólo nombrarla, una crítica desfavorable.

Otro autor que se opuso a lo que se entendía por arte formalista fue el pensador comunista Carlos Rafael Rodríguez. En una reseña, fechada en 1936, con motivo de la

visita de Siquieros a la Habana, reacciona contra el "*arte por el arte*" que “exhibe el temor al debate social” (1987, III, 450).

Presencia de 8 pintores (1937), el texto del crítico de arte Pérez Cisneros anteriormente citado, podría entenderse, entre otras cosas, como una réplica a la tentativa de politizar el arte, tal y como proponía Rafael Rodríguez. La confrontación entre ambos autores, si es que existió, parece centrarse en un desplazamiento de acentos. Rafael Rodríguez defiende la prioridad del "carácter belígero y revolucionario del arte", sin dejar de reconocer que no hay "nada más útil" que la inquietud formalista (450). Pérez Cisneros, en cambio, creía que la pintura nacional, a pesar de preocuparse por los valores plásticos y las técnicas utilizadas, no obstaculizaba "el nacimiento de un bello lirismo social", como en el caso mexicano (184). Incluso si se piensa que las diferencias debieron ser más tajantes de lo que podrían parecer desde la distancia de más de seis décadas, de todos modos habría que convenir en que los altercados iban a descansar, con énfasis distintos, sobre los mismos presupuestos. Y no faltaban motivos para que fuese así. Para ambos México y París eran los centros desde donde irradiaba lo nuevo y, por otra parte, los artistas sobre los que podría haberse entablado el debate -la llamada generación del 37-, aunque estaban interesados en rasgos formales como el color, la luz, la simplificación geométrica o la línea de contorno, no habían abandonado la figuración ni los contenidos nacionalistas. Las visiones opuestas de Rafael Rodríguez y Pérez Cisneros, revelan que en lo concerniente al compromiso político del arte avanzado, uno y otro padecían de un narcisismo de las pequeñas diferencias.

Los vanguardistas a menudo tuvieron que vérselas con críticas a propósito de la falta de comunicación con el público. Tuvieron que enfrentarse a la imagen del artista encerrado en una torre de marfil con la que eran a menudo vilipendiados.[20] El hecho de apartarse de la copia del natural escandalizaba al público y tornaba ininteligibles las imágenes. La falta de comunicación con el público era un problema diferente al del signo político del arte avanzado. Jorge Mañach hizo notar la diferencia entre una y otra cosa. Conviene citarlo porque sus palabras ofrecen una imagen muy elocuente de la relación que existía entre los lenguajes de las vanguardias y la crisis política por la que atravesaba el país durante los años de la dictadura de Machado. Escribe Mañach:

> Eran los días –ustedes se acordarán- del llamado "vanguardismo", que para el gran público se traducía en una jerigonza de minúsculas, de dibujos patológicos y de versos ininteligibles. No se permitía ninguna referencia a la comedia o a la tragedia humana: eso era "anécdota", nosotros postulábamos un arte y un pensamiento de categorías, de planos astrales. La gente se indignaba, y ahora yo comprendo que tenían y no tenían razón. La tenían porque el arte y la manifestación del pensamiento y la poesía misma no son otra cosa que modos de comunicación entre los humanos. Y no hay derecho a sentar como normas de expresión aquellas formas que no sean francamente inteligibles. Ni tampoco lo hay de un modo absoluto de excluir de la expresión las experiencias inmediatas, cotidianas, que constituyen el dolor o el consuelo de los hombres, su preocupación o su esperanza.
>
> Visto a esta distancia, el vanguardismo fue, en ese aspecto, una especie de fuga, una sublimación inconsciente de aquella actitud marginal en que creíamos deber y poder mantenernos para poder salvar la cultura. Lo que nos rodeaba en la vida era tan sórdido, tan mediocre y al parecer tan irremediable, que buscábamos nuestra redención espiritual elevándonos a planos ideales, o complicándonos el lenguaje que de todas maneras nadie nos iba a escuchar. Diego Rivera, el gran mexicano, que hacía en su tierra una pintura mural fuerte, militante y cargada de odios sociales, nos parecía un gran talento descarrilado. (1999,148)

[20] "Están por las nubes, ya caerán", llegó a decir Enrique José Varona (Mañach, 1999, 148)

Sin embargo, a pesar de su hermetismo, a pesar incluso de desdeñar la representación de los conflictos sociales, los lenguajes de las vanguardias eran esencialmente transgresores y comulgaban con la avanzada política. Mañach habla de una separación entre la comunicación con el público –que resultaba ineficiente y enajenante para el espectador- y el signo político del arte avanzado.

> Deformábamos las imágenes de los dibujos, porque lo contrario de esa deformación era el arte académico, y las academias eran baluartes de lo oficial. Alentábamos lo afro-criollo, porque veíamos en ello una insurgencia sorda [...] el vanguardismo fue, en la vertiente cultural, el primer síntoma de la revolución [...] los esbirros de Machado no andaban muy desacertados cuando recogían y denunciaban, por el simple aspecto de sus carátulas, las revistas osadas de aquella época. Aquel dibujar hipertrófico, aquella negación de la simetría, aquella repugnancia a las mayúsculas, eran ya, para su olfato de sabuesos, otros atentados contra el régimen (1999, 149-50)

Para la izquierda política – y a lo largo de su obra, Mañach oscilaría entre la adhesión ferviente y la crítica frontal a dicha izquierda- no resultaba difícil postular esta imagen de un arte hermético y a la vez de compromiso social ya que la propia izquierda se encontraba en una situación análoga a la del arte avanzado. Con una discreta capacidad para convocar a las masas, con un espacio minoritario entre los intelectuales y los estudiantes universitarios, los comunistas y los marxistas eran en definitiva una élite intelectual, que –como los vanguardistas- carecían de reconocimiento oficial, eran incomprendidos por las clases sociales que decían representar, y fueron regularmente sometidos al escarnio popular, como lo prueban las farsas anti-comunistas que tuvieron

lugar en el Teatro Alhambra.[21]

El texto de Mañach, publicado inicialmente en 1937 ,puede dar una idea de que para fines de los años treinta, luego de la Revolución del 33, el problema de las relaciones entre la vanguardia política y el arte nuevo era todavía un importante tópico a discutir. Unos años más tarde, coincidiendo con una relativa estabilidad económica y política, esta situación parece modificarse significativamente a medida, que a partir de comienzos de los años 40, las vanguardias artísticas encuentran cierto espacio en las exposiciones y concursos oficiales y disfrutan de cierta proyección internacional. La discusión sobre el compromiso social de las vanguardias parece perder fuerza, incluso cuando todavía, como escribió Pérez Cisneros en un texto que citaré a continuación, cierto sector de la prensa seguía viendo a los vanguardistas como izquierdistas.

En marzo de 1945, cuando en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial los cubanos enviaron una exposición de arte a la Legación de Cuba en Moscú, tuvo lugar en la prensa cubana un debate sobre la dimensión ideológica de las vanguardias. Los pintores soviéticos criticaron la falta de "realismo" de los cubanos, es decir la ausencia de temática social (Veigas, 392). [22] Pérez Cisneros reaccionó del siguiente modo:

> Los artistas soviéticos declararon –con fórmulas corteses y diplomáticas, hay que reconocerlo- que los pintores modernos cubanos hacían obra de "pequeños burgueses". Este hecho resulta aún más curioso cuando se le compara con la calificación de "comunistas" lanzada contra los mismos

[21] Alguna vez, hace ya muchos años, pude acceder a la biblioteca del pintor Servando Cabrera Moreno, que era celosamente conservada por su heredero, Manuel Montes. Servando poseía grabaciones originales de las puestas en escena en el teatro Alhambra, durante la década del treinta. Era frecuente escuchar burlas contra los comunistas. Bromas al parecer muy populares por aquel entonces.

[22] La exposición se tiene lugar en un momento de distensión, cuando Estados Unidos, Inglaterra y la Unión Soviética enfrentan al fascismo alemán y japonés. A la inauguración asistieron los embajadores de Estados Unidos y Gran Bretaña (Memorias, 392): la alianza militar propiciaba un mayor intercambio cultural. Es llamativa la benevolencia del Diario de la Marina, hacia la Unión Soviética durante los años de la Guerra Mundial; sobre todo si se tiene en cuenta que, una vez que se inicia la llamada Guerra Fría, el Diario de la Marina estuvo marcado por sus tiradas anti-comunistas.

> pintores por cierto sector de la prensa habanera, en el momento de enviar los cuadros.
> Aconsejo a nuestros artistas que no se preocupen en lo más mínimo por este doble juicio que quiere ser una doble negación [...] ellos no son ni pequeños burgueses ni comunistas: cuando pintan no intentan realizar arte de propaganda en un sentido o en otro; tratan de pintar bien y así lo han hecho. (2002, 71)

Ni comunistas ni pequeños burgueses. Pérez Cisneros apuesta por "los siempre perturbadores problemas estéticos" (72). Un arte en muchos sentidos despolitizado; pero, a la vez, hostil al conservadurismo. Incluso desde su punto de vista, las formas avanzadas eran las que se correspondían –o debían corresponderse- con una revolución social:

> [...] no será revolucionaria la pintura que represente la defensa de Stalingrado si se pinta con los recursos ramplones de Bouguereau. Será antes, al contrario, un arte de franca y sosa burguesía, disfrazada con la camisa roja. Lo revolucionario está en la interpretación cubista de la destrucción de *Guernica* o en los *Caprichos* surrealistas de Goya y también –porque pintura es ante todo color y no tema- en un magnífico girasol de Van Gogh.(73)

Es esta una de las pocas ocasiones en las que Pérez Cisneros se refiere al sentido político implícito en el arte moderno. Y lo hace de manera circunstancial, a modo de réplica. El problema apenas parece plantearse en la crítica de arte durante los años cuarenta. Para la crítica prevaleciente –representada por esas dos grandes personalidades que fueron Guy Pérez Cisneros y José Gómez Sicre- apenas había espacio para detenerse en las relaciones entre arte y política. A propósito de esta laguna de la crítica del momento es reveladora la intervención de Nicolás Guillén en la polémica relacionada con la muestra de arte cubano en la Unión Soviética. Más que defender las opiniones vertidas por los artistas soviéticos, Guillen invirtió el ataque y la emprendió contra la crítica de arte habanera, de evidente carácter clasista, que no llegaba ni siquiera a plantear la

pregunta de si existe una preocupación social entre los artistas cubanos. Guillén se apoyó en los comentarios de Ilya Erehmburg sobre la pintura de Wifredo Lam para aducir que la recepción del arte cubano en la URSS fue más compleja que la descrita por la prensa nacional. Los soviéticos, agrega Guillen, podían emitir juicios similares a los de un burgués frente a "un trozo de tela"(Noceda, 345). El texto intentaba mostrar el carácter aburguesado de una crítica de arte –como la que cultivaban Pérez Cisneros y Gómez Sicre- que priorizara el aspecto formal de la imagen artística. Al margen de si los artistas cubanos eludiesen o no la temática social –el poeta no ofrece ninguna respuesta al respecto- en la réplica de Guillen puede percibirse una distancia entre el artista, cuya filiación política no se llega a discutir, y el crítico de arte, inequívocamente acusado de burgués y capaz de formar "una tormenta en una palangana" (346) cuando se trataba de atacar a la Unión Soviética. Esta separación implica que la prensa podría tener un signo político diferente al de las obras que comentaban. Los críticos de arte admitían ser acusados de aburguesados; pero no necesariamente las imágenes que ellos defendían, ni las concepciones ideológicas que podrían inferirse de las telas de los pintores. En la mediación y en los enfoques del crítico de arte se produce una adulteración del signo político de las vanguardias. La reflexión de Nicolás Guillen es un temprano ejemplo de una crítica que se mira a sí misma, que procura establecer su carácter politizado y percibir la falta de cuestionamiento sobre el compromiso social de arte como el indicio de una postura clasista.

Las palabras de Guillen podrían servir para argumentar que hacia 1945 la tendencia a politizar el arte avanzado había perdido adeptos. Incluso alguien tan radical como Juan Marinello -que fue siempre un pensador muy consecuente consigo mismo- se

detuvo, durante los años cuarenta, a comentar sobre la idiosincrasia del negro o el carácter social del muralismo mexicano. La inconformidad podría inferirse a partir de la orientación de sus escritos, en los paradigmas que propugnaba y en las omisiones que hacía. Nunca aparece, de manera explícita, la creencia de que los creadores cubanos simpatizaran con las elites de la sociedad o de algún modo fuesen burgueses o derechistas.

Nuevamente aquí podrían pensarse similitudes, no del todo forzadas, entre las vanguardias y los comunistas. Como mismo los artistas de la vanguardia comenzaban a encontrar un reconocimiento en los salones oficiales, los comunistas –Marinello, Raúl Roa y Carlos Rafael Rodríguez- participaron en la confección de la Constitución del 40, redactada bajo primer mandato de Fulgencio Batista. Este reconocimiento simultáneo de comunistas y vanguardistas podría contribuir a explicar la relativa conformidad de los primeros ante un arte y una crítica que cada vez más se alejaba de cualquier compromiso social.

Si bien arte de la década de los cuarenta es menos politizado que el de sus predecesores, la falta de comunicación del arte con el público se agudizó con la llegada de los *origenistas*. Y ya no venía acompañada, como había descrito Mañach con anterioridad, de ningún aura revolucionaria. Lejos de los partidismos políticos, la oscuridad se debía a la fidelidad del arte hacia sí mismo. Para Pérez Cisneros la dificultad de comprensión del arte contemporáneo era uno de los problemas más graves que padecían las vanguardias. La falta de comunicación con el público era un legado de tres centurias, en las que el arte se había consagrado, engañosamente, a la copia de la realidad. De ese modo se le había ocultado al arte la "verdad" de su propio lenguaje. Las

vanguardias, en una ruptura con la tradición, comenzaron a indagar dentro de la autonomía del arte, dejando a un lado la representación del mundo visible. El espectador educado en la tradición era un "maleducado" frente a estas nuevas orientaciones estéticas. La prensa y la crítica de arte podrían contribuir a acercar el arte contemporáneo al público (2002, 327). El comentario de Guy Pérez Cisneros tiene, dentro de la trayectoria de la crítica de arte en Cuba, no sólo la importancia de explicar la incomunicación de las vanguardias con el público desde la perspectiva de la autonomía del arte; sino también la de percibir –y reclamar- la función mediadora de la prensa y la crítica de arte. Pérez Cisneros puede entrever que el arte vanguardista depende y necesita de las publicaciones periódicas para optimizar un precario diálogo con el espectador.

La dificultad de comprensión era un rasgo, quizás incluso una consecuencia, de la especialización y fidelidad del literato o del artista hacia la literatura o el arte. Si, como decía Mañach, el público no entendía las poéticas de los creadores de Avance, veinte años más tarde es el propio Mañach quien no comprende los versos lezamianos[23]. Los *origenistas* comenzaron a distinguirse por sus textos herméticos y culteranos, por su barroquismo y por su dimensión ontológica. Los *origenistas* buscaban una identidad nacional no en la identificación con lo afrocubano o lo folclórico; sino en valores trascendentales como la sensibilidad insular, el idílico agreste, las cualidades de la luz caribeña o la tradición poética nacional. La generación de Orígenes vio a los primeros

[23] Ver. Carta abierta a Lezama Lima, de Jorge Mañach, publicada originalmente en Bohemia (La Habana) 41(39), 78, 90, 25 de septiembre de 1949.

vanguardistas como un grupo excesivamente politizado y ya exhausto[24]. Pero, al igual que los integrantes de Avance, los *origenistas* se veían a sí mismos como un grupo negador del orden imperante, aunque sin necesariamente identificarse con la izquierda. La poesía hermética era un modo de resistencia frente a la crisis de la nación. Adorno ha señalado que una obra de arte hermética es mucho más contundente, desde el punto de vista de la crítica social, que lo explícito y lo inteligible (145). Los *origenistas* parecían moverse en esa dirección. Aspiraban a encontrar por medio de la imagen poética una redención de lo cubano que se había frustrado por las vías del republicanismo y la politiquería. (Lezama Lima, 1981,34). Los Lezama Lima y sus seguidores defendieron la convicción de que el artista –o el literato- debía ser fiel a su arte y no intoxicarlo con la política. La crítica debía ejercerse desde el arte.

La serie artículos provocados por la impugnación de Jorge Mañach contra la poesía de José Lezama Lima, y que aparecieron en los semanarios Bohemia, Prensa Libre y el Diario de la Marina, en septiembre de 1949, tuvieron el carácter de un enfrentamiento generacional: Orígenes vs. Avance. El eje central de la polémica es la expresión en el poema; pero un poco más a fondo lo que se discute es la alternativa entre arte de compromiso social (y comprensible) y arte autónomo (de lenguaje más oscuro y sin concesiones al lector), fiel al arte mismo. En la polémica entre Mañach y Lezama, los problemas de comunicación y el compromiso social del arte parecen estar anudados y no

[24] Luis Ortega escribió, en la intervención que hizo como parte de la polémica entre Jorge Mañach y José Lezama Lima:

> La generación literaria de Avance –tan poco literaria que se lanzó a la revolución del 33- ha estado rigiendo hasta ahora tanto en lo político como en lo artístico. Los "fogosos líderes universitarios", los "revolucionarios", y los "pistoleros" de hoy, descienden, en línea directa, de la generación de la Revista Avance.

tan evidentemente diferenciados, como había postulado Mañach en su texto de 1937. Ahora, en la polémica con Lezama Lima, Mañach escribió:

Los seguidores de Lezama defendían a capa y espada la autonomía del arte. Le censuraban a Mañach el haber cambiado la "fede por la sede", es decir, haber traicionado la creencia en el arte por la inquietud política. Avance había contaminado el arte con la acción política y esta era, en 1949, una actitud *demodé*.[25] Luis Ortega lo expresó muy directamente, al comienzo de su intervención:

> […] la generación literaria de la Revista Avance –tan poco literaria que se lanzó a la revolución del 33- ha estado rigiendo hasta ahora tanto en lo político como en lo artístico. Los "fogosos líderes universitarios", los "revolucionarios" y los "pistoleros" de hoy descienden, en línea directa, de la generación de Avance".

La literatura que se lanza a la revolución es "poco literaria". Y, prosigue Ortega, "la generación que abarca del 25 al 33 agoniza". Un doble agotamiento: estancamiento literario y traición política. La polémica entre Mañach y Lezama dejó al primero como a una figura solitaria, representante de un criterio estético anticuado. Cuando Lezama le reprocha a Avance su desnivel como literatura, es decir, la inclusión de grandes autores junto a textos mediocres o poco memorables, está precisamente cuestionando el hecho de que la literatura quedase relegada con respecto a lo político. "Avance, dice Lezama, cumplió y se cumplió".

La polémica entre Lezama y Mañach puede ofrecer una visión de cuáles eran las ideas prevalecientes en el escenario estético en el que aparece el arte abstracto. Curiosamente tiene lugar exactamente en las mismas fechas en las que Sandú Darie

[25] Ortega afirma que la generación del 25 al 33 estaba exhausta: estancamiento literario y traición política.

inauguró su exposición Composiciones en el Lyceum de la Habana, en septiembre de 1949- y se encuentra en su plenitud lo que José Gómez Sicre llamó la Escuela de pintura de la Habana. Los motivos que se asociaban a la representación de lo cubano (el vitral, los gallos, los negros brujos, la música popular, la mulata o el campesino), tienen que ver más con búsquedas formalistas, con los valores pictóricos del lienzo –a veces rayanos en lo ornamental- y con la celebración de una identidad nacional, que con una crítica social, que ya ni siquiera parece estar presente en los contenidos de las imágenes.

Pero la falta de discusiones sobre la posición política del arte vanguardista de los años cuarenta, la reticencia a sacar a colación este problema, en sí misma podría interpretarse como un indicio del sentido ideológico que tenía el arte. Así, Loló de la Torriente concluyó su libro sobre las artes visuales en Cuba con la observación de que las creaciones recientes, al usar un lenguaje poco accesible a las masas populares, se deshumanizaban y adoptaban una actitud clasista (208-209)[26]. Por vez primera entre los seguidores de las vanguardias, Loló de la Torriente señaló el carácter reaccionario que, desde el punto de vista político e ideológico, pudiera tener el arte cubano de su tiempo. De la Torriente era una autora identificada con posiciones marxistas. Sus palabras contrastan con la crítica de arte que aparecía en la prensa del momento donde, sencillamente, no se hablaba del asunto. Un crítico tan nihilista y tan insidioso como Luis Dulzaides Noda, no menciona por ninguna parte el problema de las relaciones entre arte y política en los años de su revista Inventario (1948-1953). Ni siquiera Mañach, en sus duros comentarios sobre la exposición Homenaje a Martí, había llegado a señalar este

[26] De la Torriente no se refería al arte abstracto, sino a la llamada *Escuela de la Habana*, aunque su libro se publicó en 1955, en pleno auge de la abstracción.

carácter clasista del arte avanzado. Mañach sencillamente se limitó a explicar su desacuerdo con el sentido de la protesta política (Mañach, 1954)[27] que motivó el evento y a censurar el formalismo y el desprecio al espectador que prevalecía en la muestra.

Al poner énfasis en la pregunta sobre *qué es la abstracción*, al restarle importancia al problema de la comunicación con el espectador, la discusión sobre el compromiso social del arte quedó marginada o asociada -como se verá a continuación- a una manera vulgar de apreciar las obras. Una crítica de arte que relegaba a los representantes de la izquierda política y las posturas marxistas. Un ejemplo del carácter moderado de la crítica frente al arte, del sentido atemperador de los escritos, puede corroborarse perfectamente en las publicaciones relacionadas con Los Once.

Existen muchas constancias que revelan que la acción del grupo tuvo un sentido marcadamente político. Una rebeldía contra la academia y la Escuela Cubana de Pintura; pero también contra el gobierno de Batista. Los Once estuvieron en Homenaje a Martí, protestaron públicamente cuando sus obras fueron exhibidas en la España franquista, decidieron no participar en una exposición que se realizó en la Venezuela del dictador….y estuvieron en el Anti-Salón de diciembre de 1956. Además rechazaron drásticamente la propuesta de Mario Carreño, portavoz del Instituto Nacional de Cultura de Batista, en la que se les ofrecía posibilidades de participar en un ambicioso proyecto de realizar pinturas murales en las nuevas construcciones arquitectónicas a cambio de un comportamiento menos adverso hacia el gobierno. La posición política del grupo es tan determinante que constituyó el resorte que condujo a su disolución: la aceptación de una

[27] Mañach ofrece una explicación compleja sobre sus reticencias a contribuir a *Homenaje a Martí.* Por un lado está en contra del franquismo; pero por otra parte era partidario de una colaboración cultural en la que se conociesen en Cuba las creaciones de los autores españoles.

beca gubernamental por uno de sus miembros, el escultor Agustín Cárdenas destruyó la cohesión política del grupo, aun cuando se conservaran las afinidades estéticas.

Es llamativo que, a pesar de las reseñas favorables que se hicieron sobre Los Once, la dimensión política no se mencione por ninguna parte. La prensa promovía a Los Once frente al oficialismo -que sólo les concedió lo que era necesario para desarticularlos- pero nada de destacar o ni siquiera mencionar el sentido contestatario de sus exposiciones. De todas estas irreverencias, la prensa sólo recogió la nota de protesta que hizo el grupo cuando algunas obras suyas se expusieron en Madrid[28]. Sólo un autor, el marxista José Antonio Portuondo –en un texto que comentaré más adelante- se detuvo a hablar abiertamente sobre el sentido político de la abstracción, sin mencionar específicamente a Los Once. Ni la censura, ni los horizontes estéticos que prevalecían en la prensa permitían que se hablase del activismo político de los expresionistas abstractos cubanos. En el escenario artístico de la primera mitad de los cincuenta, Los Once fueron el grupo más abiertamente politizado. Incluso podría irse un poco más lejos y afirmarse que Los Once fueron los artistas ejercieron su rebeldía política de una manera absolutamente desinteresada y los que no recibieron nada a cambio, además de ser marginados de los encargos y adquisiciones realizadas por el Instituto Nacional de Cultura: ni celebridad, ni lo que hubiese sido el esperado reconocimiento del triunfante gobierno revolucionario. La prensa del momento no reparó en esta acción y más tarde, después de la Revolución, sólo a regañadientes los marxistas ortodoxos cubanos señalaron la participación de Los Once en Homenaje a Martí y el Anti-Salón, al mismo

[28] Igualmente la convocatoria a Homenaje a Martí encontró un espacio en la prensa cubana. Ambas notas coinciden en el ataque al franquismo, que posiblemente fuese tolerado por las instituciones batistianas.

tiempo que condenaban el carácter formalista y evasivo del arte abstracto. Así que durante un largo tiempo, la acción política de Los Once pasó sin el debido reconocimiento.

El sentido conservador de la prensa podría advertirse también en este carácter excepcional que tuvo la crítica de Loló de la Torriente contra el arte de su tiempo. Posiblemente sea apresurado concluir que de la Torriente era una voz solitaria en el escenario artístico cubano. Más plausible parece pensar que su comentario estaba a tono con las opiniones que se vertían en las exposiciones de arte y que apenas encontraban respaldo en la prensa. Una crónica periodística de Girón Cerna permite inferir que los juicios de Loló de la Torriente también circulaban entre no pocos espectadores. Opiniones a las que posiblemente se les atribuyera, como lo hace el propio Girón Cerna, un carácter vulgar o profano.[29] Girón Cerna escribe a propósito de la exposición colectiva Homenaje a Martí, que fue un evento artístico de carácter profundamente político:

> [...] el arte se ve invadido por las famosas palabrejas "izquierda" y "derecha". (¿Qué usted no pinta para la masas? Usted es derechista. ¿Qué usted no es comprendido por los académicos? Usted es izquierdista) [...] derechistas para unos, izquierdistas para otros y locos para las demás gentes que sin ideas políticas van a las galerías para reírse un poco. (Girón Cerna, Carlos. La exposición del Lyceum. El País, Cuarta Edición, Magazine)

Me gustaría subrayar el comienzo de esta cita. Evidentemente Ramón Cerna está aludiendo a una *vox populi* que invade el arte con las "palabrejas" izquierda y derecha. Pero dicha invasión no se hizo extensiva a la prensa, no se menciona por ninguna parte, a

[29] Para Girón Cerna, la tentativa por afiliar una obra de arte a una tendencia política era una opinión propia de personas que "Cuando ven un pavo real le miran la pata."

no ser de manera tangencial, velada o alusiva. Al mismo tiempo, las palabras de Cerna argumentan sobre la incertidumbre el signo político de nuevo arte.

La dicotomía entre arte de "izquierda" y de "derecha" no sólo le parece simplista; sino también inadecuada. No servía para dar cuenta de los problemas que planteaban las artes visuales del momento. Dentro de la sátira caricaturesca que hace Girón Cerna, la abstracción vendría a ocupar una posición excéntrica: no era un arte para las masas y, por tanto, tendría que ser clasificado como derechista; pero tampoco era un arte comprendido por los académicos y, en tal sentido, habría que encasillarlo como "izquierdista". Un arte de ningún lugar: divorciado de las masas populares -a las que no representan ni siquiera en la adopción de motivos nacionalistas- y a la vez de voluntad anti-academicista, con el que no podrían identificarse los círculos oficialistas ni la alta burguesía. Con el arte abstracto, el rechazo a la Academia no conllevó necesariamente a una identificación con las vanguardias anteriores ni con la izquierda. Cuando, hacia 1953, la abstracción empieza a ser la tendencia dominante en el ambiente artístico habanero, la certeza que vinculaba las formas vanguardistas a la avanzada política o con la crítica a lo que era frecuente llamar “crisis de la nación” era ya una incógnita que sería preciso despejar. La abstracción vino a acentuar esa tendencia hacia imágenes desvinculadas de contenidos sociales y hacia lenguajes de difícil comprensión de la que se quejaban Mañach y Loló de la Torriente.

Aun así, las simpatías del Partido Socialista Popular seguían del lado de las vanguardias –incluida la abstracción- incluso cuando los intelectuales comunistas fuesen

partidarios de un arte social cuyo paradigma era el muralismo mexicano[30]. Al inaugurarse la exposición de Los Once, Joaquín Texidor vio en el expresionismo abstracto "un arte que parte de los problemas, del drama, que tienen ante sí todos y cuantos sienten y comparten los conflictos espirituales del hombre contemporáneo" (2001, 16). José Antonio Portuondo volvió sobre esta idea para darle a la abstracción un contenido más beligerante y en consonancia con las circunstancias políticas del momento. El carácter universal que afirmaba Texidor se tornaba, en las palabras de Portuondo, más politizado y próximo al contexto cubano:

> Los jóvenes artistas, disgustados con las circunstancias en que viven, renuncian a mirarlas con los sentidos corporales que les dan la apariencia cotidiana de las cosas [...] Tenemos que entender, frente a las obras de los jóvenes artistas, lo que ellas expresan de inconformidad, de insurgencia frente a la realidad presente (15-16)

Habría que enfatizar la palabra "disgustados" que usa Portuondo. Indica una inconformidad y una hostilidad hacia el poder. También habría que prestar atención a la palabra "renuncia", que hace pensar en una protesta. El arte abstracto participaba una doble insurgencia, ética y estética. Por eso resulta contradictorio que, en esa misma página, se refiera a la autonomía del arte una como evasión de la realidad (15).

Dentro del conjunto de reseñas que aparecieron en torno a la exposición Homenaje a Martí, las palabras Portuondo son las más radicales, las que más explícitamente aluden al sentido político de la muestra. En el resto de los escritos se insiste, como lo hizo Ramón Cerna, en la importancia cultural del evento. Incluso uno de los que todavía abogaban por un arte de compromiso social como Jorge Mañach,

[30] Portuondo, Marinello y Carlos Rafael Rodríguez dedicaron numerosos ensayos a los artistas mexicanos, sobre todo a muralistas como Ribera, Orozco y Siqueiros. México ofrecía la alternativa de un arte social y de vanguardia, lejos de un realismo socialista a la soviética.

mencionó su distanciamiento no con las posiciones políticas que se sustentaban -las cuales afirmaba compartir-; sino con la estrategia de sabotear la II Bienal Hispanoamericana y obstruir el intercambio cultural con los artistas españoles del momento (1953). Si Mañach polemiza contra el enfrentamiento institucional de Homenaje a Martí es porque habla desde una posición de alguna manera consecuente con las instituciones y lo establecido. La crítica central de Mañach a Homenaje a Martí es contra el carácter formalista de las obras, contra la dificultad para opinar o comprender. Es decir, Mañach permanece dentro de la cuestión de la comunicación en el arte que pudiese tener esa oscuridad de las obras, en las que Portuondo había visto un signo de inconformidad hacia el presente. Para el resto de los comentaristas -tal vez en parte debido a la censura o al temor a represalias por parte del gobierno- la exposición fue un acontecimiento cultural, en el que el sentido de protesta se pasaba un poco por alto o en el mejor de los casos quedaba como un sobreentendido que no era necesario destacar.

Portuondo utiliza la palabra "ética" no para consagrar una libertad de expresión, como habían declarado Los Once, ni menos aun para afirmar las purificaciones formalistas de las que hablaba el pintor Carreño. La insurgencia ética consistía en un enfrentamiento contra un poder político que mancillaba el nombre de José Martí al asociarlo al franquismo. Una ética que, de manera muy inmediata, llevaba a los artistas a rechazar los cuantiosos premios y posibilidades de divulgación que prometía la II Bienal Iberoamericana, organizada por Batista en colaboración con Franco. Pero, la actitud anárquica defendida por Los Once, la depuración de las apariencias enarbolada por Carreño y la insurgencia que proclamaba Portuondo no eran necesariamente

incompatibles. Confluían en la renuncia a representar la apariencia de las cosas. En otro texto, fechado en 1955, Portuondo observó:

> [...] existe un revelador paralelo entre nuestra historia económica y política reciente y el desarrollo de la pintura y la escultura, advirtiendo que el proceso de abstracción y de prescindencia de la realidad circundante se acentúa con la gradual desintegración de nuestra existencia democrática y la imposibilidad, cada vez mayor, de expresar libremente un nuevo concepto de la realidad. (23)

Aunque, en 1967, para Fernández Retamar era un hecho indiscutible que durante los cincuenta la vanguardia intelectual quedó rezagada con respecto a la vanguardia política (149), esto no resultaba del todo evidente en el Portuondo de 1954, si es que puede aceptarse sin reservas que los comunistas eran o tipificaban dicha avanzada política. En sus reseñas, Portuondo argumentaba que el arte abstracto no era una moda importada; sino una genuina expresión de las angustias nacionales. (23) Además, pese a la influencia foránea, la abstracción era una continuación de las vanguardias cubanas: una progresión en la tendencia a prescindir de lo real, que ya habían iniciado los vanguardistas. En este primer Portuondo –distante de una Loló de la Torriente- persistía la unidad entre formas avanzadas del arte y la inconformidad social que parecía ser una constante en el arte moderno cubano.

Pero, en esos mismos textos, dicha unidad empieza a descomponerse. La insubordinación estética tendría un carácter transicional:"el proceso histórico del arte, afirma Portuondo, no se detiene ni en esta ni en ninguna otra 'voluntad de forma' contemporánea" (16). Más aun, en la propia inconformidad hacia el presente estaba implícita la superación del momento abstracto de tal modo que se permite profetizar:

> Circunstancias más equilibradas y justas traerán por consecuencia una mirada más complacida del artista a su renovada existencia cotidiana, y a la nueva realidad corresponderá un nuevo arte, enriquecido con la experiencia de todas las etapas anteriores" (16)

Un paralelismo arte y realidad que, a pesar de concebir la abstracción como una insubordinación estética y de no pasar por alto la especialización creciente del arte contemporáneo (15), le impide percibir con nitidez el proceso de autonomía del arte. Portuondo repite el error en el que, de acuerdo con Sánchez Vázquez, incurría el marxismo vulgar, al corte Zhdánov, que se apresuraba a afirmar que el arte era tan decadente como la sociedad en la que se gestaba (1965, 30)

Entre el texto del 54 y los del año siguiente, las posiciones de Portuondo cambiaron hasta el punto de que casi ofrece la impresión de contradecir sus palabras iniciales. Lo que en el trabajo de 1954, era una transición, ahora tiene el aire de un agotamiento. La abstracción, genuino signo de inconformidad, parecía enquistarse en su propia insurgencia antiacadémica. Portuondo se pregunta si no había llegado el momento de una vuelta a la realidad circundante y de una expresión del "dolor de la tierra y sus criaturas."(23) En La lección estética de México, escrito igualmente durante aquellas fechas[31], la crítica se hace aún más acuciante. La evasión de la realidad y el refugio en otros climas estéticos -París, New York- "más propicios que el tenso ambiente familiar de nuestras tiranizadas repúblicas neocoloniales"(25), corría el riesgo de perderse en formulismos que conducirían a una academia comparable a la que los propios artistas abstractos procuraron combatir. De hecho, ya se asistía a una "uniformidad

[31] Los tres ensayos que he comentado son los siguientes: Una exposición insurgente (1954), La Galería de "Nuestro Tiempo"(mayo, 1955) y La lección estética de México (abril-junio, 1955). Indico las fechas de publicación para hacer notar la proximidad entre uno y otro.

neoacadémica" (25-26). Y lo que antes era una auténtica expresión del malestar ante el presente, ahora es un "arte sin contenido ni raíz" que no tendría otro resultado que el de "un estéril malabarismo con elementos desvitalizados" (26).

Los escritos de Portuondo registran, con notable precisión, el momento en que se produjo una separación entre la izquierda radical (leáse el Partido Socialista Popular) y la avanzada artística (el arte abstracto). En las críticas de Portuondo adquiere relieve el problema de la dimensión política y social de la abstracción. Los miembros del Partido Socialista Popular agregaban este enfoque a las discusiones estéticas sobre el arte no-figurativo en Cuba. Era una perspectiva que se aplicaría de forma inconsecuente porque Portuondo y otros autores marxistas apenas tuvieron interés en extender el cuestionamiento estético-político al arte que precedió a la abstracción. Era un debate que segregaba artificialmente al arte abstracto del resto de los exponentes de la vanguardia cubana. Convertía las creaciones no-figurativas en un foco de atención y en una concepción estética que habría que poner en tela de juicio. Así, la formulación misma de la pregunta sobre el compromiso político del arte abstracto, independientemente de cuál fuese su respuesta, afirmaba la posición subalterna de las tendencias no-figurativas dentro de los paradigmas estéticos sostenidos por los marxistas del Partido Socialista Popular. No son, pues, las respuestas al problema las que condenan o no a las vertientes no-figurativas, sino que es la interpelación en sí misma la que de antemano invalida a la abstracción. No es que sea una pregunta que no merezca la pena discutirse; sino que para responderla adecuadamente habría que pensar la abstracción dentro de un sistema más amplio y extender la interrogante a otras tendencias artísticas.

En estos textos encontramos la pregunta sobre el compromiso social de la abstracción contestada como una especie de silogismo. En cuestión de meses, Portuondo fue capaz de ofrecer una respuesta afirmativa y otra negativa a la misma interrogante. Todo dependía del ángulo desde el que se mirase el asunto. Las interpretaciones que advierten en la abstracción un modo de reflejar los conflictos sociales hacen énfasis en el vínculo entre arte y política desde el ámbito de las formas, más allá de representación icónica o de los contenidos que pudieran portar las imágenes. Un Portuondo más en la cuerda del Pérez Cisneros . En cambio, para sostener la idea de la abstracción como una evasión de las angustias nacionales, Portuondo reclamaba como paradigma los contenidos sociales de la imagen y pasaba por alto la posibilidad de una crítica social que se expresara desde soluciones formales, ahora reducidas a estériles malabarismos divorciados de la realidad.

Si bien es cierto que Portuondo se apoyaba en los torpes enfoques de la estética marxista del momento, ambos extremos eran igualmente defendibles desde el marxismo dogmático que por un lado, como Plejanov, sostenía que las formas artísticas eran un reflejo de la sociedad y, por otro, aplicando rústicamente las leyes de la dialéctica hegeliana, defendía la primacía de contenidos sobre las formas. Los dogmatismos de los marxistas, en sí mismos, permitían probar –como lo hizo Portuondo- que la abstracción era un gesto de inconformidad hacia el presente o que, por el contrario, se trataba de una evasión de la realidad y una actitud complice con el *status quo*. La estética marxista, por rudimentaria que fuese, podría resultar muy limitada a la hora para explicar el obstinado rechazo que, a partir de determinado momento, los intelectuales del Partido Socialista Popular sintieron hacia el arte abstracto. Habría que preguntarse por qué autores como

Portuoundo y Marinello desestimaron una posibilidad interpretativa y concedieron más peso a las críticas que se realizaban desde el prisma de los contenidos de la imagen, que era a todas luces adverso si se aplicaba a un arte que intencionalmente prescindía de la representación de la realidad. Habría que preguntarse cómo pudo ser que, de un año para otro, la doble insurgencia, ética y estética, deviniese en neo-academicismo y la genuina expresión de las frustraciones nacionales se transformase en un formalismo desarraigado.

En esto probablemente incidieron los vínculos del Partido Socialista Popular con la Unión Soviética.[32] De acuerdo con Frances Stonor Sanders, la guerra fría, en el plano estético se tradujo en un enfrentamiento entre el realismo socialista y el expresionismo abstracto, que el gobierno estadounidense comenzaba a presentar como paradigma libertad de expresión de las sociedades occidentales, en oposición al academicismo impuesto oficialmente por el estado soviético (2001). Carlos Rafael Rodríguez llegaría a mencionar el uso propagandístico del arte abstracto como una de las maneras en que el imperialismo norteamericano impona valores que conspiraban contra la identidad nacional de los pueblos (III,?). Probablemente el rechado del Partido Socialista Popular tuvo que ver con estos problemas; pero asimismo habría que preguntarse hasta qué punto las discusiones estéticas estuvieron influidas por los acontecimientos políticos del momento y la manera en que afectaban a las posiciones del Partido Socialista Popular. A su vez, estaría el problema de cómo los cambios dentro del escenario artístico habanero incidían o perjudican a las estrategias de lucha política que se había trazado el Partido Socialista Popular frente al gobierno de Batista.

[32] Como ejemplo de esos nexos podría citarse el viaje de Juan Marinello a la URSS en 1952. A su regreso, Marinello pronunció una entusiasta conferencia sobre la situación de la cultura en aquel país. La actividad tuvo lugar en El Lyceum de la Habana.

El primero de los textos de Portuondo fue realizado en ocasión del Festival Universitario de Arte.[33] Sus escritos posteriores fueron hechos en un momento en el que la dimensión de protesta colectiva fue perdiendo vigor. Homenaje a Martí y El Anti-Salón de diciembre de 1956 son las dos exposiciones que parecen afectar el profundo viraje de la crítica de corte marxista. Las dos muestras fueron concebidas como réplicas a eventos oficialistas. Sin embargo, entre una y otra se interpusieron algunas reformas realizadas por el gobierno de Batista dirigidas a neutralizar la sedición política y a estimular la participación de los artistas en eventos oficiales.

La creación del Museo Nacional de Bellas Artes fue uno de los logros más ostentosos del gobierno batistiano en la esfera de la cultura. Todavía en noviembre del 44, cuando Pérez de Cisneros elogió un decreto del Ministerio de Educación que dictaminaría la construcción de un nuevo museo, Bellas Artes era un "caserón oscuro y sucio en la calle Aguiar" (25). Hacia finales de los cuarenta pueden leerse en la prensa numerosas quejas sobre la paralización de la obra, debido a la falta de recursos. Durante el mandato de Batista quedaría finalmente inaugurado el Museo Nacional de Bellas Artes. El nuevo edificio hacía gala de suntuosidad: Convenientemente situado en uno de los lugares más animados de la Habana, ocupaba toda una manzana, con tres plantas de puntales muy elevados, marmóreos muros exteriores, el interior decorado con mosaicos[34] y conjuntos escultóricos en la fachada[35].

[33] Con motivo del festival, se habia trasladado la exposición *Homenaje a Martí*, desde el *Lyceum* hasta los recintos de la Universidad de la Habana.
[34] Un mural realizado por Enrique Caravia.
[35] Esculturas de Florencio Gelabert y Rita Longa.

El nuevo emblema del poder batistiano fue recibido con una protesta colectiva. El gobierno gestionó la celebración en la Habana de la II Bienal Hispanoamericana, en colaboración con Francisco Franco. La presencia franquista fue el detonante para los artistas cubanos -y con ellos buena parte de los creadores hispanoamericanos- sabotearan el evento. La réplica a la exposición consistió en una muestra alternativa que, por las mismas fechas en que se presentaba la II Bienal, se celebraría en el Lyceum de la Habana y que llevaría por título Homenaje a Martí.

Existía el antecedente de una exposición anti-fascista en Cuba: el Primer Salón Vicente Escobar, que tuvo lugar en 1944[36]. Sin embargo, hay diferencias importantes entre el Salón Vicente Escobar y Homenaje a Martí. El primero fue organizado por el Frente Nacional Anti-fascista -fundado por el líder sindicalista Lázaro Peña- con el objetivo de expresar la solidaridad del movimiento obrero cubano hacía la Unión Soviética.[37] En Homenaje a Martí, la protesta no provenía exclusivamente de una organización sindicalista y menos aun de un grupo tan abiertamente comprometido con la URSS. Era una acción cívica más concertada, donde diversas filiaciones políticas coincidían en su rechazo a la colaboración entre Franco y La Habana. El Salón Vicente Escobar no era explícitamente anti-gubernamental, e incluso se inauguraba en un momento de distensión cuando se había configurado el eje anti-fascita lidereado por Roosevelt, Stalin y Churchil y la prensa cubana era mucho más mesurada en sus

[36] El Salón Anti-Fascista Vicente Escobar se celebró en la Acera del Louvre y fue abierto al público el 30 de enero de 1944. En el Salón estaba representada la vanguardia cubana del momento: Jorge Arche, Mario Carreño, Carlos Enriquez, Artístides Fernández, Marcelo Pogolotti, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Eberto Escobedo, Felipe Orlando, Lam y Luis Martínez Pedro.

[37] Entre las actividades del Frente estuvo la publicación de un poemario *titulado* Ofrenda Lírica de Cuba a la Unión Soviética (1942), donde aparecerían poesías de .y Nicolás Guillén.

reportajes sobre la URSS. En Homenaje a Martí, el repudio al gobierno batistiano era bastante se consignaba por escrito en la propia convocatoria al evento:

> Los dictadores de la Península y los de la Isla, cual si no hubiéramos tenido un 20 de Mayo, se unen a espaldas y contrapelo del pueblo para la misma empresa [...] sabemos que arte y dictadura son términos tan contradictorios como democracia y tiranía (Hernández Otero,255)

El título de la exposición no tenia nada de inocente. La dedicatoria al poeta nacional no era en modo alguno un gesto timorato. En el año 1953 los enfrentamientos políticos se transfirieron a una disputa y una reivindicación de la figura de José Martí. No por gusto un invitado a un congreso de estudios sobre el poeta se quejaba de que a los cubanos les interesaba casi exclusivamente la dimensión política de los textos martianos. El gobierno de Batista había aprovechado el centenario del natalicio de Martí para tratar de legitimar su inconstitucional golpe de estado. Así se creó la Comisión Nacional Organizadora del Centenario Martiano como una entidad encargada de las conmemoraciones. Las festividades iban desde la celebración del Congreso de Escritores Martianos (al que asistieron intelectuales como Gabriela Mistral[38] y José Vasconcelos)[39], la publicación de textos martianos-en una lujosa edición en de las obras completas dos volúmenes [40]- y la emisión de billetes, monedas y sellos de correos con imágenes de Martí.

Frente a estos homenajes oficiales, la oposición vindicó a la figura de Martí como un precursor de la derogada Constitución del 40. La Federación de Estudiantes

[38] Mistral pronunció un discurso en la sesión solemne, que tuvo lugar en el Capitolio de la Habana, que era la cede del gobierno (Perozzo, 1989) en www.letras.s5.com/biografiamistral2.htm.
[39] El evento tuvo lugar en la Casa Continental de la Cultura en Cuba (actual cede de la Casa de las Américas), entre el 20 y el 27 de febrero de 1953. Las memorias del congreso se publicaron en agosto de ese mismo año.
[40] También se editó una profusa bibliografía sobre Martí, entre la que cabe mencionar Ambito de Martí, del director del Instituto Nacional de Cultura, Guillermo Zendegui.

Universitarios, en coordinación con algunos partidos políticos, organizó la Semana Martiana y el Congreso Martiano por los derechos de la juventud. El joven abogado Fidel Castro convocó a una marcha de las antorchas desde la escalinata universitaria hasta la Fragua Martiana (Díaz Vallina, 12, 2003).

La II Bienal Hispanoamericana se anunció, tanto en España como en la Habana, como un nuevo tributo al llamado *Apóstol Nacional*. Los que participaron en Homenaje a Martí se opusieron al desvío de fondos públicos -inicialmente destinados a celebrar el centenario del nacimiento del poeta - a actividades relacionadas con la II Bienal Hispanoamericana. (Hernández Otero, 247-48) El homenaje organizado por los pintores que expusieron en el Lyceum era un gesto de inconformidad ante esta manipulación y, al mismo tiempo, era otra de las protestas que procuraban desvincular a la figura de José Martí del oficialismo y situarlo en la vertiente constitucional que habia sido truncada por el golpe de estado.

La II Bienal fue un fracaso en todos los sentidos. En la exhibición, aunque participaron más de un centenar de artistas, no existían ni obras de interés ni nombres de artistas prestigiosos. Mañach, que fue un partidario de la exposición del Museo Bellas Artes -sin por ello dejar de expresar su oposición al franquismo- calificó el envío cubano como "representación grotesca" (Pérez Cisneros, 2001, 362).Los organizadores de la muestra tuvieron que acudir al subterfugio de dedicar espacios a artistas ya fallecidos- como Fidelio Ponce, Menocal y Romañach- que no tenían posibilidad alguna de rehusar la invitación del gobierno (Hernández Otero, 258).

En la Bienal no sólo faltaban artistas notables. Tampoco había espectadores. La asistencia a la exposición fue muy reducida, en parte por el boicot y en parte porque la

admisión al museo costaba cincuenta centavos, un precio muy elevado para los espectadores cubanos y proporcionalmente mucho más caro que los museos europeos y estadounidenses (González, 1954). Por último, para hacer el fracaso todavía más ridículo, el edificio fue inaugurado con filtraciones en los techos (González, 1954)

Con la II Bienal Hispanoamericana y Homenaje a Martí se produjo una politización de los espacios en los que se exhibía. Era sobre todo la politización del Museo de Bellas Artes, que fue percibido como un símbolo del poder batistiano (Pogolotti, 1959). A fines de 1954, la galería de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo se auto-proclamaría espacio alternativo que representaría a las vanguardias. El verdadero museo del arte contemporáneo cubano, afirmó Gladys Lauderman, dejando implícito el carácter oficialista del edificio de Bellas Artes (Semanario de Actualidad, Enero 6, 1955, p. 42).

Aunque los espacios de exhibición estuvieron radicalizados, las obras de arte seguían siendo imágenes que no tenían necesariamente que contagiarse con la política. No hay en Homenaje a Martí ninguna obra de contenido social o de crítica directa al poder. Las palabras de Girón Cerna anteriormente citadas dejan en claro desde un inicio que lo que se exhibe es arte y no política. Tampoco puede postularse, a no ser de manera generalizada, el nexo entre las tendencias artísticas y las posiciones políticas, que antes, durante los años treinta, había sido mucho más explícito. Homenaje a Martí era una muestra inclusiva, donde en principio no se rechazaba ninguna poética. Como subrayó Ramón Loy:

> The protesting artists took care to make it perfectly clear that 'the censure of the Hispanic-American bienal is not a movement to defend certain artistic tendencies, rather a general rebuke by all the Cuban artists who

> signed the manifesto, independently of their artistic schools or credos (La Exposición Plástica Cubana en Homenaje a José Martí, Bohemia, La Habana, vol, 46, no. 6, pp. 12-14, Febrero 7, 1954, citado en Veigas, 2002, 409)

Lo mismo se desprende de una entrevista realizada a Mario Carreño:

> Aquí se pueden ver distintas tendencias y aun distintos grupos generacionales de la plástica cubana. Artistas de distintas escuelas y de distintas edades para homenajear libremente a Martí (Bueno, 1954)

Es cierto que en la II Bienal participaron los mayormente academicistas, pero era igualmente notoria la presencia de de un vanguardismo trasnochado y tampoco faltaron creaciones abstractas, como el trabajo de María Teresa de la Campa[41] o lienzos próximos a la abstracción como las pinturas de Mirta Cerra. Homenaje a Martí no era tampoco un evento de la "izquierda" contra "la derecha" (representada por Batista y Franco). Los artistas que exhibieron en Homenaje a Martí tenían posturas políticas muy diversas y procedencias sociales no menos heterogéneas, aunque todos coincidieran en su oposición al franquismo y seguramente aprovecharan para manifestar su inconformidad con el gobierno de Batista.

A raíz de Homenaje a Martí hubo algunas medidas represivas, como la expulsión del pintor Marcelo Pogolotti -que había trabajado en la organización de la exposición- como funcionario del Ministerio de Educación (Pogolotti, 370); pero el gobierno no parece haber tomado muchas represalias. A partir de la II Bienal se aprecia con nitidez el

[41]He encontrado escasas referencias sobre esta pintora que presentó una abstracción geométrica en la II Bienal Hispanoamericana. En Noticias de Arte se la menciona como representante de Cuba en un evento sobre Arte y Sociedad que se realizó en Venecia, en 1952.

sentido que tendría la política cultural de Batista: la tendencia a anexar, bajo pretensiones de neutralidad, el patrimonio cultural y convertirlo en un poder simbólico del Estado. Luego del fiasco de la II Bienal Hispanoamericana el gobierno se propuso cortejar un poco a los artistas cubanos. Una política cultural que si no contribuyó a limar un poco las asperezas de los artistas frente a las instituciones gubernamentales, al menos consiguió enrolarlos para que participasen en certámenes oficiales y a atenuar la asociación Batista-Museo Nacional de Bellas Artes que había sido tan explícita en los días de la II Bienal. El VI Salón Nacional de Artes Plásticas,[42]celebrado, bajo el gobierno de Batista, en enero de 1953 en el Salón de los pasos perdidos del Capitolio Nacional -casi un año después del golpe de estado del 10 de marzo del 52 y un año antes de Homenaje a Martí- había sido el menos concurrido de los que se hicieron hasta ese entonces. Aquí cabe hacer un pequeño paréntesis. La crisis política creada por el golpe de estado de Batista y los problemas organizativos del salón, cuya fecha de inauguración tuvo que postergarse, parecen haber repercutido, de manera indirecta, como un efecto por completo inesperado, en la emergencia del arte abstracto. Al parecer, fue debido a la endeble participación que el comité organizador del evento optó por asumir la política de "abrir la mano", como escribiría Hugo Consuegra. De este modo pudieron verse imágenes abstractas que posiblemente hubiesen sido rechazadas en caso de que el salón hubiese sido más concurrido.

[42] De manera irregular, cada cuatro o seis años, se celebraban salones nacionales, sin una cede fija. De los Salones provenían las obras que pasarían a integrar la colección de la Sala Permanente de Arte Cubano. El I Salón se inauguró en el Colegio de Arquitectos de la Habana el 16 de Febrero de 1935. El II Salón Nacional tuvo lugar en el Castillo de la Fuerza, a partir del 15 de julio de 1938. El III se celebró en el Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio Nacional, abierto al público el 2 de marzo de 1946. El IV y el V Salón Nacional tuvieron lugar en el Palacio del Centro Asturiano, en Julio de 1950 y en Julio de 1951, respectivamente. (Revista de Instituto Cubano de Cultura, Vol. 1, No. 1, Año 1, 8)

Al año siguiente, cuando se dejó inaugurado el VII Salón, en agosto del 54, pocos meses después de la confrontación de Homenaje a Martí, la participación casi llegó a triplicar el número de artistas que habían figurado en el certamen anterior.[43] Si exhibir en la II Bienal tuvo una connotación política; no ocurrió igual con el VII Salón. Allí no existía el vínculo con el franquismo y los artistas no planearon ninguna sedición.

La politización de los espacios para exponer tendría un carácter provisional y, si no desapareció, al menos perdió su énfasis cuando quedó a un lado el vínculo entre Franco y el gobierno cubano. Cierto sector de la intelectualidad cubana –El Partido SocialistaPopular, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, el ala radical de Los Once y otros artistas simpatizantes de la izquierda- continuó sosteniendo este enfrentamiento político contra el edificio de Bellas Artes. Pero otros muchos otros creadores no se interesaron en consagrar la asociación Batista-Bellas Artes y se limitaron a ver el Museo como un lugar donde exponer y lograr alguna promoción. Esta neutralización del contenido político que se le atribuyó al Palacio de Bellas Artes fue, en alguna medida, un logro de la política cultural llevada a cabo por el gobierno de Batista; pero fue también una consecuencia del escaso respaldo que tuvo esta idea en las publicaciones periódicas. Hubo otras medidas tendientes a atenuar el compromiso social del arte y a auspiciar un ambiente de creación formalista que, por los contenidos de las imágenes, se pudiese interpretar como un arte que no se inmiscuía en la crisis política de la nación. La abstracción, evidentemente, entraba dentro de ese sayo; pero también dentro en esa misma dirección podría incluirse a las vanguardias artísticas en su totalidad. Lo que

[43] Si en enero del 53 sólo enviaron 87 creadores, al año siguiente exponían 221 (180 pintores y 41 escultores) (Revista de Instituto Cubano de Cultura, Vol. 1, No. 1, Año 1, 8)

quedaba proscrito, no de manera explícita, eran los contenidos sociales de la obra de arte. En ese sentido, la política cultural de Batista aprovechaba las afinidades estéticas que existían con las vanguardias, donde el realismo socialista, a la usanza soviética apenas gozaba de simpatías entre los artistas cubanos y comenzaban a pasar los años en los que la influencia del muralismo mexicano era muy pronunciada. Nuevas medidas vendrían a crear el efecto de que el gobierno estimulaba a las vanguardias, aunque no particularmente al arte abstracto, como escribiera más tarde Roberto Fandiño.

En abril de 1955 se aprobó un decreto mediante el cual se dedicaría un presupuesto para la creación del Instituto Nacional de Cultura y el Patrimonio de Bellas Artes *y* Museos Nacionales (Loló de la Torriente, 182) El Ministerio de Educación amplió considerablemente los fondos del museo con la compra directa o la premiación a los artistas (Revista del Instituto Nacional de Cultura, Vol. 1, No. 1, Año 1, 4) Una colección en la que se incluían a algunos de los artistas jóvenes[44] y a algunos de los primeros vanguardistas como Víctor Manuel, Abela y Carlos Enríquez. La Sala Permanente quedó abierta al público el 22 de Julio de 1955, el mismo día en el que se inauguró una feria del libro y comenzaron a funcionar las oficinas del Instituto Nacional de Cultura, en el propio Museo de Bellas Artes.[45] Luego estaría la publicación de la Revista del Instituto Nacional de Cultura, la más lujosa de su tiempo en Cuba (Loló de la Torriente, 182) Y por último se aprobaría una ley [46]según la cual las edificaciones debían incluir obras de arte en los espacios por los que circulaban los peatones.Hugo Consuegra

[44] Allí estaban Mario Carreño, Mijares, Roberto Diago y Rafael Soriano entre otros y casualmente faltaban los miembros del Grupo Los Once.
[45] Batista pronunció las palabras de apertura, con lo cual se hacía aun más explícito el carácter oficialista que tendría el Instituto Nacional de Cultura y el Museo de Bellas Artes.
[46] Decreto 1420 aprobado el 18 de abril de 1955 (de la Torriente, X).

y Raúl Martínez refieren que Mario Carreño, en representación del Instituto Nacional de Cultura, intentó usar la ley como una manera de neutralizar las protestas de los artistas contra el gobierno. Los Once rechazaron la propuesta de Carreño.

Las nuevas medidas tendían a convertir el escenario artístico en un espacio muy competitivo, en el que existían mayores oportunidades de mercado y promoción de las obras. Paralelamente a esto, Guillermo Zendegui, director del Instituto Nacional de Cultur*a*, presionaba para condicionar los fondos destinados a auspiciar la producción cultural a una posición política no fuese explícitamente contra el gobierno.[47]

Un artículo aparecido en la revista del Partido Socialista Popular, Mensajes el Instituto Nacional de Cultura denunciaba que el gobierno se enmascaraba en la neutralidad de sus intenciones "para colocar la cultura lejos del alcance de las pugnas nacionales" (Hernández Otero, 2002, 264). La tentativa oficial por despolitizar el arte contribuyó a que, de rebote, la izquierda radical viese una falaz asociación entre la abstracción y el *status quo*. En febrero de 1959, cuando ya había triunfado la Revolución Cubana, Roberto Fandiño describió la política cultural del gobierno batistiano de la siguiente manera: "la tiranía eliminó la producción de aquellas expresiones que en modo alguno pudieran implicar una denuncia de tipo social o una acusación." (Pogolotti, 26) Al mismo tiempo, continuaba Fandiño, promovió la abstracción que:

> [...] les reportaba un doble beneficio: daba la impresión de que en Cuba la cultura no estaba siendo menoscabada, sino que por el contrario, era

[47] Dos conocidos fracasos ilustran las maniobras de Zendegui. El primero fue la negativa de Lezama Lima a que el Instituto Nacional de Cultura financiara la publicación de Orígenes, que finalmente tuvo que dejar de circular luego de la ruptura entre Lezama y Rodríguez Feo, ya que este último aportaba la mayor parte del dinero relacionado con la publicación de la revista. El segundo fracaso consistió en el drástico recorte de los fondos destinados a la Compañía Cubana de Ballet dirigida por Alicia Alonso. Con tal medida, lejos de presionar a la bailarina para que se afiliase al instituto, Zendegui solo consiguió levantar una ola de protestas iniciada desde la revista Nuestro Tiempo.

> calorizada y difundida a tono con la época y evitaba que al desarrollarse las ideas estéticas en nuestro medio, surgieran otras tendencias capaces de encausar la protesta o de formar una conciencia" (27).

Si como afirmó Graziela Pogolotti, Bellas Artes pasaría a ser un símbolo de la oficialidad (2002, 20); el museo no sólo abrió sus espacios a los pintores académicos, como sostuvo la autora en su réplica a Fandiño(20) En febrero 1956 se inauguró Pintura de Hoy. Vanguardia de la Escuela de París, con obras de importantes figuras internacionales como Arp, Poliakov, Taeuber, Robert y Sonia Delaunay, Vasarely y Hartung entre otros.[48]Además, entre 1955 y 1957, Bellas Artes realizó seis exposiciones personales de artistas abstractos o que, como Cabrera Moreno, incursionaban ocasionalmente en dicha tendencia[49].

Tal vez no sea ocioso aducir, sin necesariamente contradecir a Fandiño, que los coqueteos del Insituto Nacional de Cultura con el arte abstracto -y con las vanguardias, que Fandiño olvidó mencionar en su intencionalmente polémico escrito- no se debieron sólo a una burda y represiva manipulación. Ya desde comienzos de los cuarenta las instituciones oficiales estaban más abiertas a lo nuevo. Existían también espectadores más receptivos. Para 1956, Pogolotti advirtió la presencia de un público que, incluso cuando las obras le resulten de difícil comprensión, concebía el arte como "la más genuina expresión de nuestra vida contemporánea" (Pérez Cisneros, 380). Tampoco se

[48] La exposición fue gestionada por Loló Solvedilla.

[49] Muestras personales de Agustín Cárdenas (Septiembre,1955), Rafael Soriano (Septiembre,1955), Servando Cabrera Moreno (enero, 1956), Loló Soldevila (Enero, 1956), Mario Carreño (febrero 1957) y Sandú Darié (1957). Además de otros artistas que no eran abstractos; pero en modo alguno académicos como Florencio Gelabert (Julio-Agosto, 1955), Carmelo González (agosto, 1955) Roberto Diago (Marzo de 1956) y Domingo Ravenet (Marzo, 1956). La información proviene del CD-ROM anexo a Memorias del arte cubano.

debe pasar por alto la labor e influencia personal del pintor Mario Carreño, que fungió como director de la sección de arte de la revista Cuadernos de la cultura cubana y como asesor de arte del Instituto Nacional de Cultura. Pintor vinculado a la abstracción, Carreño debió aprovechar su posición para divulgar las tendencias artísticas más cercanas a su ideario estético. Seguramente no tiene nada de fortuito el hecho de que las exposiciones vanguardistas realizadas por Bellas Artes coincidieran con el momento en que Carreño ejercía como asesor del Instituto Nacional de Cultura.

El carácter no tan abiertamente politizado del proyecto implementado por el Instituto Nacional de Cultura debió influir en el hecho de que, a fines de 1956, las reacciones de los artistas contra la oficialidad no fuesen tan beligerantes como en Homenaje a Martí. El Anti-Salón de 1956, a diferencia de la protesta anterior, no contó con la solidaridad casi absoluta de los creadores de la vanguardia y en tal sentido fue un fracaso.

El Anti-Salón provocativamente abierto al público en un espacio concomitante con el edificio de Bellas Artes y en las mismas fechas en las que se celebraba el VIII Salón de Pintura y Escultura, que había dado pie a la exposición alternativa, hizo ver que la vanguardia artística cubana era un movimiento escindido. Una importante cantidad de artistas se resistía a identificar el envío a un salón oficial con una posición política[50]: Sandú Darié, Pedro de Oraá, Arcay, Rafael Soriano, Francisco Antigua, Julio Girona y Loló Soldevila, además de Mijares, Cabrera Moreno y Mirta Cerra sólo por citar artistas abstractos, optaron por participar en la exposición de Bellas Artes. Las divisiones no eran

[50] Consuegra y Pogolotti –que participaron en el Anti-Salón- vieron un sentido político en el evento; pero esta no era ya una postura sobre la que existiese un consenso.

pugnas entre las tendencias predominantes en el campo artístico cubano. Ni siquiera eran diferencias políticas, a no ser las distinciones entre extremistas y un grupo más moderado.

Las exposiciones rivales, al menos en lo concerniente a la abstracción, denotaban diferencias estilísticas. En el Anti-Salón, predominaba el expresionismo abstracto, mientras que en Bellas Artes exhibían sobre todo los seguidores de la abstracción geométrica. Pero sería apresurado concluir que el expresionismo abstracto era el estilo contestatario; mientras el arte concreto representaba la oficialidad: La dificultad para explicar la participación del pintor Julio Girona en el salón de Bellas Artes estropearía tal hipótesis. No debiera descartarse que, muy probablemente, la presencia de la abstracción geométrica -y la del propio Girona- en el VIII Salón tuviese mucho que ver con el influjo personal de Carreño y de su círculo de amistades[51]. Tanto en los fondos que Bellas Artes iba atesorando como en los artistas que se invitaban a las exposiciones personales que permanecían abiertas por un par de semanas, la abstracción geométrica resultaba ampliamente favorecida con respecto a la vertiente expresionista. El Anti-Salón podría verse, entre otras cosas, como la protesta de los excluidos contra las predilecciones o, si se prefiere, los favoritismos de Carreño.

Como rememoró Raúl Martínez, "we believed that art is for art's sake but what one does with art is a problem of individual conscience, and that is already political" (Camnitzer, 108). Este era el sentido de la protesta política. Una oposición contra las instituciones que no necesariamente tenía que ver con representaciones de un arte

[51] Una carta de Carreño dirigida al pintor Jorge Riverón testimonia la amistad que lo unía a Julio Girona, quien por otra parte nunca se animó a exponer junto a Los Once, a pesar de los vínculos que lo unían a algunos integrantes del grupo, muy particularmente a Antonio Vidal (Ernesto Menéndez-Conde, entrevista a Julio Girona, Julio 1999).

políticamente comprometido. Los artistas de los cincuenta supieron ver que el arte se articulaba en la sociedad por medio de su manera de dialogar con las instituciones. El arte abstracto podría ser visto a un mismo tiempo como una rebelión contra el orden social (en la medida en que el artista asumía la autonomía del arte una oposición a la sociedad) o como una evasión de realidad; pero, al margen de estas interpretaciones, era la posición del artista frente a las instituciones la que adquiría un sentido político. Pero el Anti-Salón fue un evento menos politizado que su antecedente Homenaje a Martí. La convocatoria al boicot era también más moderada. Se mencionaba que en los salones existía "amiguismo y política", se condenaba "el buen vivir de algunos a costa de la evolución y estética del pueblo" (Hernández Otero, 261); pero -aunque seguramente se pensaron- no llegaron a escribirse las palabras "dictadura" o "tiranía". La proclama se limitaba a exigirle al gobierno que subvencione a los artistas o que hiciera esfuerzos mayores por divulgar el arte (261-62).

A fines de 1953 y comienzos del año siguiente, cuando se inauguró Homenaje a Martí, todavía los sinsabores del golpe de estado (marzo de 1952) estaban demasiado cercanos, al igual que el forzoso paso a la clandestinidad de algunos partidos de oposición, la censura de la prensa y otras medidas represivas. Por esa fecha todavía resonaba el eco libertario del malogrado asalto al Cuartel Moncada en Santiago de Cuba. La inconformidad y la indignación cívica, exacerbada con la presencia del franquismo, debió ser, más vigorosa en esas circunstancias. Además, la Anti-Bienal se inauguró el 28 de noviembre, cuatro días antes del desembarco del Granma, con el que se abriría un nuevo capítulo en la radicalización de la lucha anti-batistiana. (Fernández Retamar, 149)

Para el pintor Hugo Consuegra la convocatoria para el Anti-Salón era una obvia invitación a manifestar la inconformidad contra el gobierno. Al cabo esa había sido una práctica muy definida para Los Once y que más tarde, cuando se disolvió el grupo[52], sería continuada por Los Cinco.[53] Era también la actitud de otros creadores, como Manuel Cuceiro[54] y los miembros del Partido Socialista Popular. Desde dicha postura, Marcelo Pogolotti, interpretó el fracaso de la Anti-Bienal como una falla ética de los artistas:

> [...] los pintores de Vanguardia flaquearon. Los más ilustres entre ellos se plegaron ante la bien remunerada invitación a participar en un salón, extendida por el Ministerio de Educación batistiano. Era demasiado pedir una firmeza que resistiese una presión prolongada al par que a tentadoras ofertas. (384)

Sin embargo, más que en fallas éticas, habría que pensar en desacuerdos con lo que para muchos debió ser una radical convocatoria. Es probable que buena parte de los artistas no entendieran el envío al VIII Salón como un respaldo al gobierno de Batista. Hasta esa fecha los salones nacionales nunca habían sido eventos politizados, ni siquiera en los años más álgidos de la dictadura. Posiblemente los que participaron en el VIII Salón sentían hacia Batista un rechazo comparable al que pudiesen experimentar los que expusieron en el Anti-Salón. Loló Soldevilla, que estuvo en la muestra de Bellas Artes, era una anti-batistiana convencida. El resto de los artistas abstractos que colgaron sus cuadros en Bellas Artes no habían tenido reparos al incluir sus obras en Homenaje a

[52] La ruptura dentro del grupo fue provocada, como relatan Raúl Martínez y Hugo Consuegra, por el escultor Agustín Cárdenas que aceptó una beca del gobierno para estudiar en París. El gesto de Cárdenas fue visto como una concesión al Instituto Nacional de Cultura y puso en crisis la intención anti-oficialista con la que Los Once trataban de definir su identidad como grupo.

[53] Los Cinco (Raúl Martínez, Guido Llinás, Hugo Consuegra, AntonioVidal y Tomás Oliva) fue una agrupación que se derivó de Los Once. Las afinidades estéticas de *Los Cinco* eran más notorias que las que se podrían reconocer en Los Once. Los Cinco mantuvieron un radicalismo que se manifestó en varios actos de protesta.

[54] Antonio Alejo recuerda que Manuel Couceiro fue uno de los más altivos en la promoción *Homenaje a Martí* y el Anti-Salón de 1956.(entrevista realizada en diciembre del 2006).

Martí. Incluso a Mario Carreño, que tan activamente trabajaba en el Instituto Nacional de Cultura, le era difícil conciliar su empleo como funcionario con su aversión al gobierno. La concepción misma de politizar el VIII Salón no encontró eco ni siquiera entre los que, de un modo u otro, se oponían al régimen batistiano. Lo que provocaba la ruptura eran las desavenencias sobre si el VIII Salón era un evento que de algún modo comprometiera políticamente a los artistas. Muchos opinaron que no, mientras el ala más radical de las vanguardias cubanas –donde se encontraba la mayoría de los ex-integrantes del grupo de Los Once- expuso en la Anti-Bineal.

Entre Homenaje a Martí y el Anti-Salón de diciembre de 1956, parece cambiar drásticamente la actitud del Partido Socialista Popular hacia el arte abstracto. Un breve ensayo de Juan Marinello titulado La Anti-Bienal: sobre una contradicción definidora, podría proporcionar algunas luces sobre las vacilaciones de los marxistas. En sus superficies, este escrito -el primero que Marinello dedicara a las relaciones entre arte abstracto y crítica social- parece sostener una opinión compleja; pero no necesariamente incompatible con las acusaciones de su posterior y más ambicioso Conversación con nuestros pintores abstractos. No es en la lectura literal del texto donde podrían encontrarse posiciones difícilmente conciliables con sus posteriores severidades. Las vacilaciones de Marinello podrían inferirse –a modo de conjetura- en el destino un tanto enigmático que tuvo la composición y difusión de La Anti-Bienal: sobre una contradicción definidora.

En 1977, el poeta y ensayista César López no consiguió localizar el texto y, por ende, no pudo incluirlo, como era su intención, en la antología de Marinello, Comentarios al arte (3). Seis años más tarde, Ana Suárez Díaz publicó el ensayo -hallado entre la

papelería de Marinello en la colección de manuscritos de la Biblioteca Nacional José Martí- en una nueva y más rigurosa antología. En una nota al pie de la página se puede leer un signo de interrogación detrás la palabra "inédito". ¿Dónde y en que fecha se dio a conocer -si es que efectivamente llegó a publicarse- el texto de Marinello sobre la *Anti-Bienal*? No he logrado localizar ninguna revista, catálogo o período en el que haya aparecido el artículo de Marinello; así que es éste un minúsculo enigma que, al menos en esta investigación, queda todavía por resolverse. Hay contradicciones en el propio escrito que hacen pensar en posibles titubeos de Marinello en su actitud hacia el arte abstracto.

El ensayo está dividido en dos partes. La primera parte está dedicada a comentar el sentido político de la protesta Homenaje a Martí. La exposición era "la más destacada noticia cultural de los últimos tiempos" (18) y allí participaron "los más destacados valores de la plástica isleña" (18). A continuación, en los siguientes segmentos, Marinello inicia una polémica sobre lo contradictorio de una exposición que, dotada de un profundo compromiso político, estaba integrada por obras abstractas que parecían evadir la realidad. Esas páginas sobre la naturaleza evasiva de la abstracción constituyen la mayor parte del ensayo y parecen subvertir el propio sentido político de la Homenaje a Martí, que había sido elogiado al comienzo del escrito. Aquí, como anunciaba el título del trabajo, se revelaba una "contradicción definidora":

> Esta exposición es una protesta, una exhortación, un llamamiento. Pero lo es, por el carácter de su contenido, de modo imperfecto, infiel. Ya quisiera el falangismo, si tiene pizca de inteligencia, que persistiese este tipo de obra plástica (21)

No deja de asombrar el hecho de que, aunque en apariencia se trataba de un escrito de ocasión, con motivo de Homenaje a Martí, Marinello tardase más de tres años en

concluirlo. La redacción debió comenzar antes del 14 de febrero de 1954, cuando la muestra todavía permanecía abierta en la Habana y se anunciaba "su recorrido por toda la Isla" (18); sin embargo, el ensayo está fechado en mayo de 1957, unos meses después de que concluyera el Anti-Salón. En la segunda parte, el autor no vaciló en nombrar a algunos de los artistas contra los que lanzaba sus reproches. Salvo el pintor Manuel Couceiro y el escultor Alfredo Lozano, el resto de los creadores que menciona expusieron en el VIII Salón de Bellas Artes a fines de 1956. La gran mayoría de los artistas no figurativos que exhbieron en el Anti-Salón quedaron excluidos de la lista de Marinello. Esto permitiría suponer – aunque sólo sea a modo de conjetura- que el VIII Salón dio pie a que el autor revisara su artículo, agregando esa larga tirada contra el arte abstracto.

La falta de consenso que se manifestó en el Anti-Salón conspiraba muy directamente contra el Partido Socialista Popular ya que ponía en crisis su estrategia de enfrentamiento a Batista. El Partido Socialista Popular prestaba gran importancia a la protesta cívica. Los artistas que participaron en el VIII Salón de Pintura *y* Escultura estropeaban su método de lucha y favorecían la neutralidad que promulgaba el Instituto Nacional de Cultura. El relativo alcance del Anti-Salón, en contraste con la muestra Homenaje a Martí, era un indicio de que la resistencia cívica en el ámbito de la cultura carecía de impulso que deseaban los integrantes del Partido Socialista Popular.

Sin embargo, el Anti-Salón, fracaso político, tuvo una poderosa incidencia sobre el campo artístico. El evento parece cerrar un capítulo en la evolución del arte abstracto nacional. Las exposiciones rivales evidencian que los esfuerzos del Instituto Nacional de Cultura por despolitizar el arte y ganarse las simpatías de los creadores no habían tenido tampoco resultados del todo satisfactorios. A partir del Anti-Salón el gobierno parece

desistir o desinteresarse en el proyecto de convertir el arte contemporáneo en una representación simbólica del poder. Mario Carreño se instaló definitivamente en Chile a comienzos de 1957[55]. Su alejamiento del Instituto Nacional de Cultura se hizo sentir de forma casi inmediata. Después de una muestra personal de Sandú Darié, Bellas Artes no volvió a exhibir ni a artistas abstractos ni a pintores de la vanguardia. Tampoco hubo exposiciones de arte contemporáneo internacional. La presencia del arte nuevo no fue nada significativa y se redujo casi exclusivamente a algunas obras enviadas a los Salones de Humorismo.[56]

El museo pasaría a alojar obras academicistas y devino en una de las instituciones más conservadoras del momento. A partir del Anti-Salón las exposiciones de arte abstracto que se organizaron en Cuba fueron escasas en comparación con la efervescencia de los años anteriores.[57] Al parecer, una vez que el gobierno hubo retirado su patrocinio sobre el arte contemporáneo, disminuyeron también los estímulos para exponer dentro del país. Los artistas se enfocaron en participar en eventos fuera de Cuba.[58] También disminuyeron las publicaciones periódicas dedicadas a comentar el arte abstracto. Existe un notable vacío sobre la presencia de la abstracción en el campo artístico cubano durante los dos últimos años de Batista. Más que apagarse, las tendencias no-figurativas se replegaron o tal vez se

[55] Para esas fechas, Mario Carreño, aunque un funcionario muy activo en el Instituto Nacional de Cultura, no simpatizaba con el gobierno batistiano. Su decisión de marcharse a Chile, parece ser un modo de eludir sus responsabilidades políticas como funcionario, incompatibles con sus puntos de vista personales.
[56] Nuevamente, la información proviene del CD-ROM de Memorias de arte cubano.
[57] Durante los dos últimos años del gobierno de Batista, las exposiciones de arte abstracto pueden contarse con los dedos de la mano. El único evento sobresaliente es la exposición colectiva con la que se inauguró la Galería Color-Luz, en Noviembre de 1957. Las otras exhibiciones que se realizaron fueron las muestras personales de Raúl Martínez (Lyceum de la Habana, enero de 1957), José Tapia Ruano (Lyceum de la Habana, 1958), Zilia Sánchez (Teatro Máscaras, 1958) En la Galería del Prado, el espacio de Aritstarco O'Reily, se mostraron obras de José Rosabal, Lino Pedroso y Miguel Collazo, en 1957. Por último, la exhibición colectiva por el aniversario de la Galería Color-Luz (Noviembre de 1958).
[58] Exposiciones colectivas y personales en Venezuela, Estados Unidos, Brasil, España y México.

automarginaron. Habría que esperar hasta el triunfo de la Revolución para que la presencia del arte abstracto se hiciese sentir nuevamente, con una fuerza que seguramente estuvo contenida durante el período más cruento de la dictadura de Batista.

La participación de un nutrido número de escultores y pintores abstractos en el Salón Anual de Pintura y Escultura, celebrado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en octubre de 1959, es un signo del apoyo de los abstraccionistas hacia la triunfante revolución. Sin embargo, las reservas del Partido Socialista Popular se mantuvieron en pie e incluso fueron formuladas desde una proximidad al poder, que los comunistas no habían tenido bajo el mandato de Batista.

Al denunciar las maniobras del Instituto Nacional de Cultura, Fandiño emponzoñó el porvenir del arte abstracto. Y no porque hiciese ver que -como suele ocurrir con las vertientes artísticas que encuentran espacio en el mercado y el respaldo institucional de un gobierno contemporáneo- proliferan la inercia y el oportunismo o porque crease el espejismo de una complicidad entre la abstracción y el régimen batistiano; sino porque empujó el debate estético hacia el problema del compromiso social y político de la abstracción.

El pujante marxismo ortodoxo encendió la polémica en un terreno en el que, además de resultar incómodo para los seguidores del arte abstracto, se desvirtuaban o menospreciaban los basamentos conceptuales de dicha tendencia. La importancia que adquirió esta pregunta no fue un mero añadido a las valoraciones que hacía la crítica. Como ha afirmado Jacques Derrida "the displacement of a question certainly forms a system" (1972,3). A partir del cuestionamiento sobre el compromiso social de la abstracción se erige un sistema de valores estéticos en torno a las vertientes no-figurativas. Un sistema con

muchas grietas porque, como pudo advertir con lucidez José Antonio Portuondo, demandaba una transformación radical del lenguaje y las categorías estéticas.

El texto de Juan Marinello Conversación con nuestros pintores abstractos tiene una importancia central en este desplazamiento discursivo. Es un texto crucial con el que dialogan, directa o indirectamente, los partidarios y los enemigos de la abstracción. Hacia mediados de los ochenta el ensayo, uno de los más ambiciosos que escribiera Juan Marinello, era ya un escrito tristemente célebre. Conversación con nuestros pintores abstractos ejemplificaba la intransigencia y la estrechez de miras de los comunistas cubanos hacia el arte abstracto. La profesora universitaria Yolanda Wood, en un par de panegíricos sobre la crítica de arte de Marinello, tuvo el cuidado de apenas citar este opúsculo, como si se tratase de un texto que empañaría la vigencia o la agudeza de otros escritos del intelectual comunista. Wood buscó una justificación para los deslices del intelectual comunista: habló de las funciones que Marinello le atribuía a la pintura –ser "testigo actuante de la realidad" y "reflejo de sus circunstancias"- como una explicación de sus "consideraciones agudamente críticas hacia el movimiento abstraccionista en Cuba" (123). Esto era posiblemente lo más que podía hacerse en favor del otrora elogiado y difundido ensayo.

Marinello fue siempre un autor que supo polemizar con una prosa diáfana y vigorosa, que por momentos hace pensar en Ortega. Sorprende, por tanto, el tono admonitorio que prevalece en este ensayo. En Conversación con nuestros pintores abstractos hay poco margen para la polémica. Marinello habla como si tuviese la verdad en sus manos, mientras que los abstraccionistas y sus simpatizantes malgastaban sus talentos y persistían, aunque sea de manera inconsciente, en sus errores. Un tono doctrinario que resulta aún más

chocante si se piensa que Marinello sostuvo puntos de vista que habrían podido desembocar en un productivo –y tal vez necesario- debate sobre la abstracción.

Conversación con nuestros pintores abstractos es, dentro de Cuba, la primera tentativa verdaderamente ambiciosa por polemizar contra la validez estética del arte abstracto. Antes de Marinello, ningún crítico de arte ni ningún periodista se propuso cuestionarse a fondo la dimensión estética e ideológica de la abstracción. Por lo general, los adversarios del arte abstracto no se tomaban en serio las creaciones no-figurativas. Los ataques se limitaban a descalificar las obras mediante burlas, como la broma que se publicó en la revista Inventario, donde el autor pretendía ver una lechuza en una escultura no-figurativa de Estopiñán. Mañach criticó el desdén de artista abstracto hacia el espectador, mientras José Rodríguez Feo sostuvo que la abstracción era un arte incompatible con la idioscincracia del cubano. Aunque desfavorables y enunciados de manera dogmática, los puntos de vista de Marinello figuran entre más agudas y audaces interpretaciones sobre la abstracción en la etapa anterior al triunfo de la Revolución.

Marinello acude a Ortega para presentar la abstracción como un arte deshumanizado, cuya genealogía podría remontarse a la poesía de Mallarmé. Un arte encerrado en su propio lenguaje, que proscribe intencionalmente la representación de la realidad y resulta incomprensible para un público mayoritario. La deshumanización del arte era el concepto desde el cual su crítica se desplegó en un nivel estético y en una dimensión ideológica.

La crítica estética. La autonomía del arte era, para Marinello, una autolimitación: al prescindir de la representación de la realidad, el artista renunciaba a la propia fuente de la que se nutría la creación artística. El margen de experimentación quedaba reducido a un campo muy limitado de posibilidades. Era lo que llamó la "cárcel abstracta". La autonomía

del arte se expresaba de manera contradictoria. La obra, en apariencia autosuficiente, no lograba explicarse por sí misma y requería de la apoyatura de un texto que viniese a esclarecer su sentido. Era igualmente contradictorio que el arte autónomo terminase por subordinarse a la arquitectura y empobreciese la función del arte al simple papel de hacer resaltar los rasgos viusales de la construcción arquitectónica.

Aunque tal vez escuchase campanas sin saber dónde, Marinello estaba en lo cierto cuando afirmaba que la abstracción comenzaba a superarse en los centros hegemónicos del arte. En 1955 Robert Rauschenberg y Jasper Johns ya habían hecho sus célebres exposiciones que marcarían una ruptura con el expresionismo abstracto. También, por esas mismas fechas, se dieron a conocer los artistas del Pop Británico y emergían figuras como Manzoni, Klein, Tanguely y otros que la crítica agrupó bajo la discutible etiqueta de *Neo-Dadaísmo*. Conversación con nuestros pintores abstractos se publicó el mismo año en el que Allan Kaprow hizo sus primeros *happenings.* Una crítica a la abstracción era cuando menos saludable en el ambiente artístico cubano. Pero Marinello propuso alternativas retrógradas. Postular, como lo hizo en las páginas finales de su opúsculo, una vuelta a un arte nacionalista era pasar por alto o menoscabar el fenómeno de la internacionalización del arte. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Marinello fue incapaz de advertir este rasgo del arte de su tiempo. La creencia en que las tendencias artísticas eran modas importadas fue a menudo en la crítica de arte cubana, incluso hasta mediados de los ochenta, una objeción contra lo nuevo, un ataque contra lo experimental y lo controversial. La idea del arte como una moda importada sólo puede sostenerse desde la ceguera o el desconocimiento de que la internacionalización de las artes es una condición a la que no es posible sustraerse y que, en última instancia, a largo plazo, tiende a descentralizar y a desestabilizar el poder que ejercen

los centros hegemónicos. A partir de la abstracción carece de sentido hablar del "contagio" – como si se tratase de una epidemia- de una tendencia foránea. La internacionalización de las artes es un fenómeno integrado a los lenguajes artísticos contemporáneos. El "antídoto" – como si se tratase un paliativo- del nacionalismo, aun cuando fuese una dirección en la que quedaba mucho por hacer, es necesariamente regresivo, un retroceso que sólo podría implementarse de manera impositiva, inhibiendo de manera violenta el devenir del arte contemporáneo. Del mismo modo, la apuesta por un arte de contenido social, si bien era un enfrentamiento directo contra el andamiaje represivo del gobierno batistiano, que veía los contenidos sociales del arte como una amenaza[59], parece más bien una anticuada apuesta por el *Muralismo Mexicano* o por las poéticas de algunos artistas de la generación de *Avance*. Incluso deja abierta la posibilidad de un arte decimonónico, a la usanza de realismo socialista, aunque Marinello se cuidara de mencionar tal término.

La crítica ideológica. Marinello dista mucho de ser un ideólogo que se inmiscuía en cuestiones estéticas. Sin embargo, fueron sus interpretaciones ideológicas las que tuvieron mayor relevancia, las que ocuparon un sitio privilegiado en las discusiones ulteriores. Para Marinello, la afinidad entre abstracción y arte deshumanizado tenía definitivamente un carácter clasista: pasaba por alto el dolor de los oprimidos. Los pintores abstractos, inmersos en indagaciones formales que evadían cualquier compromiso social, eran cómplices del *status quo*, propagaban, sin ser enteramente conscientes, la ideología de la clase dominante y hasta le hacían el juego al propio gobierno de Batista.

[59] Como afirmó Roberto Fandiño, apoyado en los ejemplos del filme El Mégano, de Tomás Gutiérrez Alea, un retrato del líder azucarero Jesús Menéndez y las amenazas al pintor Sevando Cabrera Moreno- permiten apreciar que la neutralidad del Instituto Nacional de Cultura y su política aparentemente inclusiva, se basaba en la inhibición del realismo social.

Conversación con nuestros pintores abstractos se publicó por vez primera en Santiago de Cuba, en 1958. Sería curioso indagar qué repercusión pudo tener el libro en los meses previos al triunfo revolucionario. Como es sabido, eran jornadas turbulentas. En las ciudades la clandestinidad se hacía sentir con intrépidas escaramuzas armadas. Las bombas y los petardos estallaban en los cines y otros lugares públicos. Los disparos se escuchaban por doquier; mientras la policía y los servicios de inteligencia reprimían con una brutalidad excesiva. Los arrestos, los asesinatos, las delaciones y las torturas, estaban a la orden del día. Había insubordinaciones de los mandos militares, manifestaciones y motines estudiantiles. Desde la Sierra Maestra, la emisora Radio Rebelde lanzaba inspiradas arengas contra gobierno[60]. De manera más o menos encubierta, la prensa lanzaba anuncios contra la tiranía y se arriesgaba a publicar imágenes de las brutalidades de la policía y los servicios de inteligencia, los muros de las ciudades amanecían cubiertos de letreros subversivos. La caída de Batista era inminente. No parecía el momento idóneo para publicar un sesudo ensayo contra el arte contemporáneo. Irónicamente, al entablar una discusión sobre el compromiso social del arte avanzado, Marinello daba la espalda a la realidad y se enajenaba de las crispaciones nacionales de un modo análogo al que le atribuyó a los pintores abstractos[61].

En unos pocos meses, Conversación con nuestros pintores abstractos pasaría de ser un texto que polemizaba desde la marginalidad, tal vez apenas leído, a convertirse en un influyente ensayo dentro de las posiciones estéticas de la naciente revolución. Si en vísperas

[60] Las transmisiones comenzaron, de forma muy simbólica, el 24 de febrero de 1958. Fidel Castro llamaba a las emisiones "el pan nuestro de cada noche" (Bermudez, 49)
[61] De acuerdo con Carlos Alberto Montaner, el Partido Socialista Popular –del que Marinello era uno de los intelectuales más activos- se abstuvo de conspirar con los grupos que luchaban desde el clandestinaje.

de la Revolución pudiese parecer un poco enajenante emprenderla contra una veintena de creadores, en su mayoría jóvenes, que contaban con un número más o menos reducido de espectadores y que apenas exhibieron en los últimos dos años de la dictadura; a partir de la Revolución, el libro de Marinello adquiere una notable vigencia. Los enfoques marxistas, anteriormente segregados, ocuparon el espacio en el que había prevalecido una crítica de orientación formalista.

En los primeros meses de la Revolución, cuando los batistianos y sus colaboradores eran puestos en manos de una justicia en la que no faltaban severidades (entre ellas la aplicación de la pena capital)[62], extremismos y apasionamientos, la polémica que abre Nuestro Tiempo, por mediación de Fandiño, tiene el aire de un malintencionado ajuste de cuentas. Graziela Pogolotti le salió al paso de inmediato en las propias páginas de la revista. La pelea se había iniciado y a partir de esta confrontación el texto de Marinello debió ser mucho más influyente, mucho más a tono con las circunstancias, que cuando salió a la luz pública por vez primera. Un juego de transferencias. Las investidas de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y el PSP contra el Instituto Nacional de Cultura se canalizaron hacia la abstracción, a la que se le atribuye una complicidad con las instituciones batistianas; mientras la polémica Fandiño-Pogolotti, llevó a un primer plano las ideas de Marinello. A partir de aquí los partidarios de la abstracción parecen no encontrar otra alternativa que adoptar una actitud defensiva. La defensa del arte abstracto tiene el carácter de una réplica o

[62] Un breve texto de Roberto Estopiñán puede dar, indirectamente, una idea de la gravedad de las palabras de Fandiño. El encabezamiento del articulo de Estopiñán rezaba El paredón de fusilamiento se debe aplicar también a la escuela "San Alejandro" (La Habana: Revolución, enero 29, 1959, 2). Era un ataque a varios artistas (Florencio Gelabert, Mario Santi, Miguel Melero) que eran acusados de colaborar con Fulgencio Batista.

a lo sumo de un contra-ataque; pero nunca consigue ir más allá del debate marxista en el que quedó enfrascada la abstracción hasta al menos comienzos de los ochenta.

Para Severo Sarduy no era casual que fuesen precisamente los pintores abstractos los más renuentes a exponer en los eventos oficiales o en aceptar encargos del gobierno. Sarduy encontraba una relación muy directa entre el arte avanzado y la Revolución. El arte no tendría necesariamente que ceñirse a la representación de escenas revolucionarias. La revolución en el arte marchaba de forma paralela a la Revolución social. Sarduy denunciaba, con nombres y apellidos, a los colaboracionistas bajo el gobierno batistiano: Lam, Amelia, Portocarrero, Milián, Carreño y Mariano entre otros. Aceptar encargos, premios, becas o hasta exponer en instituciones batistianas era, desde el punto de vista de Sarduy, un rasgo reaccionario en el arte. Las analogías entre los estilos artísticos y las posiciones personales asumidas por los creadores era, además de injusta, disparatada. El razonamiento de Sarduy es, cuando menos, forzado. No sería posible dar con una unidad de estilo entre los artistas a los que recrimina la falta de radicalismo. Allí había, al menos, un par de pintores abstractos: Raúl Milián y Mario Carreño. Su observación de que los opositores fueron los "abstraccionistas", es una burda simplificación que dejaba fuera a pintores figurativos que fueron igualmente reacios a colaborar con las instituciones batistianas. Sarduy se interna en la discusión iniciada por Marinello: el problema de la relación entre los estilos artísticos y el compromiso social, un debate que no existía en los días de Homenaje a Martí. Sarduy, Fandiño y Pogolotti vuelven sobre el motivo del Museo de Bellas Artes como edificio que representaba al oficialismo. Sin embargo, ahora se discutía si el arte abstracto estuvo o no afiliado a *Bellas Artes.* La asociación entre la abstracción y el museo batistiano era a todas luces injusta, sobre todo si se piensa en la actitud rebelde y anti-institucional que

mantuvieron Los Once como grupo; pero las tentativas por vincular o desvincular a la abstracción del pasado batistiano eran un absurdo que no podía sostenerse sin caer en la distorsión de los acontecimientos, en el encasillamiento arbirtrario o, como en Sarduy, en asociaciones incoherentes.

En Conversación con nuestros pintores abstractos, Marinello encontró pertinente enfrentarse a las concepciones estéticas del arte abstracto. Un arte provisto de valores estéticos novedosos y a su vez portador de valores ideológicos retrógrados, aunque no fuese necesariamente una contradicción, dejaba la posibilidad de que la autonomía de lo estético sirviese para sustentar su razón de ser. Marinello comprendió que antes de emprender la crítica ideológica del arte, era preciso desmantelar su validez estética. En los textos de Fandiño, Pogolotti y Sarduy los valores estéticos quedaron al margen de la discusión, no contaban para nada, ni siquiera para este último que optó por crear una relación entre las formas artísticas y la postura revolucionaria de los creadores. La marginalidad de lo estético, su supeditación a la dimensión ideológica fue el golpe letal de la crítica de arte contra la abstracción. Y esto independientemente de si el crítico tenía el propósito de vindicar el arte abstracto, como eran los casos de Sarduy y Pogolotti. Ante el ensayo de Marinello todavía existía la posibilidad de concebir lo estético como un dominio autosuficiente y desde allí, desde ese terreno en disputa, dialogar sobre la dimensión ideológica. Fandiño, Pogolotti y Sarduy desviaron la discusión hacia un campo minado, un callejón sin salidas en el que apostar por la abstracción era también un modo de destruirla ya que se menospreciaba el problema de la autonomía del arte, que quedaba subordinado a la dimensión social.

En octubre de 1959, abrió sus puertas el Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado, en el Museo de Bellas Artes. La fuerte presencia de los artistas abstractos en el *Salón* resultó controversial. La intelectual comunista Mirta Aguirre declaró abiertamente: The Revolución must do a great deal to help our finest painters overcome the limitations of abstraction (Veigas, 2002, 422). La propia Grazziela Pogolotti concedió que existía una contradicción entre las metas individuales y "el pulso de la nación" (423). Manuel Díaz Martínez encontraba justificable que en el Salón predominen las obras abstractas; pero al mismo tiempo estimaba que este fenómeno era el síntoma de un problema perturbador: la ausencia de un arte social en Cuba (423).

El Salón Anual de Pintura hacía ver el arte social como un paradigma al que debiera llegarse. La abstracción, con sus limitaciones, con su contradicción entre individualismo y nación, era la presencia conflictiva (negativa) desde la que se vislumbraba el posible y futuro arte social. Para la crítica de arte se abrían dos direcciones en relación con el arte abstracto. La primera –la línea seguida por los comunistas- era afirmar la necesidad de superar la abstracción. La segunda, hacia la que se inclinaron los partidarios del arte abstracto, consistió en subrayar el contenido social de las obras no-figurativas.

Autores como Baragaño, Pogolotti y Edmundo Desnoes, optaron por esta segunda posibilidad. Lo hicieron, igualmente, dentro del horizonte propuesto por la estética marxista. Trataron de encontrar correspondencias entre la autonomía del arte y la Revolución. Al igual que había hecho José Antonio Portuondo en los días de Homenaje a Martí, interpretaron el arte abstracto como un reflejo de las circunstancias políticas por las que atravesaba el país. Discreparon con Marinello en el sentido de contradecir su visión de la abstracción como un

arte formalista y evasivo; pero prosiguieron y de cierta manera estimularon el debate dentro de la dirección trazada en Conversación con nuestros pintores abstractos.

Para Baragaño preguntar por el significado del arte contemporáneo resultaba inoperante. La pregunta en sí misma enturbiaba la comunicación entre la obra y el espectador ya que esa era una interrogante formulada desde la incomprensión. No se trata –escribe Baragaño- "del sentido y el significado del cuadro, sino de simplemente de su aparecer" (Consuegra, 2002, 205). Si el público no alcanzaba a comprender el arte contemporáneo era porque las creaciones artísticas se habían revolucionado a pasos acelerados. El espectador había quedado a la zaga, sin lograr adaptarse a las vertiginosas transformaciones que habían tenido lugar. La pintura contemporánea, con la dinámica que le era inherente, era revolucionaria en varios niveles:

> Lo fundamental en el arte moderno consiste en que es un arte revolucionario en todos los sentidos –en lo político, lo social, lo estético, y lo poético -; de ahí su tremendo impacto, y su continua renovación. Se puede decir también, que es un arte de la realidad y un arte de la poesía: en su centro privilegiado se unen la poesía y la historia. (Mirada a través de la Pintura Cubana, 1959)

Aquí Baragaño tiende un primer nexo entre arte y Revolución. La pintura contemporánea revoluciona al espectador. Es un arte que exige un público abierto, un público que deje a un lado los prejuicios burgueses y las concepciones retrógradas. Esta transformación del espectador era una de las funciones sociales que le atribuía Baragaño a la pintura contemporánea. Existía, además, una correspondencia entre la autonomía del arte y el devenir de la Revolución. En el caso cubano, expresionistas abstractos como Llinás, Consuegra, Oliva, Raúl Martínez y Antonio Vidal, incorporaban realidades que eran un

reflejo del naciente proceso social. Las presencias sin significado que creaba el artista contenían la misma violencia y la misma rebeldía que podía constatarse en la Revolución (Consuegra, 2002, 206).

De algún modo, en estas tempranas discusiones enfocadas en el arte abstracto se intentaba pensar una política cultural. La abstracción era o bien un punto de partida o bien un sistema formal con el que el arte revolucionario debía romper de manera resuelta. Proyecciones hacia el futuro, en las que procuraba precisarse cómo el arte podría participar en la edificación de la nueva sociedad. En los enfrentamientos en torno a la abstracción parecía jugarse el porvenir del arte bajo la Revolución. Una pregunta en la que está implícita la inconformidad hacia el arte del presente, porque la interrogación misma parece más o menos afirmar: *el arte de hoy no es el arte de la Revolución*, *a lo sumo es –o podría ser- un momento transitorio, un orden de cosas destinado a superarse*. El arte de la Revolución estaba por gestarse. Como escribió Graziela Pogolotti: todo está por hacerse. Nunca ha existido una responsabilidad mayor.

Es notable que esta necesidad de un arte al servicio de la revolución, e incluso de un arte de compromiso social, no se solucionase con una vuelta al realismo. Si la abstracción era un discutible obstáculo a superar, o un momento transicional, el realismo social ni siquiera se consideraba como una alternativa. Al menos no en las discusiones estéticas porque en la práctica se fue infiltrando y masificando en imágenes de contenido político, que fueron concebidas como propaganda y nunca como arte. El realismo social, como el academicismo, quedaba excomulgado y descalificado entre las visiones que los cubanos trataban de vislumbrar. De una manera muy explícita, Sarduy alertaba contra una

sovietización e imposición del realismo socialista (Consuegra, 201). Díaz Martínez se pronunciaba contra una pintura anecdótica, que se limitara a la representación de escenas revolucionarias en un estilo del pasado (1960, 17). Marinello también se cuidó de usar palabras como "realismo social" en su Conversación con nuestros pintores abstractos. El arte de la Revolución, el arte del proletariado cubano, no fue al menos en un inicio el realismo socialista. Ni siquiera en los momentos de una política cultural más rígida, el realismo no se proclamó como un estilo oficial, ni tampoco fue incompatible con otras tendencias.

Graziela Pogolotti habló de un arte proletario sustentado en el marxismo y a la vez enriquecido con las experiencias del arte contemporáneo. Nada más alejado del realismo social que estel arte proletario. Escribe Pogolotti:

> Las actitudes críticas fundadas en el irracionalismo ya no tienen cabida, lo que no implica la expulsión de la fantasía del reino del arte y la literatura. Sabemos, por lo demás que hay mucho de perecedero en el arte de nuestro siglo, expresión en gran medida de un mundo en decadencia. Pero eso no quiere decir que sea un arte deleznable. Y lo que es más importante, no podemos partir del presupuesto de que ese arte no ha existido. Un arte proletario no podrá emplear los medios utilizados por Courbet, porque ya no pertenecemos a la misma época y porque en definitiva el de Courbet es un mundo pequeñoburgués. El marxismo ha sentado las bases para el desarrollo de una estética. Sobre esas bases tenemos que trabajar nosotros, a fin de analizar lo que se está haciendo en Cuba y lo que viene de fuera, indispensable de conocer para un verdadero desarrollo cultural, pero que no puede ser aceptado siempre como válido.(1964,11)

Aun cuando la estética marxista fuese el punto de partida, se trata de un marxismo de corte adorniano o más bien en la línea del esteta mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, que era un pensador más conocido entre los cubanos. El arte proletario tendría que

derivarse de la asimilación de las vanguardias y de una recepción crítica de las tendencias artísticas del presente.

Portuondo pensaba, con optimismo, que se estaba logrando una conciliación entre las vertientes formalistas y el arte de contenido social. En esta integración el realismo social quedaba a un lado, contaminado por formas vanguardistas, aun cuando Portuondo se inclinara hacia un arte políticamente comprometido. En sus escritos se encuentran sugerencias sobre cómo implementar una política cultural que involucrase más activamente al artista en los conflictos sociales. El Estado podría estimular o acelerar el advenimiento de un arte a la altura de la Revolución. Entre las proposiciones que hace Portuondo, se encontraba la idea de llevar a los artistas al campo y familiarizarlos con las condiciones de vida de las clases trabajadoras. La celebración de concursos con temáticas revolucionarias era otro modo de promover el abandono de la abstracción en pos de un arte de orientación social. Por último, Portuondo habla de la necesidad de crear un nuevo pensamiento estético, una nueva crítica de arte, nuevas categorías y un nuevo sistema de valores que estuviesen en conformidad con el proyecto social.

El pintor y arquitecto Hugo Consuegra ofreció otra respuesta. El arte habría de cumplir una función social no por la vía de sus contenidos, ni tampoco siquiera mediante las formas. La función social del arte se consagraría por medio de su integración a otras manifestaciones artísticas como el diseño y la arquitectura. En el breve ensayo La integración de las artes plásticas (1960), el elitismo del arte no se debía tanto a que se tratase de un lenguaje sofisticado o de difícil comprensión como a las limitadas vías de difusión del arte: el museo era un espacio minoritario y enclaustrado. Las artes visuales debían integrarse a la arquitectura y el diseño, manifestaciones artísticas que poseían un

mayor alcance social. Consuegra no se limita a repetir la intención de fusionar las artes que enunciaron varios artistas abstractos cubanos durante los años cincuenta. En el contexto revolucionario existía una nueva posibilidad: el Estado asumía un poder más centralizado que creaba las condiciones propicias para dicha integridad. La historia del arte ofrecía el ejemplo de Bizancio. Consuegra invierte el sentido de la discusión. En lugar de pensar en formas de poner el arte al servicio de la Revolución, ve en el Estado la responsabilidad de favorecer la integración de las artes y de este modo beneficiarse con la socialización. En Consuegra no son los artistas los que debieran ponerse al servicio del gobierno revolucionario; sino que éste último debía servir al arte.

Con motivo del VII Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en la Habana, en 1963, varios artistas realizaron obras en granito que se incrustaron en las aceras de la avenida La Rampa. Allí participaron varios abstraccionistas: Luis Martínez Pedro, Sandú Darié, Loló Soldevila, Raúl Martínez y el arquitecto Nicolás Quintana. Este proyecto era un ejemplo de las posibilidades de integración de las artes de las que hablaba Consuegra. En esa misma cuerda podría citarse la construcción de la Escuela Nacional de Arte. Un conjunto arquitectónico que produce el efecto de una inmensa escultura, con corredores laberínticos, que podrían evocar y anticipar el trabajo de Richard Sierra. La novela Gestos de Severo Sarduy podría verse como otro ensayo de integración. Sarduy se propuso escribir un texto donde prevaleciesen las acciones, un texto cuyo referente era la pintura de Pollock: oraciones breves, como salpicaduras, verbos que iban conduciendo la trama. Gestos es significativamente una novela social, donde se relata la lucha contra Batista y evidentemente, en la sintaxis de la escritura, procura asociarse la lucha clandestina con el arte abstracto.

Dentro de estas propuestas de un arte de la Revolución, la abstracción, en la medida en que era una tendencia de avanzada o que esquivaba lo literario, podría contribuir a la posible identidad del arte de la nueva sociedad. Pero el reconocimiento de la abstracción no dependía ya de valores como el parentesco con otras manifestaciones artísticas, la expresividad de las superficies visuales o la idealización estética; sino del grado de compromiso social que podía -y debía- encarnar la imagen artística. La validez arte abstracto era proporcional a su capacidad para contribuir al proyecto social. Los artistas de los cincuenta habían visto en la abstracción el momento en el que la pintura y la escultura dejaban "de parecer para Ser" (Carreño, 1956).No era sencillo ingeniárselas para que la plasticidad, lenguaje autónomo del arte, estuviese a tono con las circunstancias políticas por las que atravesaba el país.

Una de las variantes a las que acudieron los artistas consistió en servirse en las relaciones entre la imagen visual y la palabra. El texto contribuía a lo visual de dos maneras. El uso de la letrografía, una variante más orientada hacia el diseño gráfico, y el título de las obras. La letra era explotada por sus cualidades visuales y al mismo tiempo por sus posibilidades para aludir a la situación revolucionaria. El uso de las letras permitía combinarlas con figuras geométricas o con otras grafías derivadas del expresionismo abstracto y admitía tensiones espaciales y relaciones entre la figura y el fondo similares a las que se practicaban en imágenes abstractas. Raúl Martínez tuvo a su cargo el diseño de muchas de las portadas de Lunes de Revolución. Su idea fue aludir a la revolución mediante la letra *R*. Una iniciativa análoga fue puesta en práctica por los miembros del grupo Diez Pintores Concretos. En 1961, como una manera de celebrar la campaña de alfabetización que realizaba el gobierno, los artistas concretos se reunieron

para editar una carpeta que llamarían “A”. Cada creador contribuiría con una serigrafía en la que se estilizaría la vocal de una manera personal. La paradoja es que la “A”, dotada de un supuesto valor semántico, parecía despojada de su valor como letra para adquirir relevancia como forma. Esto resulta muy evidente en la serigrafía de Salvador Corratgé. La “A” mayúscula, repetida varias veces, una en oposición a la otra, sugería una hilera de rombos con los que se construía una franja horizontal que atravesaba el formato. La “A” era sobre todo una forma, funcionaba como ritmo visual, como geometría que contrastaba contra el fondo. En el trabajo de Martínez Pedro, la vocal se representa de manera muy dinámica, creando relaciones reversibles entre figura y fondo. El compromiso social podía reconocerse en la intención de la muestra, como una proclama colectiva; pero las imágenes mismas no evocaban necesariamente el tema revolucionario. O al menos continuaba siendo un lenguaje para entendidos, para aquellos que estuviesen al tanto del código que asociaba la "A" con "Alfabetización". Además, se trataba de una exposición coyuntural, en la que los creadores dejaron momentánea a un lado sus poéticas y búsquedas personales para sumarse al homenaje a la Revolución. El compromiso político estaba, como en el momento de Homenaje a Martí, más expresado en la iniciativa de los artistas que en los contenidos de sus imágenes.

Otro recurso, menos convincente, fue el de apoyarse en el nombre de las imágenes abstractas. Si en los cincuenta era frecuente encontrar obras con títulos como Composición o Pintura que remitían al espectador a la visualidad o la objetualidad de la obra; ahora se acude a nombres beligerantes, alusivos de la lucha revolucionaria. Títulos nuevos para creaciones hechas durante los años previos a la Revolución: Homenaje a Fidel (Soldevilla, 1957), Fusil (que anteriormente, en 1957, Martínez Pedro había

bautizado como Composición No. 5), Sierra Maestra (1957). Los nuevos títulos desplazan el campo semántico de las obras, tendían a disminuir su carga sugestiva y a desviar la autonomía del arte a hacía la representación de un determinado conflicto social.

La pugna de la abstracción por insertarse en el proyecto de un arte socialmente comprometido habría de realizarse, con mucho más éxito, en el orden del discurso escrito. El arte abstracto adquiría valor como concepto, mientras la dimensión formalista ocupaba una posición subalterna. En este sentido la crítica de arte jugó un rol privilegiado, un papel que las imágenes artísticas tal vez no estaban en condiciones de asumir, a no ser mediante un sacrificio de los propios códigos del arte abstracto y una vuelta a referencias literales (como el uso de letras o la apelación a los títulos). Los comentarios sobre si un cuadro estaba logrado desde el punto de vista de la relación de colores, el equilibrio de las formas, el vigor expresivo, las tensiones entre los espacios, la diversidad de texturas parecían haber quedado no interesar gran cosa. Ahora se imponía defender las connotaciones encapsuladas en la decisión estética de cultivar la abstracción.

Graziela Pogolotti propuso una interpretación que permitía concebir las imágenes abstractas como expresión de los cambios sociales. Además, lo hizo desde el enfoque marxista más dogmático que pudiese imaginarse. Las características visuales se convertían en un reflejo directo de las circunstancias sociales. Pogolotti atribuyó el declinar de la abstracción en los últimos años del gobierno batistiano a la crisis social y política. Homenaje a Martí, el evento anti-oficialista, era una muestra de "calidad indiscutible"; luego vendría una recaída se correspondía "con la desoladora circunstancia

ambiental, el pesimismo, el silencio, la impotencia"[63]: (1960, 35). Una interpretación sociológica forzada, al corte de Zdanov. Pero este enfoque, que establecía conexiones simplistas entre la calidad de las imágenes y la sociedad, tenía ante todo una importancia estratégica, aun cuando fuese enunciado con pleno convencimiento. Propiciaba la defensa del arte abstracto en los primeros años revolucionarios, en los que Pogolotti advertía dos nuevos rasgos: la violencia y el optimismo como expresión de un nuevo momento histórico.

El texto de Pogolotti sirve también para probar -como antes lo habían hecho los ensayos de José Antonio Portuondo- que la defensa del arte avanzado también podría hacerse desde la perspectiva del marxismo más retrógrado y carente de sutileza.

La idea central de la exposición Expresionismo Abstracto (1963) fue el nexo entre abstracción y realidad. En la muestra se incluyó a un fotógrafo que vendría a acentuar la proximidad entre el arte no-figurativo y lo visible. Edmundo Desnoes, que tuvo a cargo las palabras del catálogo, veía en la abstracción una invitación a descubrir la realidad. Graziela Pogolotti escribe un contundente "Dirán algunos que este arte no representa el momento que está viviendo Cuba. Pero podría añadirse que, si no lo representa, por lo menos, en cierta medida lo 'expresa' " (2003, 61). Pogolotti encuentra un modo de reintegrar la abstracción a la avanzada política. Asombra su capacidad para celebrar la no-figuración dentro de los márgenes del marxismo ortodoxo. Sin embargo, se trataba de una defensa provisional porque al establecer analogías entre los gestos y brochazos del expresionismo abstracto y la violencia del momento revolucionario, dejaba entrever el

[63] Pogolotti había escrito anteriormente: the abstraction […] contributed to an impoverishment of our art (Veigas, 2002, 422).

carácter coyuntural de la abstracción y la reduce – o más bien la subordina- a la función de reflejar o expresar la realidad.

Expresionismo abstracto era una negación de las ideas estéticas defendidas por Marinello. La exposición, y los textos que la acompañaron eran la antitesis por excelencia de Conversación con nuestros pintores abstractos. Frente al vínculo que estableció Marinello entre deshumanización y pintura abstracta, Pogolotti subrayó la dimensión excesivamente humana del expresionismo abstracto. El arte encontraba un modo de representar la realidad en un nivel menos aparente y hasta cierto punto más complejo que el plano de los contenidos. La abstracción como una invitación a descubrir ciertas zonas de la realidad –similares a las captadas por los fotógrafos- y al mismo tiempo una expresión de las transformaciones sociales. Las interpretaciones de Pogolotti y Desnoes y la concepción misma de la exposición tienen el carácter de una réplica entrampadas en el diálogo propuesto en los textos de Marinello y Fandiño.

La exposición cierra un período del arte abstracto en Cuba. Habrá que esperar ni más ni menos que un lapso de treinta y tres años, hasta 1996, cuando el artista Ramón Serrano hizo la curaduría de Pinturas del Silencio, para que se realizara otra exposición colectiva de creadores no-figurativos. Ya en el momento en que se realiza Expresionismo Abstracto, los propios creadores tienen conciencia de asistir al final de una época (Consuegra). Se cerraba el momento en el que el arte abstracto ocupó una posición dominante entre las tendencias que configuraban el campo artístico cubano.

Con Expresionismo Abstracto se produjo un súbito desplome de las vertientes no-figurativas. Un agotamiento que coincidió también con la pérdida de fuerza de las polémicas en torno a la abstracción. La abstracción cubana tuvo su canto de cisne entre

1962 y 1963. La importante exposición Pintura Cubana (1962) -en la que me detendré en el capítulo siguiente-, la publicación de un libro con el mismo título y en el que incluía a una significativa cantidad de artistas abstractos a esto hay que agregar pinturas murales de Raúl Martínez y Antonio Vidal (en el Teatro Nacional y en la tienda de Galiano). Precisamente en el momento en el que las discusiones en torno a la abstracción eran más encendidas, cuando las filas entre los partidarios y detractores estaban más radicalizadas, el arte abstracto

El grupo Los Once se disolvió de manera definitiva. Antes ya se habían separado los integrantes de Diez Pintores Concretos. Algunos artistas, como Raúl Martínez, Raúl Milián, Fayad Jamis, René Ávila, Francisco Antigua y Loló Soldevila abandonaron la abstracción. Otros emigraron o pasaron largas temporadas en el extranjero (Guido Llinás, Hugo Consuegra, Arcay, Carreño, Cárdenas y Viredo). El movimiento que floreció en los años cincuenta quedó diezmado y disperso. Se iniciaba un largo período de soledad para los artistas abstractos.

3. ARTE ABSTRACTO Y POLÍTICA CULTURAL DE LA REVOLUCIÓN.

> Para un pintor abstracto como yo [...] y que, además, vive en Cuba la extraordinaria aventura de una revolución marxista, se impone un serio esfuerzo teórico para legitimizar ambos fenómenos sobre bases comunes.
>
> Hugo Consuegra, citado por Graziela Pogolotti. Examen de Conciencia, pp. 112-113.

En el acto de celebración del 26 de julio de 1977, Fidel Castro afirmó "nosotros le hemos declarado la guerra al imperialismo; pero no al arte abstracto".[1] La frase indicaba, de manera muy explícita, que en la práctica existieron prejuicios contra el arte no-figurativo, aun cuando dichas incomprensiones no se mencionaran en los textos relacionados con la política cultural. Diez años antes, en 1967, también en un acto por el 26 de julio, al comienzo de su discurso, Fidel Castro se permitió una alusión al arte abstracto ante los artistas extranjeros que asistieron al Salón de Mayo, una muestra parisina que se había trasladado a la Habana, gracias a las gestiones de Carlos Franqui y del pintor Wifredo Lam:

> Hay algunas cosas que lamentablemente no se pueden arreglar, y es, por ejemplo, la enorme distancia que hay entre esta tribuna y el público en general, y que realmente hace que prácticamente tengamos que hablarle a una multitud en abstracto —los del Salón de Mayo seguramente entienden bien lo que quiero decir con esto—; y es que realmente me parece que estamos muy lejos, y tal vez el próximo 26 de julio, los arquitectos, los ingenieros y los

[1] Citado en: Cushing, Lincoln. ¡Revolución! Cuban Poster Art. San Francisco, California: Chronicle Books LLC (2003), que a su vez refiere otra fuente bibliográfica. Sin embargo, no he logrado encontrar la frase en la versión del discurso que puede consultarse en Internet.

> artistas, y todos, pudieran cooperar con nosotros en diseñar una tribuna, de manera que el que tiene que venir a hablar aquí quede un poco más cerca de la gran masa.
> (http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f260767e.html)

El nombre de Fidel Castro apareció junto al de los intelectuales y artistas que participaron en el Salón de Mayo en el suplemento que le dedicó el diario Granma a la exposición. La muestra fue auspiciada por el gobierno y celebrada como una gran fiesta, que incluyó, entre otras cosas, una lujosa emisión de sellos de correos. El Salón de Mayo gozó de un importante respaldo institucional y el propio hecho de que los artistas ocuparan un espacio entre los invitados al acto por el 26 de julio es un indicio del reconocimiento que el gobierno cubano le tributaba a las personalidades que participaron en el evento. Al parecer Castro trataba –como hizo en muchas ocasiones- de cortejar a sus invitados con un aire de familiaridad. Pero la broma sobre la abstracción, a la que posiblemente no haya que atribuirle una excesiva importancia, más allá de la galantería, tiene un toque irónico. Precisamente cuando sus dotes de orador y su carisma personal solían crear una comunicación muy efectiva y emocional con las multitudes, Castro finge identificarse con los creadores, ingenieros y arquitectos que podían entender muy bien aquello de "hablarle a una multitud en abstracto" y que estaban, por tanto, lejos de la "gran masa". La ironía dejaba entrever un reproche. Castro les agradecía a los artistas la solidaridad con la Revolución y al mismo tiempo los convidaba a desarrollar una mayor comunicación con el pueblo.

Más adelante, en el mismo discurso, Castro aclaró:

> Y es que en cualquier orden, entre el escultor, el artista, el poeta europeo y los esculpidores de esta Revolución, los que escriben en la historia una página gloriosa, los que crean con sus manos las riquezas para consolidar el ideal revolucionario; es decir que entre el intelectual europeo y el campesino de la Sierra Maestra, o el cortador de caña, existe en común

> algo que nosotros, los revolucionarios, podemos comprender bien, y es ese afán por la justicia, ese afán por el progreso de la humanidad, ese afán por la dignidad del hombre.

Castro restituía la identificación entre los artistas y el pueblo (que eran los "esculpidores" de la Revolución). La distancia entre la conducta política del intelectual (que se identifica con el pueblo por su afán de justicia y progreso) y sus creaciones (que le hablan a una multitud en abstracto) podría saldarse si se modificaba el lenguaje del artístico. La abstracción en el discurso de Castro quedaba asociada a una práctica que debía ser superada o al menos reformada en aras de una mayor vinculación con las masas.

Hacia 1967, la abstracción era ya una corriente que había quedado a la zaga dentro del campo artístico cubano. Sólo algunos artistas (Antonio Vidal, Luis Martínez Pedro, Sandú Darié y Salvador Corratgé) se dedicaban, en solitario y a contracorriente de las modas, a realizar obras no-figurativas. Este declinar que ver con el panorama artístico mundial de los años sesenta.

Indudablemente, fue una causalidad histórica que la Revolución Cubana triunfara precisamente en el momento en el que, en el plano internacional, emergieron nuevas tendencias artísticas que enfrentaban o negaban al expresionismo abstracto. Hacia la segunda mitad de los cincuenta puede constatarse un agotamiento de la abstracción en los Estados Unidos y en Europa, si bien permanecían núcleos muy activos en Latinoamérica (sobre todo en Brasil, Venezuela y Argentina). La segunda mitad de los cincuenta se caracterizó por la aparición de tendencias que se alejaban del expresionismo abstracto: vuelta a la figuración con el Pop norteamericano y británico, interés por lo grotesco -que tendría un poderoso arraigo en América Latina y en Cuba-, Neo-Dadaísmo (Manzoni,

Klein, Tanguely, etc.), *happenings* y otras formas de abstracción que no tuvieron ningún tipo de atractivo para los cubanos o que sencillamente, apenas llegaron a conocerse en el país (como los *shaped canvases* de Stella, la pintura de Ellsworth Nelly o de Brice Marden). La Revolución Cubana triunfó en un momento de declinar del expresionismo abstracto y el arte concreto, que parecía derivar hacia nuevas vertientes como el *minimal*, el *hard-edge* y el *op-art* (estas dos últimas corrientes sí encontraron cierto arraigo en el contexto cubano, en la obra de Martínez Pedro y en el diseño gráfico).

El destino del arte abstracto en Cuba está muy directamente condicionado por este panorama internacional, que incidió en el campo artístico cubano. Entre comienzos y mediados de los sesenta afloraron nuevas corrientes artísticas, mientras la abstracción conoció un momento de esplendor y un súbito colapso hacia 1963, luego de la exposición Expresionismo Abstracto. Al mismo tiempo que Guido Llinás, Antonio Vidal, Hugo Consuegra y Salvador Corratgé realizaban lo que posiblemente fueran sus obras de madurez -o en todo caso atravesaban por un formidable período de creación- y que algunos jóvenes se acercaban a la no-figuración[2], el arte abstracto iba quedando como una tendencia rezagada con respecto a las nuevas vertientes que aparecían en el contexto cubano.

Raúl Martínez dejó a un lado la abstracción para incursionar en obras figurativas bajo la influencia de los *combine paintings* de Rauschenberg y más tarde realizó retratos seriados que en muchos sentidos hacían pensar en la obra de Warhol.[3] Igualmente una escultura como La Hormiga (1964), de José Antonio Díaz Pélaez, pudiera recordar a

[2] Jorge Pérez Castaño, San Miguel (Pogolotti, 1960, 31) y Manuel Collazo.
[3] De todos modos, existen cuadros abstractos de Raúl Martínez fechados en 1968.

Olderburg y el Pop por su uso de colores brillantes y la escala exagerada con la que amplía la imagen del insecto. Los diseñadores de carteles que anteriormente habían participado en el grupo Los Once, como René Ávila y el propio Raúl Martínez también se sintieron atraídos por el Pop y más tarde por el arte psicodélico, aun cuando conservaran rasgos de la abstracción. Otros artistas, como Fayad Jamis o Raúl Milián volvieron a elementos figurativos, a veces ornamentales, aproximándose a vanguardistas como Eduardo Abela. También existió un arte enfocado en la acentuación de lo grotesco -que atrajo momentáneamente a un pintor abstracto como Hugo Consuegra- y cuya figura central fue Antonia Eiriz. También podrían reconocerse rasgos grotescos en los retratos realizados por Loló Soldevila a mediados de los 60 o y sobre todo en las obras de Chago Armada. En Humberto Peña lo grotesco entroncaría con una figuración Pop, ácida y de una desenfrenada dimensión sexual. En otra dirección se desarrolló una pintura de corte surrealista (Acosta León, Jorge Camacho), cercana a algunos creadores franceses del momento. Por último, otros creadores –como Carmelo González y Servando Cabrera-se aproximaron a temas sociales, relacionados con el momento revolucionario[4].

Pero la emergencia de corrientes artísticas que negaban a la abstracción no es suficiente para explicar su súbita pérdida de fuerza dentro de Cuba, ni su atrofia con respecto a otros centros latinoamericanos. Como mencioné en el capítulo anterior, un problema que debilitó considerablemente a las tendencias abstractas fue la emigración, que cercenó el movimiento, con la partida de un significativo número de creadores. También estuvo, a no dudarlo, el predominio de los discursos sustentados por los

[4] Una visión panorámica de la pintura cubana de la primera mitad de los sesenta puede encontrarse en el libro Pintura Cubana (1962).

intelectuales marxistas cubanos –ahora prevalecientes en los debates estéticos- y las presiones institucionales que se ejercieron para desestimular la producción de creaciones abstractas.

En este capítulo intentaré ver el arte abstracto en relación con textos, polémicas y prácticas institucionales que fueron muy influyentes en la configuración de una política cultural de la Revolución Cubana. Una tarea que, al menos, tendría que atrevesar por dos obstáculos. El primero consiste en que en los textos que puedan asociarse a una política cultural de la Revolución Cubana no se excomulga de manera explícita a ninguna de las formas artísticas, ni a ninguna de las manifestaciones del arte contemporáneo. Mucho menos se detienen a examinar el problema del arte abstracto en específico, como si se tratase de una vertiente que debiera permanecer bajo escrutinio. En segundo lugar, estaría la supuesta falta de organicidad que se le ha atribuido a la política cultural de la Revolución Cubana. Para algunos autores la idea de una política cultural coherente y estable sólo puede establecerse desde lecturas retrospectivas; mientras la práctica fue mucho más compleja, caótica e improvisada. No les falta razón, aunque también sería preciso considerar un conjunto de rasgos que constituyeron sedimentos de la política cultural. Aquí trataré de situar a la abstracción dentro de las constantes que le dieron una identidad a dicha política.

La praxis, como ocurre en cualquier lugar, en modo alguno puede reducirse a un sistema de regulaciones. En las instituciones culturales gravitaron con singular peso las decisiones individuales y las diferencias entre organismos que de un modo u otro participaban en la producción cultural. En 1961, Conversación con nuestros pintores abstracto fue publicado en la Unión Soviética y reeditado por la Imprenta Nacional de

Cuba. Ese mismo año –de acuerdo con Guillermo Cabrera Infante- ya pueden constatarse las incomprensiones que, institucionalmente, experimentaron los artistas. La decisión de emplear a Raúl Martínez como diseñador gráfico de Lunes de Revolución planteaba dos problemas a Cabrera Infante: era homosexual y era artista abstracto. "Entonces, –continúa el afamado novelista- en 1961, lo segundo era más grave que lo primero." (Luis, William, 142)

Sin embargo, como si los acontecimientos no pudiesen reducirse a la aseveración de Cabrera Infante, en la primavera de 1962 la muestra itinerante Pintura Cubana recorrió las principales capitales de los países socialistas. La exposición era muy heterogénea y aspiraba a ofrecer una visión panorámica de las artes visuales cubanas (Pogolotti, 1985, 92)[5]. Allí estaban reconocidas figuras de la vanguardia (Portocarrero, Mariano, Amelia Pélaez) y algunos pintores figurativos que se dieron a conocer en los inicios mismos de la Revolución (Eiriz, Acosta León); pero de los veintitrés artistas que integraron la muestra, trece eran de filiación abstracta. Sólo cuatro (Carmelo González, Adigio Benítez, Orlando Yánez y Cabrera Moreno[6]) guardaban cierto (y muy discutible) parentesco con las producciones del realismo socialista. Graziela Pogolotti, que fungió como representante oficial de la exposición, no era ajena a lo provocador[7]que podría resultar el gesto de incluir a tantos pintores abstractos (93, 102). Aunque la muestra era un gesto amistoso

[5] Casi todas las figuras más representativas de nuestra plástica contemporánea...Un reflejo cabal del panorama de nuestra plástica de hoy (Pogolotti, 92)

[6] Ya para 1962, Cabrera Moreno había iniciado su pintura de corte social.

[7] Como escribió Pogolotti:

> ¿Cómo serían acogidos estos cuadros en países de diferente tradición, de distinto clima artístico? ¿Serían comprendidos los que considerábamos nuestros mejores pintores? Quizás algunos serían silenciados por sus referencias demasiado locales y otros por afiliarse a tendencias internacionales de sobra conocidas. (93)

Y más adelante escribe:

> [...] considerábamos que nuestra exposición fue singularmente oportuna. No sólo porque presentaba cuadros abstractos o surrealistas, los más polémicos, sin duda (102)

como "parte de convenios de intercambio cultural"(92), no es desatinado pensar que al mismo tiempo tenía algo de trasgresor.[8] Parecía anunciar que, en el caso cubano, la creación artística no sería sometida a los dogmas ideológicos y estéticos que prevalecían en los socialismos de Europa del Este. Pintura Cubana era un modo de establecer diferencias en lo tocante a la libertad de creación. Las tendencias internacionales – léase norteamericanas francesas y sudamericanas- tan ampliamente representadas, no eran incompatibles con el socialismo cubano y viajaban, irreverentemente, en las telas de los pintores.[9]

Así que la pintura abstracta fue no sólo ampliamente representada en una exposición oficial que viajó a los países socialistas en un momento de apogeo de la llamada *Guerra Fría*; sino que también contribuyó a afirmar la flexibilidad y originalidad del socialismo cubano. Pero Pintura Cubana, aunque contradiga el testimonio de Cabrera Infante no por ello lo desmiente. Sólo permite dar constancia de la pluralidad que existía en la práctica. Incluso la exposición circuló con una nota en la que la institución ofrecía una especie de justificación por la presencia de tanto arte formalista y abstracto.[10] Así, Pintura Cubana fue, contradictoriamente, una exposición gestionada por un funcionario y pseudo-consentida por la institución que debía respaldarla.

---

[8] El 8 de marzo de 1962, sólo unas semanas antes del envío de Pintura Cubana, Nikita Kruchev había pronunciado un discurso contra el arte abstracto. Portuondo hace también referencias a intervenciones anteriores en las que el mandatario soviético censura la abstracción (1963, 89)

[9] Graziela Pogolotti se refiere a la polémica que suscitó la exposición en Moscú:
En realidad la exposición cubana había despertado extraordinaria expectación, no solamente por su valor intrínseco, sino porque venía a añadir un elemento nuevo a las apasionadas discusiones estéticas que tienen lugar actualmente en la Unión Soviética (101)

[10] Dicha justificación consistía en la declarada intención de ofrecer una visión panorámica de lo que se realizaba en la isla y puede encontrarse en las propias palabras de Pogolotti y en el prefacio a la exposición, redactado por X.

Fernández Retamar habló de una pugna entre los que defendieron la autonomía del arte y los funcionarios. Pero esta división sólo pudiera aceptarse, como afirma prudentemente Retamar, "simplificando los términos" (154). Hacia 1962, algunos pintores abstractos "contribuyeron a la expresión figurativa en el Primer Salón Nacional de Dibujo sobre Temas de la Revolución" (Portuondo, 1963, 9)[11], mientras algunos funcionarios eran partidarios de una mayor autonomía del arte[12].

Si se quiere ofrecer un cuadro de la complejidad que existía en aquel entonces, no bastaría con ceñirse a los textos críticos y a los documentos oficiales. Las gestiones personales –como la decisión de Cabrera Infante de incluir a Raúl Martínez en la nómina de Lunes de Revolución o el papel desempeñado por Graziela Pogolotti en Pintura Cubana- debieron tener un peso considerable[13]. La importancia de las mediaciones de los funcionarios parece ser una constante en la implementación de la política cultural cubana. Esto hace que la praxis tenga un carácter relativamente arbitrario con respecto a los documentos oficiales.

No es sencillo, tal vez no sea ni siquiera posible, hablar en el caso cubano de una política cultural dogmática (por mucho que existiesen funcionarios dogmáticos). Menos aún cabe aducir que la Revolución tuvo una actitud reticente hacia las vertientes artísticas

---

[11] Los pintores citados por Portuondo son: Mariano Rodríguez, Antonia Eiriz, Hugo Consuegra, Pedro de Oraá y Salvador Corratgé. Además cabe mencionar a Cabrera Moreno.

[12] Entre otros ejemplos pueden mencionarse al propio Fernández-Retamar, Haydeé Santamaría, Alfredo Guevara, Alejo Carpentier (a cargo de las ediciones Cocuyo del Instituto Cubano del Libro) y Ernesto Guevara.

[13] Haydeé Santamaría, desde la Casa de las Américas y Alfredo Guevara desde el ICAIC fueron funcionarios que patrocinaron y defendieron un arte que fuese experimental o que menospreciara los valores formales en beneficio de los contenidos políticos.

provenientes de los países capitalistas.[14] En la práctica abundaron las incomprensiones, pero tampoco faltaron ejemplos de decisiones admirables y hasta iniciativas para estimular un arte refractario al Realismo Socialista[15] (que tampoco despertaba grandes simpatías entre la alta dirigencia del país[16]). Más bien es preciso pensar en una diversidad y en difusos márgenes de tolerancia con respecto a las tendencias artísticas provenientes del mundo capitalista.

De todos modos, más allá de los límites que permitían una relativa diversidad, más allá de la importancia que tuvieron las conductas personales de los dirigentes, las salidas improvisadas o las iniciativas institucionales, me gustaría discutir la idea de que no existió, propiamente hablando, una política cultural de la Revolución Cubana o que sólo pudiera establecerse mediante una lectura retrospectiva de un determinado cuerpo de textos. Toda la complejidad que tuvo la producción cultural durante la década de los setenta e incluso más tarde, podría inscribirse dentro de horizontes, si se quiere demasiado generales, trazados de manera muy explícita en los textos relacionados con la política cultural. Principios que parecen haber perdido fuerza o haber quedado obsoletos desde al menos comienzos de los años noventa, tras la caída de la Unión Soviética.

---

[14] En el ámbito editorial, Alejo Carpentier, a cargo del Instituto Cubano del Libro, influyó para que se publicaran obras de Allain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Camus, Sartre, André Breton, James Joyce y hasta Alexander Solzchenitsin; mientras organizaciones más conservadoras como la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) , la Federación de estudiantes universitarios (FEU), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), por mediación de revistas como Mella o Verde Olivo, procuraban interferir en la cultura, asumiendo con frecuencia una voz que tuvo un carácter pseudo-oficialista y populista. En el Instituto Cubano del Arte *y la Industria Cinematográfica* (ICAIC) se defendieron, exitosamente, los filmes contemporáneos de los países capitalistas frente a los dogmatismos de un Lázaro Peña, líder de la Unión de Trabajadores de Cuba.

[15] La revista Casa de las Américas se inclinó fervientemente por el arte de avanzada frente al realismo socialista. En todo caso, desde Casa de las Américas se ofrecían definiciones de realismo, inspiradas en Ernst Fischer, que iban más allá de los limites del *Realismo Socialista* y se polemizaba contra Lucacks (Quintero Herencia, 2002, 444-456)

[16] Como puede leerse en las páginas de El Socialismo y el hombre en Cuba (1965), de Ernesto Ché Guevara.

La necesidad de elaborar una política cultural está ya planteada por Osvaldo Dorticós, tan tempranamente como en agosto de 1961 (47). Era uno de los objetivos del Primer Congreso Nacional de Cultura. Varios escritores, como Carpentier y Nicolás Guillén, presentaron recomendaciones y el evento se cerró con un discurso de Fidel Castro. Sin embargo, al parecer, ninguno de estos discursos, ni siquiera el de Castro, fueron tan abarcadores, ni tuvieron tanta resonancia, como las Palabras a los intelectuales, pronunciadas unos meses atrás. Diez años más tarde, en 1971, Lisandro Otero redactó un breve libro titulado precisamente Política Cultural de la Revolución Cubana. Era un trabajo más bien dedicado a divulgar los alcances de la cultura desde 1959 hasta aquel momento, en contraste con la situación heredada del pasado. Luego vendrían otros documentos oficiales como el informe del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971) y entre 1976 y 1983 hay numerosas publicaciones relacionadas con el tema.[17] Estas ediciones de textos indican que cuando menos existía la tentativa de establecer o clarificar algunos principios reguladores, independientemente de cómo se implementaran en la práctica. Las sistemáticas reimpresiones de documentos, el hecho de que algunos textos –como Las palabras a los intelectuales estuviesen infaliblemente citados, apuntan hacia una plataforma programática que parecía tener bastante coherencia a lo largo de varias décadas.

Por medio de estos documentos, me gustaría subrayar las constantes, perfectamente reconocibles ya en el discurso de Fidel Castro Las palabras a los intelectuales (1961), que le confieren a la política cultural un carácter orgánico, una

[17] Alguna antologías de textos –una de ellas conformada por cuatro tomos- que se consideraron cruciales para una definición de la política cultural de la Revolución Cubana y la importante entrevista *Cambiar las reglas del* juego del periodista Luis Báez a Armando Hart, por aquel entonces ministro de Cultura.

identidad y una continuidad en el tiempo. Puntos cardinales que regían, de manera más o menos flexible, con momentos de cierre o con temporadas de distensión, la producción cultural del país.

En lo que sigue argumentaré más detenidamente este punto de vista. Me apoyaré mayormente en las relaciones entre la política cultural y las artes visuales –y en la abstracción más particularmente- no sólo porque éste sea el ámbito privilegiado en mi investigación; sino porque, sobre todo a partir de comienzos de los ochenta, las artes plásticas tuvieron un papel protagónico y llevaron a un primer plano el debate sobre las instituciones y la política cultural. Para muchos autores, la política cultural de la Revolución Cubana se reduce a las decisiones relacionadas con la libertad formal. En ese sentido, Fidel Castro, en Las palabras a los intelectuales es muy explícito. "Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema…" Este postulado, sin embargo, presenta un problema y es la imposibilidad de separar artificialmente los contenidos de las formas en las imágenes artística y literaria (Quintero Herencia, 365). Una segunda objeción consiste en que no es posible pensar la libertad de creación al margen de otros principios que articularon la política cultural. La libertad formal debe ser entendida (y relativizada) con respecto a otros aspectos que la afectan y en algunos sentidos la contradicen. Los sedimentos que rigen política cultural de la Revolución Cubana tienen que verse como parte de un sistema de ideas que interfiere en lo manifiestamente permisible a artistas y creadores.

Uno de los fundamentos de la política cultural, una de las reglas del juego que permanecerá virtualmente invariable hasta al menos mediados de los noventa es que las instituciones culturales -si bien conservaban una relativa autonomía, cierta identidad y

cierta (limitada) capacidad para hacer intercambios con entidades y personalidades internacionales- estarían en manos del Estado y habrían de representarlo, aun cuando existiese espacio para polémicas con otras instituciones o para contradicciones internas. En los primeros años revolucionarios, el Estado confiscó las instituciones culturales y los centros de enseñanza. En 1959 se fundaron algunos organismos como La Casa de las Américas o el ICAIC y entre 1962[18] y 1968[19] el gobierno entró virtualmente en posesión absoluta de lo que Althusser identificó como aparatos ideológicos del estado[20]

La estatalización de los aparatos ideológicos del estado hace que la política cultural sea más cohesionada y más nítida que en las sociedades capitalistas, donde – como afirma Altusser- la mayoría de los aparatos ideológicos del estado pertenecen al dominio privado. Dicha coherencia ha permitido hablar de un "imaginario institucional" (Quintero Herencia, 20).

A continuación me detendré en textos que tuvieron una gran relevancia en la configuración de la política cultural de la Revolución Cubana e iré tratando de crear vínculos con los debates estéticos relacionados con el arte abstracto.

La visita de Sartre a Cuba en 1960, estuvo en muchos sentidos vinculada con los debates intelectuales de comienzos de la Revolución. La autoridad del pensador francés contribuyó a acrecentar las simpatías de la intelectualidad mundial hacia el naciente gobierno. La presencia de Sartre vendría a intensificar los intercambios culturales con Francia no sólo por involucrar más activamente a los intelectuales franceses con la

[18] Con la creación del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) (Sarusky, 32)
[19] Con la nacionalización del Lyceum de la Habana y el periódico El Mundo.
[20] las Iglesias, los partidos, los sindicatos, las familias, algunas escuelas, la mayoría de los diarios, las familias, las instituciones culturales, etc., etc.

revolución; sino también por ver en Francia valores que pudiesen fungir como resistencia frente a la cultura de masas norteamericana. A su vez, como pudo advertir el Sartre, el ejemplo cubano tendría una poderosa incidencia sobre los países subdesarrollados y América Latina (25)

Sartre describió el proceso revolucionario como una progresiva radicalización ideológica hacia una dimensión nacionalista y anti-imperialista. (13) Además, estimaba que un arte socialmente comprometido, aunque no debía imponerse de forma programática (23, 51) era ineludible para los intelectuales cubanos (22). Sartre habló de dos tipos de literatura: una que era crítica y tenía conciencia de lo que decía, y otra -ejemplificada a través de Sade- en la que el escritor es un desconocido de sí mismo (32). En la cultura cubana vio una posibilidad de resistencia frente a los valores culturales estadounidenses (28-29, 59) y -al igual que en un escrito de Carlos Rafael Rodríguez fechado en 1956 (III, 1987, 480)- en El huracán sobre el azúcar, el cosmopolitismo quedaba asociado con los valores reaccionarios de Norteamérica.

Hospedado en el Hotel Nacional, en el pleno corazón del Vedado, en La Habana, Sartre pasea por una ciudad moderna que exhibía, tal vez con orgullo, la llamativa verticalidad de un conjunto de rascacielos recién construidos. Los restaurantes lujosos, las luces de neón y las amplias avenidas, configuraban, para Sartre, una imagen que tendía a confundir al visitante. Una suerte de espejismo que impedía percibir los conflictos más acuciantes del país. Resultaba difícil comprender por qué en medio del esplendor habanero fue necesaria una revolución tan radical como que se emprendió en enero de 1959. Para encontrar la respuesta era preciso internarse en otro paisaje, radicalmente opuesto a los excesos de la vida cosmopolita: el campo cubano. Sartre ve el

entorno rural como una manifestación de las atrofias de la isla: el monocultivo y los latifundios como los males que acentuaban la dependencia de Cuba hacia el capital norteamericano. Hay, para Sartre, una Cuba superficial y hasta engañosa (tipificada por Vedado y la vida nocturna habanera) y la Cuba profunda del campo cubano. De pasada, el pensador francés reprobaba el hecho de que los edificios del Vedado reflejasen la injerencia cultural de los Estados Unidos (59). La Habana cosmopolita era una exaltación de los productos estadounidenses (60) y todavía más: "Los rascacielos -escribió- son los testigos de la degradación: se los vio nacer con la dictadura" (59).

Los textos reunidos en el libro Sartre visita a Cuba no mencionan de manera directa al arte abstracto; pero podrían verse como desfavorables a la abstracción. Primero su visión negativa de los rascacielos habaneros, asociados al gobierno de Batista y al capital foráneo y, en otro momento del libro, presentados ejemplos de cómo la pequeña burguesía se hipotecaba en la adquisición de propiedades en lugar de estimular el crecimiento de un capital nacional. De manera no tan indirecta esta interpretación afectaba a los artistas abstractos cubanos, que veían sus creaciones en correspondencia con la arquitectura moderna, tipificada precisamente por los edificios del Vedado. En segundo lugar la crítica a los valores culturales norteamericanos también podría hacerse extensiva a la abstracción de corte expresionista, directamente influida por creadores estadounidenses como Motherwell, Tobey, Pollock y Kline. Por último la defensa del realismo social también resultaba adversa a los partidarios de la abstracción, como mismo era desfavorable la opinión del intelectual como un desconocido de sí mismo. Esta concepción sartreana era análoga a la creencia de Marinello en que los pintores abstractos no tenían conciencia del sentido ideológico de sus creaciones.

Aunque Las Palabras a los intelectuales no fue más que un discurso ocasional, muy pronto se aceptó unánimemente como el documento programático de la política cultural cubana. En esto coincidieron autores como Portuondo, Marinello, Carpentier, Loló de la Torriente, Carlos Rafael Rodríguez, Adelaida de Juan, Cintio Vitier y muchos otros. Las palabras a los intelectuales y más tarde el ensayo El socialismo y el hombre en Cuba (1965), escrito por Ernesto Guevara, fueron asumidos -tanto por los escritores, artistas y educadores, como por los funcionarios del gobierno- como piedras angulares sobre las decisiones que habrían de tomarse en la esfera de la cultura. Hay ensayos y discursos de otros autores como Dorticós, Portuondo y Fernández Retamar que tienen una importancia secundaria y que incluso cuando puedan exponer puntos de vista discutibles; inevitablemente se apoyan en el discurso de Castro o el ensayo de Guevara. Más aun, esos textos suelen volver a los escritos de ambos dirigentes en busca de confirmaciones a sus puntos de vista.

Sin embargo, en muchos sentidos, tanto el discurso de Castro como el ensayo de Guevara admitían ser interpretados de formas disímiles, hasta el punto que posibilitaban argumentar criterios hasta cierto punto opuestos. Así Fernández Retamar afirmó que la derrota de los partidarios de una mayor proximidad con el realismo socialista había sido sancionada en El socialismo y el hombre en Cuba (154); mientras que, unos años más tarde, Portuondo citaría un largo fragmento del ensayo de Guevara para probar que el arte abstracto carecía de porvenir dentro del socialismo (1974, 121). En cuanto a Las palabras a los intelectuales, para Guilman, el texto de Castro era ambiguo y servía para argumentar casi cualquier cosa. (195). Ángel Rama interpretó el documento como un programa transitorio, hasta que en 1971 existiesen posiciones más concretas (Guilman, 195). Sin

duda hay mucho de todo esto. La ambigüedad que puede señalarse en Palabras a los intelectuales se debe, entre otras cosas, a que es un texto inclusivo[21], que procura involucrar a intelectuales con diversas posiciones estéticas y políticas en el proceso revolucionario.[22] Fue un discurso pronunciado en una circunstancia muy concreta (la subsistencia de una Revolución recién agredida y un poder político todavía inestable). La reunión tendría como resorte las tensiones entre el colectivo de Lunes de Revolución y el ICAIC. Castro perseguía mediar en este conflicto a favor de esta última institución. Durante unas cuatro décadas, Las palabras a los intelectuales, se asimilaron rígidamente, como un conjunto de principios que fueron extrapolados, descontextualizados y citados continuamente como si fuesen un antídoto contra cualquiera de las complejidades y variaciones del campo cultural cubano[23]. El discurso de Castro pasó a convertirse en un dogma, cuya autoridad dentro de Cuba vino a discutirse sólo muy recientemente.[24]

Pero Las palabras a los intelectuales posee al menos dos rasgos que tienden a disminuir el margen de ambivalencias: Primero la homología entre "pueblo" y "revolución". En el discurso de Castro estas palabras se emplean como sinónimos

[21] Como ha escrito Juan Carlos Quintero: En Palabras a los intelectuales se propone la conciliación y cancelación de aquellos puntos de discusión que parecían dividir a los intelectuales en 1961 ante la joven política cultural de la Revolución (2002, 349)

[22] En correspondencia con este carácter inclusivo de Las palabras a los intelectuales, Juan Carlos Quintero señala, como una rasgo dominante del imaginario institucional de la Revolución Cubana, la noción de *coincidir* en una zona o espacio de la revolución (2002,59)

[23] En junio de 1991 la Biblioteca Nacional José Martí organizó un homenaje con motivo del 30 Aniversario de Las palabras a los intelectuales. Las actividades se prolongaron por varios días coincidiendo con un cierre de los espacios para la crítica social dentro de la arte cubano. Las palabras a los intelectuales, de este modo, podría verse como el documento que tornaba justificable los cambios institucionales hacia el arte crítico.

[24] El ensayo de Desiderio Navarro In media res publica. (2001), es uno de los primeros, si no el primer texto, realizado por un autor que reside dentro de Cuba y que hace una crítica directa de Las palabras a los intelectuales. Obsérvese que entre las palabras de Castro y el escrito de Navarro transcurrieron cuarenta años.

intercambiables, uno implicaba al otro, sin que existiesen distinciones entre ambos términos: Defender al pueblo era también apoyar a la revolución y viceversa.

En segundo lugar, es un texto en el que existen jerarquizaciones. Unas ideas eran estimuladas y privilegiadas; otras relegadas a un segundo plano y algunas concebidas como problemas que habrían de aceptarse o que incluso debían superarse en un momento dado. Si se piensa Las palabras a los intelectuales como un sistema de ideas jerarquizado; su margen de ambigüedad se reduciría significativamente, permitiendo percibir una política cultural que puede delinearse con bastante nitidez.

Desiderio Navarro hizo ver cuántas interrogantes quedaban sin despejar en el célebre axioma: "dentro de la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho" (690). No se podría establecer, a no ser más que de manera arbitraria o subjetiva, cuáles serían los límites entre *dentro* y *contra*, ni tampoco quién –sea una institución o un individuo- o mediante qué criterios los determinaba. Sin duda, la regulación "dentro de la Revolución todo, contra de la Revolución nada" apuntaba hacia la necesidad de una censura (o al menos la tornaba justificable). Aludía a un conjunto de contenidos y preguntas que no podrían plantearse, que quedarían "fuera del juego", como tituló Heberto Padilla a su poemario de 1968.

"Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada" es una sentencia que tiene que ver con la definición kantiana de censura. Como afirma Jacques Derrida en Cátreda Vacante, para Kant: "La censura es una crítica que dispone de la fuerza." (88) El gobierno revolucionario se adjudicaba autoritariamente, desde una posición de poder, el derecho a defenderse -mediante la exclusión y la censura- contra ataques políticos que pudieran provenir desde el ámbito la producción cultural.

Al mismo tiempo, era un principio que, al menos desde una posición adorniana, entraba en conflicto con la aceptación de una libertad formal que se reconocía inmediatamente antes. De acuerdo con Adorno, la imagen artística no podía sacrificar drásticamente los contenidos, pero eran sobre todo las formas las que expresaban el carácter social de una obra de arte. Para percibir la dimensión ideológica de la imagen artística habría que dar otra vuelta de tuerca a las relaciones dialécticas entre contenido y forma. Es necesario adentrarse en los contenidos que portan las formas: "What is socially decisive in artworks is the content [Inhalt] that becomes eloquent through the work's formal structures" (230). La crítica ideológica se ejercería, según Adorno, no tanto en los contenidos como al nivel de las formas artísticas que reflejan y reproducen los conflictos sociales. Así, al comentar el estilo de Kafka, Adorno concluyó: In his writing, absurdity is as self-evident as it has actually become in society (231). Esta dialéctica entre contenido y forma permitiría comprender por qué para Derrida, la censura no afecta sólo a lo que se dice, sino también al modo en que se dice algo.(90)[25]

Así podría darse el caso de que determinadas configuraciones artísticas, determinadas orientaciones formales y estilísticas pudiesen ser, en sí mismas, por los contenidos que transmitieran desde el ámbito formal, interpretadas como "contra" de la

[25] "Hay, dice Derrida, ciertas maneras de decir las cosas que no son legítimas ni están autorizadas"

Revolución." [26] El conocido dictum de Las palabras a los intelectuales no puede restringirse a un nivel literal, al plano de los contenidos o lo denotado; sino que afecta también a las formas. La libertad formal y el "Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada" son propuestas contradictorias. Además, otros aspectos de Las palabras a los intelectuales conspiran contra la libertad de creación que aparentemente consignaba el documento.

Tal es el caso de las jerarquizaciones que mencioné anteriormente. En Las palabras a los inteletuales se establece un orden de prioridades que afectarían no tanto a las creaciones como a la mayor o menor difusión y distribución de las producciones artísticas. El compromiso social en la creación artística y literaria tenía una importancia privilegiada (Castro, 1977,46). Celebrar a la Revolución era una responsabilidad del creador ante las generaciones venideras (46-47); mientras que llevar el arte al pueblo, sin por ello disminuir sus complejidades, era una responsabilidad con el presente (20). Un arte menos politizado o que ofreciese una interpretación desde otras perspectivas -como por ejemplo la católica- aun cuando fuera tolerado, poseía un carácter subalterno con

[26] La radicalización de la Revolución Cubana, su anti-imperialismo y su acercamiento al bloque socialista, coincidió con la inclinación, por parte de algunos funcionarios e instituciones cubanas, a encontrar controversiales a las tendencias artísticas provenientes del mundo capitalista. Algunas de estas corrientes, sin ser prohibidas de forma explícita, apenas se divulgaron en Cuba a no ser hasta fechas relativamente tardías (pienso sobre todo en vertientes como los happenings, el body art, el minimal, post-minimal, el arte conceptual, el land-art, etc.) a pesar de que en Latinoamérica fueron corrientes desde las que, con frecuencia, se hizo un arte de crítica social. sin que necesariamente en la práctica fuesen del todo excluidas. En esta limitada difusión existiría como afirmó Derrida, un efecto de censura:

> La censura... no consiste en reducir al silencio absoluto. Es suficiente con que limite el campo de los destinatarios o de los intercambios en general. Hay censura desde el momento en que ciertas fuerzas (vinculadas a poderes de evaluación y a estructuras simbólicas) limitan, simplemente, la extensión de un campo de trabajo, la resonancia o la propagación de un discurso (...) Desde el momento en que un discurso, aunque no esté prohibido, no puede encontrar las condiciones para una discusión o una exposición ilimitada, se puede hablar, por excesivo que esto parezca, de un efecto de censura. (90-91)

respecto a esa intelectualidad que, como afirmó Retamar, procuraba ponerse a la altura de la avanzada política. (152)

De este primer rasgo se deriva un segundo: la prioridad que se le concede a un arte que celebre a la Revolución hace que los contenidos de las imágenes sean preconizados sobre las formas artísticas. Si Castro llegó a afirmar que habría libertad en lo tocante a las formas; pero con respecto a los contenidos era una situación un poco más delicada (14); era porque, a diferencia de Portuondo o Marinello, no encontraba en absoluto menazantes a las formas artísticas en sí mismas. El valor primordial que Castro le confiere a la obra de arte es precisamente el de los contenidos que, en cambio, para el Adorno de la Aesthetic Theory, eran sólo el vínculo más superficial que podría existir entre el arte y la sociedad (1970, 229). En sus extremos, esta relación privilegiada de los contenidos sobre las formas, podría entenderse, la connotación negativa que con frecuencia se le atribuyó al término "formalismo". El arte formalista tenía una posición relegada, cuando no adversa, con respecto a creaciones que antepusieran significados más literales y relacionados con la defensa de la Revolución. El mejor ejemplo de esto es precisamente la abstracción que, incluso cuando se defendiera, la palabra "formalismo" implicaba una crítica en la medida en que apuntaba a cierto distanciamiento de la realidad, cierto hermetismo o cierto elitismo[27].

[27] La nota del Consejo Nacional de Cultura que apareció en la portada del catálogo de la exposición Expresionismo Abstracto (1963) muestra, detrás de su aparente parquedad y objetividad un distanciamiento con respecto a la exposición.
Situados en la región del arte-no figurativo, arte que busca su expresión en el puro juego de las formas, sin una alusión directa a la realidad inmediata, esta exposición tiene un indudable interés, ya que nos presenta la obra más reciente de un grupo de ocho artistas: seis pintores, un escultor y un fotógrafo.
La institución que realiza la exposición, plantea en sus alusiones a "puro juego de formas, sin una alusión directa a la realidad inmediata", una objeción, que iba diametralmente en contra de las intenciones de Expresionismo Abstracto.

En tercer lugar, existían prioridades entre los creadores, que se medían de acuerdo con el grado de adhesión al pueblo y a la Revolución. Las distinciones entre la intelectualidad cubana quedaban expresadas en términos de 'derechos'. En el discurso de Castro se le concedía una preferencia a una avanzada que, por su temperamento o sus cualidades innatas, eran los auténticamente revolucionarios y pensaban que el pueblo era la meta fundamental (14). Y estos revolucionarios, abanderados del futuro, tendrían el 'derecho' hacer avanzar a los demás, hasta conseguir que los que tuvieran dudas diesen un paso al frente y se transformasen en revolucionarios (16). Luego, en una posición menos privilegiada, estaban aquellos que marchaban a la zaga, como ensimismados en los vestigios del pasado burgués. Aquí se incluían los intelectuales que se sintieran "más artistas que revolucionarios" o que "no tuviesen una actitud revolucionaria ante la vida". Eran hombres de transición, enrolados en el proceso revolucionario y que tendrían libertad para expresarse (17), aunque ya no se mencionara el derecho a expandir sus convicciones. Luego estaban los que decidieron emigrar. Para ellos no habría reconocimiento como creadores. Las creencias políticas, morales, religiosas o económicas que los llevaron a emigrar o a expresar su descontento interferían en la dimensión estética hasta el punto de descalificarlos como artistas: "no sé cuántos artistas se han ido -dijo Castro en su intervención en Primer Congreso Nacional de Cultura (1961)- pero; si sé que los que se fueron son malos artistas" (1986, 38). Se condenaría así no sólo la disidencia política; sino también la validez artística o estética de sus poéticas personales como si ambas cosas fuesen intrínsecamente inseparables. En la práctica, y en el caso de las artes visuales, en 1967, a raíz de la exposición Arte contemporáneo cubano (1927-1967), se excluyeron a los artistas que emigraron: Carreño, Llinás, Consuegra,

Cárdenas, Oliva, entre los abstraccionistas; pero también faltaron Antonio Gatorno y Agustín Fernández, entre los figurativos. Por último, estaban los que se manifestaran contra la Revolución o contra el pueblo, que no tendrían ningún 'derecho' (Castro, 18).

Una cuarta característica, no del todo desligada de la idea del servicio del artista al pueblo, era el compromiso ético del creador. Un comportamiento que, cuando no se manifestara directamente en una simpatía abierta a la causa revolucionaria, debía al menos reflejarse en la honestidad intelectual (17, 40). Más importante aun era que esa ética se expresara en un compromiso con el pueblo. Unos meses después, Dorticós hablaría de un contenido humanista que provocaría una ovación entre los asistentes al Congreso Nacional de Cultura de 1961: "Se es honesto intelectualmente, y no caben diferenciaciones caprichosas, en la medida en que se sea honesto humanamente" (1986, 47). Este contenido humanista podría verse, dentro del contexto de los primeros años de la Revolución, y desde la perspectiva de influyentes intelectuales de izquierda, como una crítica a la abstracción, que Marinello había visto como un arte deshumanizado y evasivo y elitista.

Otro rasgo de la política cultural de la Revolución Cubana, que aparecía explícitamente enunciado en Las palabras a los intelectuales, era la masificación de la cultura. No existían reglas sobre cómo hacerlo; pero el artista tenía que ir al pueblo (20). Aquí igualmente habría unas prácticas que serían privilegiadas sobre otras.

> Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador. Por eso no se puede señalar una regla general, porque ¿en qué expresión artística es que el artista tiene que ir al pueblo y en cuál el pueblo tiene que ir al artista?, ¿se puede hacer una afirmación de carácter general en ese sentido? No. Sería una regla demasiado simple. Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer

> todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor.

Un doble movimiento: aceptar la complejidad de las creaciones; pero al mismo tiempo insistir en el esfuerzo por llegar al pueblo. Este es un principio similar a las palabras introductorias al discurso por el 26 de julio de 1967, que cité al comienzo del capítulo. Las palabras apuntan hacia una preeminencia de lenguajes menos oscuros y de una más fácil comprensión.

Unos meses más tarde el presidente de la República Osvaldo Dorticós, afirmaría que un arte elitista o hermético, aunque tuviese cabida en el presente, no era lo que se avizoraba para el futuro (1986, 46). La revolución marchaba en una dirección opuesta: no sólo se propuso enseñar a contar, leer y escribir -como en la exitosa campaña de alfabetización de 1961- sino también cultivar a las masas, ponerlas en contacto con los valores más elevados de la cultura y hacer que el pueblo pudiese participar activamente en la creación artística, sea como espectador avezado o como creador (Castro, 19). Masificación de la cultura significaba también brindar la oportunidad para cultivar los talentos artísticos entre los sectores sociales tradicionalmente oprimidos y evitar que las inteligencias se malgastasen por falta de oportunidades (39). La masificación de la cultura estaba, por tanto, estrechamente vinculada a la educación (44).

Una de las primeras tareas que emprendió el gobierno revolucionario fue la construcción de la Escuela Nacional de Arte. Luego vendrían las escuelas de arte provinciales. Hacia fines de los setenta surgen escuelas elementales [28] y los campamentos

[28] Las escuelas elementales de arte eran centros de aprendizaje especializados, que frecuentemente abarcaban diversas manifestaciones artísticas (música, artes plástica, teatro y danza). Las escuelas elementales admitían a estudiantes que cursaban estudios en el nivel secundarios (entre doce y quince años).

artísticos[29], las Casas de la Cultura y el desarrollo de los movimientos de aficionados, en los centros de trabajo y en las unidades militares. También se amplió considerablemente la red de museos, galerías y bibliotecas (Sarusky,18)

La educación es, de acuerdo con Althusser, el aparato ideológico del Estado prevaleciente en las sociedades capitalistas. Desde la educación se imponen los valores ideológicos que el Estado afirma para garantizar y perpetuar la reproducción de las relaciones de producción. En el caso de la Revolución Cubana, se trataba de un sistema centralizado y directamente en manos del Estado, sin incidencia alguna de la iniciativa privada. La masificación de la cultura parece estar integrada, si bien con una relativa autonomía, dentro del sistema de educación. Es una masificación en la que se preconiza el humanismo, los enfoques marxistas y ateos, el nacionalismo y el rechazo a la cultura de masas del capitalismo avanzado. Las casas editoriales, las galerías y museos de arte, las producciones cinematográficas, la televisión, las publicaciones periódicas, al igual que las escuelas promueven masiva y prioritariamente dichos valores. Las instituciones culturales serían aparatos ideológicos adheridos a la educación, con respecto a la cual ocupan un lugar subalterno.

Dentro del proyecto de masificar la cultura se realizaron proyecciones fílmicas en parajes recónditos (Sarusky, 17). En la televisión, los programas culturales, aunque a veces

[29]Los Campamentos Artísticos, iniciados a finales de los setenta, eran programas de instrucción artística alternativos a la llamada Escuela en el campo. Los alumnos dotados de ciertas habilidades tenían la oportunidad de asistir a los Campamentos Artísticos, en lugar de incorporarse a las labores agrícolas en los 45 días del curso escolar que se destinaban al trabajo agrícola en la Escuela en el Campo.

fallidas telenovelas, ocuparon un espacio cada vez significativo[30] (19).

La masificación de la cultura fue también la razón de ser de un semanario cultural como Lunes de Revolución que llegó a tener una tirada de 250 000 ejemplares (Cabrera Infante, 140). Son los momentos de las fotos de Korda, Salas, y Corrales, los años de auge del cártel político y cinematográfico, de los grupos de teatro en las calles o en las zonas rurales (Sarusky, 45) y del desarrollo del cine documental. Los momentos, menos afortunados, de los murales revolucionarios y los numerosísimos bustos de Martí en las escuelas y parques públicos.

Del compromiso prioritario con el pueblo se desprende una afirmación del nacionalismo. La identidad nacional era uno de los ingredientes que le confería originalidad al socialismo cubano (Perez-Stable, 184). Se reanimaron algunas tradiciones populares -si bien otras, como el componente *abbakua*, fueron reprimidas- y se procuró hacer resaltar una tradición de luchas independentistas que condujeron al triunfo de 1959. Además existían otros tópicos como a) el anti-imperialismo, b) el enfrentamiento a la cultura de masas de las sociedades capitalistas y c) las severas críticas al pasado republicano, en los que se entremezclaban el nacionalismo y la defensa de la Revolución.

Estos eran básicamente los puntos. Podrían resumirse así 1) Estatalización de las instituciones culturales, la prensa y los centros de enseñanza. 2) se favorecía el compromiso del intelectual con la Revolución y con el pueblo -aunque no se excluyeran, en principio, otras orientaciones, siempre que estuviesen "dentro" de la Revolución. 2) se valoraba ética

[30] Programas didácticos como Historia del Cine, 24XSegundo, espacios semanales donde se presentaban obras de teatro, telenovelas como El rojo y el negro, Las ilusiones perdidas, Doña Bárbara, Ramona, etc. Además de otros programas como Escriba y Lea. La difusión de los valores de la alta cultura ocupaba un lugar destacado en la Televisión Cubana.

del creador, que permitía la aceptación de comportamientos que sin ser revolucionarios, fuesen al menos honestos y no contrarrevolucionarios, 3) se privilegiaban los contenidos sobre las formas artísticas. 4) existía la intención de masificar la cultura directamente involucrada con la enseñanza y 5) crear una alternativa anti-imperialista, nacionalista, de corte humanista y opuesta a los valores de la cultura de masas capitalista.

Si, efectivamente estos fueron las directrices o los paradigmas de la política cultural de la Revolución, el arte abstracto parece poco compatible con algunos de esos horizontes. Al menos en apariencia –ya que esto se sometió a discusiones- el arte abstracto no era el modo más directo de defender o celebrar a la Revolución. Por el contrario, había sido acusado de formalista, deshumanizado y hermético por autores marxistas como Marinello, Carlos Rafael Rodríguez, José Antonio Portuondo, Edith García Buchaca y Mirta Aguirre, que eran muy influyentes tanto en la esfera de la cultura como en la enseñanza. No era difícil, en la práctica, ubicar el arte abstracto dentro de las expresiones de artistas "honestos, aunque no revolucionarios".Tampoco la abstracción parecía ser el paradigma más apropiado para implementar la voluntad de llevar el arte al pueblo, aun cuando se insistiera en la meta de hacer que el pueblo disfrute de más elevados valores de la cultura. La abstracción podría verse, como de hecho ocurrió frecuentemente en la práctica, como un arte elitista. Por último, resultaba dudoso que el abandono de la figuración se identificara con un arte nacionalista y anti-imperialista. Sin ir muy lejos, en la propia reunión de la Biblioteca Nacional, que culminaría con Las palabras a los intelectuales, Mirta Aguirre acusó a los pintores abstractos de haberse vendido al imperialismo yanki (Llinás, 2002).

Con respecto a Las palabras a los intelectuales, el arte abstracto parece ocupar una posición marginal y polémica, pero aceptable dentro de los límites de la "libertad para

expresarse" y la honestidad intelectual del creador. La enseñanza permite ver la posición (indefinida) que ocupaba el arte abstracto en el proyecto de masificar la cultura.

Esta condición de una práctica tolerada, aunque poco favorecida por la política cultural, puede apreciarse en los materiales relacionados con la enseñanza, destinados a los centros universitarios. La abstracción dentro del sistema de enseñanza fue asimilada de una manera controversial y con no pocas reticencias. Mencionaré algunos ejemplos. En el número correspondiente al 4 octubre de 1965, la publicación universitaria Mella incluyó una historieta –realizada por el dibujante Virgilio Martínez- en la que dos espectadores descalifican por academicistas a obras clásicas (como El pensador de Rodin o la Venus de Milo). Ante esta última uno de ellos voltea la cabeza con evidente expresión de asco mientras exclama: "¡Qué horror! ¡Una mujer desnuda!". Un comentario que sugiere la homosexualidad del visitante o una moral anticuada y rígida. Luego se detenían a discutir delante de una imagen virtualmente abstracta, de formas geométricas muy simples. Al parecer, ambos quedan deslumbrados y uno de ellos elogia las líneas de contorno. De inmediato se ponen a discutir, dando pruebas de un gran desconocimiento de fundamentos en la apreciación artística, sobre la técnica empleada por el pintor –lo cual retrataba a dos los personajes como profanos y snobs. Finalmente, un chorro de orine, lanzado por el propio cuadro, cae sobre el pecho de los interlocutores. A espaldas de ambos, Pucho, el perro que protagonizaba la historieta, pronunciaba un burlón y redentor: "Es un Pucho." Un artículo, publicado anónimamente en 1965, en Mella o Alma Mater[31], crítica a la figura del

[31] Una y otra eran revistas de la Universidad de la Habana. Una fotocopia de este texto puede consultarse en el blog El Archivo de Connie: http://annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2007/03/El_Intelectualizado_BR.jpg

"intelectualizado"[32]. Se le retrata como alguien que asume una actitud elitista, en franca oposición a los intereses de la Revolución:

> Su mentalidad 'superior' no puede concebir estudiar lo que todos por necesidad de la revolución y del país, quieren aprender y comprender.

Acto seguido se menciona burlonamente el arte abstracto, entre sus poses elitistas y anti-populares:

> Los problemas del desarrollo económico de Cuba, la agricultura, la ganadería por ejemplo. –No, eso es muy vulgar, todo el pueblo lo estudia. En todo caso algo que la gente no conozca mucho, digamos el arte DETRACTADO[33], digo, el arte abstracto; cualquier cosa que venga de afuera y que los demás por estar tan ocupados en su trabajo, no se puedan mantener al tanto: para así demostrar que sabe mucho".

Esta sátira periodística –parte de una sistemática campaña para extirpar de las universidades a conductas homosexuales, "pequeño burguesas" y las modas juveniles[34] - resume en unas pocas palabras los prejuicios que de manera vulgarizada se vinculaban a la abstracción: una moda importada "desde afuera" (es decir desde los países capitalistas), elitista, propia de ociosos que no se incorporaban o se mostraban apáticos a la producción. Tanto las caricaturas de Virgilio Martínez como el texto anónimo, leídos como parte de una campaña que se denominó Proceso de Depuración[35], pueden dar una idea de posturas oficialistas a propósito del arte abstracto. Abundan los testimonios sobre las presiones que se ejercían en las escuelas de arte para desalentar la creación de obras

[32] Desiderio Navarro se ha referido a la visión degradada que se tuvo de la figura del intelectual durante las primeras décadas de la Revolución. Ver In Res Pública.
[33] La palabra en mayúsculas en el texto original.
[34] En el blog El Archivo de Connie (http://archivodeconnie.annaillustration.com/index.php?paged=13, pueden encontrarse numerosas fotocopias de textos del momento y que permiten hablar de una verdadera purga de determinados comportamientos en las universidades.
[35] Ver una editorial de Alma Mater, publicada el 5 de junio de 1965, en http://annaillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2007/05/AM-NuestraOpinion-65.pdf

no-figurativas entre los estudiantes[36]. Los prejuicios pueden advertirse, aunque de manera cada vez más excepcional, todavía a finales de la década de los ochenta. El texto para la enseñanza universitaria Historia Social del Arte IV, redactado por la profesora María Elena Jubrías –editado primeramente 1986 y luego en 1989- contiene numerosas valoraciones negativas hacia el arte abstracto, sobre todo contra las corrientes norteamericanas, que la autora empieza por ubicar en un ambiente viciado por la *Guerra Fría* y la transformación del arte en mercancía.[37] Los juicios de Jubrías contra Pollock, Kline y Rothkho –leídos como artistas que evaden la realidad- tienen como paradigma de valoración precisamente el grado de compromiso social del arte. El valor desde el que se mide el arte abstracto es su nivel de comunicación o su capacidad para representar la realidad, de ahí que comentarios como "Rothko quiere entablar el diálogo aislando al espectador, enajenándolo de su medio" (63) o palabras como "irracionalismo", "problemáticas individuales" (62), "enajenación", "actitud evasiva" (27), "actitud absurda" (26) son valoraciones desfavorables, más que observaciones o rasgos que se le atribuyen a las obras. De mismo modo, el neoplasticismo es desde el punto de vista teórico no sólo era "idealista, sino reaccionario de hecho" (30). Al comentar sobre Kandinsky y Malevich, Jubrías es más explícita:

> […] es la misma actitud evasiva de confrontación que anima al movimiento abstracto en general y lo hace ideológicamente condenable (27)

---

[36] Testimonios obtenidos a partir de entrevistas a Alberto Ortiz de Zárate, Antonio Alejo, José Veigas, Osvaldo Sánchez, Florencio Gelabert (hijo) y Maite Díaz-Pélaez. Además puede consultarse el texto de Osvaldo Sánchez para el catálogo de la exposición Flavio Garciandía y las palabras introductorias al catálogo de la exposicón A tono, redactadas por Yolanda Wood.

[37] Citaré algunas frases del texto de Jubrías:
1)Ya Marx señaló la hostilidad del capitalismo hacia el arte y es en este momento (se refiere a la post-guerra, en el período que comprende entre 1945 y 1975) en que mejor se corrobora esta situación (57).
2) Los criterios de valor que hacían de la obra una muestra cultural, quedan relegados totalmente ante el carácter de inversión que adquiere la obra de seudoarte en este período (57)

Llama la atención que Jubrías encuentra reprochable a "la abstracción en general", mientras las figuras aisladas se valoran de forma menos severa. De todos modos, la crítica ideológica quedaba complementada con la crítica estética. Así, el simbolismo del color en Kandinsky es "ingenuo, por no decir tonto, al igual que su pensamiento social" (25). Las composiciones de Mondrian permiten "muy poca variación" (30). Igualmente, la obra de Pollock es "poco variada"(62).[38] Este material para la enseñanza ilustra los prejuicios que persistían con respecto a la abstracción precisamente en una institución como la universidad.

Sin embargo, dentro de la propia Universidad, en los escritos de Adelaida de Juan y Oscar Morriña, concebidos como materiales didácticos o de estudio, los autores expresaban simpatías hacia la abstracción. Además el libro Las ideas estéticas de Marx de Adolfo Sánchez Vázquez, un esfuerzo por legitimar los lenguajes de las vanguardias desde una lectura de los textos fundadores de Marx, Lenin y Lunacharski, era uno de los textos obligatorios en los cursos de Historia del Arte. En el ámbito de la enseñanza artística tienden a coexistir posiciones encontradas hacia el arte abstracto, aun cuando ya las polémicas hubiesen quedado atrás. No había ningún documento de carácter oficial, ni legal, que restringiese explícitamente la producción de obras no-figurativas, pero muchos profesores, instructores y funcionarios propagaron sus prejuicios y procuraron imponerlos entre los estudiantes. Al mismo tiempo había pedagogos que sustentaron otros puntos de vista, sin que fuesen explícitamente censurados ni se les apartase de los centros de enseñanza. Sandú

[38] Podría agregarse que el panorama de las tendencias artísticas que ofrece Jubrías queda limitado a abstracción, figuración de lo grotesco, pop e hiperrealismo. El resto de las orientaciones artísticas quedaban totalmente excluidas de dicho recuento.

Darié, Servando Cabrera, Antonia Eiriz, Raúl Martínez[39] y Antonio Vidal, artistas que se identificaban con la no-figuración, fueron profesores de la Escuela Nacional de Arte, mientras el escultor José Antonio Díaz Pélaez enseñó en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro y Graziela Pogolotti impartía clases en la Universidad de la Habana. Mucho dependía de las concepciones personales de los profesores, alumnos y funcionarios involucrados en el proceso de aprendizaje.

Aun cuando el arte abstracto parece poco compatible con las prioridades señaladas en Las palabras a los intelectuales, al menos de manera inmediata, el discurso parece haber contribuido a atemperar las hostilidades de los marxistas del antiguo Partido Socialista Popular contra la abstracción. Cuando Fidel Castro habló de libertad en cuanto a las formas, proporcionó un importante sustento la aceptación del arte abstracto.

Los textos de José Antonio Portuondo pueden dar una idea este cambio de actitud. Antes de Las palabras a los intelectuales, Portuondo había lanzado una drástica sentencia: "La revolución ha planteado a nuestros artistas un grave problema estético: la superación del abstraccionismo"(1963,45). Sin embargo, en 1963, un Portuondo más moderado incluyó una cita de Las palabras a los intelectuales para defender la presencia de dos pintores abstractos en Santiago de Cuba. La abstracción poseía un valor coyuntural, un valor de ruptura con respecto al academicismo.

> [...] el abstraccionismo tiene especial carácter de rebelión contra una larga tradición académica, de espaldas a las inquietudes estéticas de la capital. El simple hecho de hacer de la chatarra materia escultórica constituye una herejía para quienes se atuvieron al barro, al yeso, al mármol o al bronce y la madera para tales menesteres. Y otro tanto ha de suceder con la ausencia de elementos figurativos en los cuadros (90)

[39] En 1964 Martínez fue expulsado de la Escuela Nacional de Arte, acusado de homosexual.

Portuondo inició su escrito evocando las diferencias entre las orientaciones estéticas del arte cubano y las dominantes en el resto de los países socialistas. La abstracción era un modo de afirmar la identidad de la cultura cubana dentro de los países socialistas, como mismo las imágenes abstractas habían sido una nota discordante en la exposición Pintura Cubana unos meses atrás.

El mismo Portuondo que con motivo de Homenaje a Martí había hablado de una doble insurgencia "ética y estética" volvió en este nuevo ensayo sobre la idea del arte abstracto como una rebeldía. Pero ahora existía una crítica ética que se deslizaba tangencialmente en la aseveración de que el realismo hacía énfasis en "lo humano". La abstracción se había vuelto retrógrada desde el punto de vista filosófico y ético, encarnando en una visión "ideal y subjetiva" opuesta al realismo, de corte "materialista".

> Abstraccionismo y realismo constituyen expresiones estéticas de dos visiones de la realidad o concepciones del mundo antagónicas que afirman, el abstraccionismo, la primacía de lo ideal y subjetivo frente a la realidad dada a los sentidos, a su forma cotidiana y aparente y, el realismo, por el contrario, la primacía de lo real y objetivo en sus formas habituales y aparentes, con énfasis en lo humano, y en el realismo socialista, con manifestación expresa de su sentido dialéctico y de su significación histórica y social (88)

Portuondo se apoyó en la libertad de formas proclamada en Las palabras a los intelectuales para argumentar que el arte abstracto tendría una importancia meramente estética, o más bien esteticista, como un repertorio de hallazgos formales que contribuían a enriquecer las posibilidades de experimentación artística. Si bien para un autor como Portuondo la abstracción era un síntoma de crisis social y de evasión de la realidad (88), la

honestidad intelectual del artista justificaba que no fuese excomulgada, ni quedase incluida dentro de las actitudes morales reprobables.

Mirta Aguirre, otra de las personalidades que atacó el arte abstracto, convino también en aceptar su valor como experimentación formal. Incluso Marinello, apoyado en el discurso de Castro, dijo convenir en que la abstracción mereciera un lugar en el arte cubano, aunque él personalmente no se declaraba a favor de las corrientes no-figurativas.

Para Portuondo y los demás marxistas, Las palabras a los intelectuales fue el texto conciliador que les permitió mostrarse tolerantes y abandonar las consignas radicales que esgrimieron a inicios de la Revolución. Esto era posiblemente lo más que los marxistas de la vieja guardia estuvieron dispuestos a conceder: un arte cuyas formas podrían resultar novedosas; pero cuyos valores filosóficos –como la concepción subjetiva e idealista del mundo- o éticos (la actitud enajenada ante los conflictos sociales) eran parte del pasado que la Revolución debía superar.

De todos modos, dentro la política cultural esbozada en Las palabras a los intelectuales, existieron espacios desde donde pudo prolongarse el movimiento abstracto en Cuba, aunque en otros ámbitos que no fueron los del circuito de distribución del arte. La abstracción participó de las profundas transformaciones en el entorno que se llevaron a cabo desde inicios de la Revolución.

La transformación del visual del entorno que produjo la Revolución, es un fenómeno poco estudiado. Apenas es posible localizar información sobre estos cambios que hizo el gobierno revolucionario en el ambiente urbano y rural. Para estudiar este problema se preciso apoyarse en fotografías de las publicaciones periódicas y testimonios, que vendrían a contrarrestar el escaso número de artículos que la prensa cubana dedicó al tema. La

transformación del entorno visual, tanto en el campo como en las ciudades, tuvo como intención fundamental la propaganda política. Las obras que se realizaron (que incluirían carteles, pinturas murales, billboards, esculturas, monumentos, esculturas, tarjas conmemorativas y mausoleos) se mostraron en las grandes avenidas, en parques públicos, en los muros de las paredes, en las escuelas, los centros de trabajo y comerciales, en los hospitales, etc. La creación de murales populares tuvo una tipología fácilmente reconocible. En las escuelas y centros laborales, se hicieron representaciones de motivos patrióticos, relacionados con las gestas independentistas o las figuras del pasado republicano que fueron rescatadas y consideradas antecedentes del proceso revolucionario. Tal era el caso de Mella, Rubén Martínez Villena, Antonio Guiteras, el líder sindical Jesús Menéndez y muchos de los mártires de la lucha contra Batista. Por último, las imágenes de Marx, Engels y Lenin. Esta iconografía cubrió las paredes de las escuelas, los murales de los centros laborales y de los CDR en los vecindarios, al igual que estuvieron presentes en las instituciones burocráticas y gubernamentales, en ocasiones acompañados de consignas. Las representaciones, con frecuencia ejecutadas por manos inexpertas o por aficionados, tuvieron una función marcadamente propagandística y política.

Entre las cerca de 2000 fotografías tomadas por Deena Styker que conserva la biblioteca de Duke University, es posible tener una idea de cuán poderosa era la presencia de la propaganda política hacia 1964. Las imágenes de Styker, podrían servir también para demostrar el enorme peso que tuvo el realismo socialista en las representaciones que cubrieron los espacios públicos. Una de las fotografías muestra el interior de la Sede del Partido Comunista de Cuba en la ciudad de Trinidad. En la pared, a la izquierda, un cartel con la representación de un joven abanderado. En el otro extremo, también pegado a la

pared, un mural, que incluye varias fotografías sobre el proceso revolucionario y, en el centro, el retrato pintado de quien posiblemente fuera uno de los caídos durante la lucha contra Batista. En una puerta, al fondo, un letrero en el que puede leerse "Cultura Agro Azucarera". Podría pensarse que, en este caso en específico, la propaganda se corresponde plenamente con una institución de carácter político; pero este género consignas y representaciones de corte político parecen haber inundado prácticamente cualquier espacio de la ciudad o el campo. En otra de las fotos, Styker captó la vidriera de una librería en la ciudad oriental de Bayamo. Allí se escribió una cita de Fidel Castro que, dicho sea de paso, ilustra de manera muy directa, el carácter politizado que tendría la enseñanza y la tirada masiva de libros, "la educación más importante es la educación política del pueblo"(http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.1092531-R3-E312/pg.1/)[40]. En una fotografía del carnaval habanero de 1964, puede apreciarse, junto a una carroza, durante la noche, un letrero lumínico que reza "Con la guardia en alto" y al lado uno de los emblemas de los llamados Comité de Defensa de la Revolución (CDR).[41] En una vista nocturna del Malecón Habanero sobresale un billboard con un letrero: "Cuba, territorio libre de analfabetismo". En el desfile por el día de los trabajadores celebrado el 1ro de Mayo de 1964, se repiten los letreros con consignas. Un inmenso panel con una representación de Fidel Castro mientras pronuncia un discurso.(http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.1092531-R3-E382/pg.1/_) En la

[40] Los ejemplos pueden continuarse. En la vidriera de una tienda, un pequeño motivo heráldico con las banderas de Cuba y del Movimiento 26 Julio enlazadas.(http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.1092531-R3-E564/pg.1/) O también una bandera en una heladería (http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.6666663-R3-E295/pg.1/). Ambas fotos tomadas en la provincia de Pinar del Río.

[41] Consitente en un hombre –con un tradicional sombrero de guano, que porta un escudo en el que aparece la bandera cubana.

base de la tribuna, las figuras de José Martí, Lenin y Marx. Otros motivos iconográficos como el soldado, el obrero que sostiene una herramienta (http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.1092513-R2-E215/pg.1/) y el campesino (http://library.duke.edu/digitalcollections/images/sry/full/1092531-R3-E427-lrg.jpg), pueden ofrecer una idea de cuán invasiva fue la propaganda política. Permiten asimismo apreciar que aunque el realismo social no parecía tener gran relevancia en las exposiciones de arte, ocupaba, en cambio, una posición privilegiada en el espacio público, en las portadas de las revistas[42], en las tiendas[43] centros laborales, recreativos[44] y de educación.

Sin embargo, hacia mediados de los sesenta se impuso la tendencia, apoyada institucionalmente, a cambiar no el contenido, sino los rasgos formales de las imágenes destinadas a la propaganda política. La transformación fundamental consistió en sustituir las representaciones de corte realista por fotografías manipuladas, reducidas a planos de color o a drásticos contrastes tonales, contra fondos de colores planos. De este modo, la propaganda política se acercaba a procedimientos más contemporáneos, a la par que se distanciaba de imágenes torpes, chapuceras e ingenuas de las imágenes de corte realista.

Si bien el arte abstracto no parecía compaginar del todo con la propaganda política, la masificación de la cultura, y las transformaciones visuales de la Revolución, aprovecharon los aportes de las corrientes no-figurativas. Y esto se implementó de cinco maneras. 1) La presencia de la abstracción en el diseño gráfico, como una consecuencia de la ampliación de la actividad editorial y del desarrollo del cartel. 2) La inserción elementos

[42] El fenómeno puede constatarse, a partir de 1959, en las portadas de la popular revista Bohemia.
[43] En un stand con juguetes, en Bayamo, se exhiben los iconos de Ché Guevara y el Comandante Camilo Cienfuegos. (http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.1092531-R3-E330/pg.1/)
[44] En el vestíbulo del Hotel Habana Libre, un letrero en el que se anuncia una conferencia de trabajadores (http://library.duke.edu/digitalcollections/stryker.6666663-R3-E371/pg.1/)

abstractos en la escultura conmemorativa y el diseño urbanístico. 3) El uso de la abstracción con fines decorativos en sitios que ofrecían servicios gastronómicos, turísticos y de la industria ligera (hoteles, restaurantes, centros comerciales). 4) La presencia de la abstracción en escenografías para la televisión, sobre todo en programas musicales y de corte juvenil. 5) La idea de la integración de las artes que sostuvo el pintor y arquitecto Hugo Consuegra, aunque se trata de un proyecto truncado, que tuvo menos arraigo, e incluso se realizó de manera más bien excepcional.

El aumento de la actividad editorial fue una de las formas en las que se manifestó la masificación de la cultura. La tirada de libros había crecido exorbitantemente con respecto a las publicaciones que se hacían en los cincuenta (Sarusky,18). Ediciones populares de novelas, que iban desde El Quijote hasta el realismo francés y el *Nouveau Roman*, podían adquirirse a precios muy módicos y, a menudo, si se trataba de materiales relacionados con la enseñanza, se distribuían de forma gratuita. (Otero, 22). Este aumento de las publicaciones propició que el diseño se nutriese de elementos derivados de la abstracción. Entre los diseñadores más destacados cabe mencionar a Raúl Martínez. Una parte importante de su trabajo consistió en su labor como diseñador para el Instituto Cubano del Libro. Su trabajo consistió mayormente en estilizaciones de letras, con un uso eminentemente formalista de las iniciales, las vocales y las consonantes. Era una forma de concebir el diseño que había ensayado anteriormente en las portadas del suplemento cultural Lunes de Revolución (figure 21). Otro diseñador, Armando Morales Riverón, que colaboró con varias revistas y editoriales, incursionó en el *op-art.* En el ámbito del cartel, los

diseñadores acudieron con frecuencia a formas geométricas y a usos del plano de color que eran resultados de la asimilación de las tendencias no-figurativas[45].

En el diseño urbanístico y la escultura conmemorativa también se incorporaron rasgos formales de la abstracción. Algunos conjuntos escultóricos consisten en formas geométricas muy simples, que frecuentemente tenían un sentido simbólico o conmemorativo.

El arte abstracto tuvo también una función decorativa. Cuando la producción de obras no-figurativas disminuyó considerablemente en las exposiciones de arte y los textos críticos virtualmente desaparecieron de las publicaciones periódicas, todavía se mantuvo la producción de imágenes no-figurativas para centros gastronómicos, recreativos, y turísticos.

La Revolución Cubana desarrolló un sistema de centros alimenticios que antes habían existido en iniciativas privadas, sin tener el carácter de cadenas financiadas por el gobierno. Había cuatro modalidades de centros gastronómicos: las jugueras (bautizadas con el nombre Fruti-Cuba), las pizzerías, las heladerías y los restaurantes dedicados a la venta de pescados y mariscos (los Mar-INIT).

De manera general, las ornamentaciones de estos centros solían corresponderse con el tipo de servicios que ofrecían. Los Fruti-Cuba eran adornados con imágenes de frutas, o de campesinos ocupados en labores de cosecha. Para los Mar-INIT se reservaban motivos relacionados con la pesca: redes, anzuelos, embarcaciones, peces y crustáceos. Las pizzerías y heladerías se decoraron con obras abstractas. En esto se seguía lo que se llamó "la manera americana", que antes de durante los años cincuenta habían desarrollado algunos artistas

[45] La economía de recursos formales a veces se limitaba a trazos o a letras contra un fondo plano. Entre los numerosísimos ejemplos podrían citarse los carteles Click, Hara Hiri (1964) de Reboiro.

como Pedro Álvarez, Joaquín Heredia Cavier y Florencio Gelabert, que hicieron obras abstractas –o cercanas a la abstracción- como encargos para decorar restaurantes y hoteles[46]. La obra del pintor Pedro Álvarez parece haberse perdido casi en su totalidad, como alertó el crítico de arte Pedro de Oraá (317). Recientemente se ha emprendido la restauración del mural que realizara López Dirube en 1957 para el en aquel entonces llamado Habana Hilton. Esta práctica encontró una continuidad después de 1959. Así el pintor Hugo Consuegra, en sus memorias, da constancia de la adquisición de dos obras suyas por el INIT en 1963. El pintor Antonio Vidal pintó un mural en mosaico para la tienda La Época (1963). En 1967 se creó un taller dedicado a la producción de obras abstractas. La institución era conocida como Departamento Cuba 64, que era la dirección donde estuvo localizado el taller hasta 1975. Allí participaron figuras como Andrés Valerio, Roberto Gorchi, Carlos Trillo y Arturo Buergo. Para el INIT[47] trabajaron artistas como Armando Rivas, Roberto Mañalich.[48] Salvo los recuerdos de varias personas entrevistadas, no me ha sido posible localizar ninguna información relacionada con estos talleres. Al parecer la producción de imágenes abstractas tuvo un carácter más bien artesanal, seriado, y con una función eminentemente decorativa. Todos los testimonios que he logrado compilar coinciden en que los creadores que trabajaron en el Departamento Cuba 64 y para el INIT, eran vistos como "pintores comerciales" y no eran considerados como artistas; sino más bien como obreros asalariados o artesanos.

[46] Información obtenida a partir de testimonios de Antonio Alejo, José Veigas y Florencio Gelabert (hijo).
[47] Instituto Nacional de la Industria Turística.
[48] Este fragmento sobre la producción de obras abstractas para centros gastronómicos y turísticos se apoya en mis propios recuerdos y en entrevistas realizadas a Nicolás Lara, a Antonio Eligio Fernández (Tonel), Florencio Gelabert, Alberto Ortiz de Zárate y Roberto Valdés.

En el año 2001, Pedro de Oraá solicitaba que se conservara como patrimonio artístico, lo que todavía pudiese quedar de la obra realizada por el pintor Pedro Álvarez –un miembro del grupo Diez Pintores Concretos- para decorar restaurantes e instalaciones recreativas. Hasta el momento nadie ha hecho un reclamo similar con respecto a la inmensa producción de obras abstractas destinadas a hoteles, cafeterías, pizzerías y heladerías, que se realizaron desde la segunda mitad de los sesenta hasta comienzos de los ochenta y que permitió que sus autores gozaran de una holgada y privilegiada situación económica[49]. Por el contrario, los artistas han procurado distanciarse de esa producción artesanal industrializada e insertarse, como el pintor matérico Carlos Trillo, en la institución arte. De cierta manera, esta producción, lejos de las intenciones artísticas, sin pretensiones de exhibirse en las galerías o en los museos, y correspondía con los valores que Aguirre y Portuondo terminaron por reconocerle a la abstracción: su dimensión formalista, ornamental y esteticista. Las producciones de los talleres de Cuba 64 y el INIT devenían en exponentes del kitsch. Popularmente llegaron a conocerse como "cuadritos de pizzería" y en un texto de 1977, posteriormente incluido en Exploraciones en la plástica cubana, Gerardo Mosquera usa burlonamente el término INITismo, para referirse este género de producciones(1983, 423).

La creación del CODEMA, en 1983, vino a reemplazar al INIT en la función de decorar las instalaciones turísticas. El CODEMA era una institución de curaduría más especializada que tuvo el propósito de ofrecer ambientaciones de mayor calidad estética y

[49] Testimonios de Antonio Eligio Fernández (Tonel), en una conversación que sostuve con él en diciembre de 2005, en San Diego, California. Recordaba Tonel que algunos de estos artistas lograron acumular considerables fortunas.

que sistemáticamente contrató a artistas más prestigiosos e incluyó a artistas en los proyectos curaturiales.

Además de los centros gastronómicos y turísticos, se pueden encontrar obras abstractas en hospitales (como el conjunto El día y la noche, realizado por Sandú Darié para el Hospital Hermanos Almejeiras, en 1982), centros recreativos (el Árbol Rojo, igualmente obra de Sandú Darié, para el Centro Vacacional para pioneros de Tarará), en teatros y tiendas.

Los diseños de portadas para revistas, libros y carteles, la inclusión de elementos abstractos en monumentos conmemorativos, en la ornamentación de centros de esparcimiento y la integración con las artes, fueron las maneras en las que la abstracción fue asimilada dentro de un proyecto de masificación de la cultura e implican un cierto grado de consagración institucional de las vertientes no figurativas. Sin embargo, gran parte de esta producción era considerada de mal gusto, carente de propósitos artísticos y ni siquiera fueron aceptadas como obras de arte. La abstracción frecuentemente colindaba con el kitsch

Ya para 1964, Hugo Consuegra era plenamente consciente de que el arte abstracto resultaba inofensivo a la hora de hacer la crítica social. Su exposición de óleos y dibujos en la Galería Habana, consistió en una figuración de corte grotesco, con títulos herméticos y posiblemente indescifrables, alusivos a líderes y a monstruos con los que Consuegra se propuso manifestar su inconformidad con el gobierno revolucionario (2003, 204).

Entre los años 1965 y 1968, las eventuales tensiones con la Unión Soviética y la ofensiva contra la burocracia, lanzada por el propio gobierno (Pérez-Stable, 189), incidieron muy directamente sobre el campo artístico. Los que apostaban por el realismo socialista perdieron -aunque sólo sea temporalmente- la pujanza que habían alcanzado desde el

comienzo de la Revolución (Retamar, 154). La revista El caimán barbudo, criticó las pinturas murales que inundaban los espacios públicos -a menudo ejecutadas por manos inexpertas, de un realismo tosco y chapucero (Caballero, 1999, I, 41). En el filme La muerte de un burócrata (1965) se ridiculizaban los bustos de Martí y los cárteles, muy divulgados desde 1962 , que mostraban los robustos brazos de los trabajadores, sus puños cerrados, alzados en señal de victoria o tal vez listos para propinar un enérgico golpe al enemigo (Bermúdez, 102).

La ofensiva contra la burocracia permitió la representación de otros contenidos críticos como el enfrentamiento contra funcionarios esquemáticos, la ridiculización de los comportamientos extremistas y la burla de la retórica de los líderes. Esto explicaría por qué películas muy críticas como La muerte de un burócrata o Memorias del Subdesarrollo no fuesen ni subversivas ni incongruentes con los reclamos políticos del gobierno[50]. Podrían distinguirse otros casos que no tenían que ver con la ofensiva contra la burocracia y que, por ende, se apartaban de la línea a seguir. El comentario era entonces más sugerente, a menudo encriptado y deslizando la lectura más bien hacia la interpretación que pudiese hacer el espectador. En el cuadro de Antonia Eiríz La muerte en pelota (1966), el *umpire*, con su uniforme oscuro y su máscara de protección, quedaba transformado en una alegoría de la Muerte que, como autoridad máxima, arbitraba el juego ante una muchedumbre de rostros desdibujados y con expresiones exaltadas hasta lo monstruoso. ¿Podría este lienzo tener un sentido crítico contra el proceso revolucionario? Al espectador le correspondía decidir si la imagen podría entenderse como una alegoría de Fidel Castro dirigiendo al país y a las

[50] De acuerdo con el cineasta y diseñador Alberto Ortíz de Zárate, Gutíerrez Alea le comentó que Memorias del Subdesarrollo no habría podido filmarse de haberse realizado sólo unos meses más tarde.

multitudes desde la tribuna de la Plaza de la Revolución. Era una analogía posible; pero no explícita.

Las tensiones con la URSS contribuyeron a que se produjera un mayor acercamiento con la comunidad intelectual mundial -sobre todo latinoamericana y europea- y a vínculos más estrechos con los movimientos de guerrilla y liberación nacional. El compromiso social del arte irradió hacia un pronunciado anti-imperialismo y hacia sueños de integración latinoamericana y tercermundista. La actividad cultural desplegada por La Casa de las Américas, la OSPAAAL, al igual que El Salón de Mayo (1967) y el Congreso de los Intelectuales (1968) celebrados en la Habana, testimonian los intensos intercambios que se sostenían con la intelectualidad mundial. Las diferencias con la URSS –que habrían de resolverse en 1968, cuando el gobierno cubano apoyó oficialmente la ocupación de Praga por ejército soviético- propiciaban un clima de internacionalización en el que el que la abstracción tendría un espacio más significativo.

Entre 1965 y 1968 existieron numerosos intercambios con intelectuales latinoamericanos, europeos y estadounidenses, que culminaron en el Congreso de Intelectuales de la Habana. La vital utopía revolucionaria propagaba -y al mismo tiempo inspiraba- el despertar de esa gran humanidad que, con paso de gigante, había dicho ¡Basta! y echado andar (Castro, 1986,107). Silvio Rodríguez cantaba La era está pariendo un corazón y Guevara devino en uno más prominentes iconos de rebeldía y romanticismo de la década. En Cuba se produjo toda una iconografía en la que la rebelión mundial encarnaba en la imagen del mítico guerrillero, en cárteles de colores vibrantes, emparentados con el arte psicodélico.

Al mismo tiempo, junto a la ofensiva contra la burocracia, junto a la lucha contra los dogmatismos y los comportamientos aletargados, se propulsó un paquete de medidas destinadas a aplacar las "desviaciones" morales e ideológicas. Por aquellos años se extirparon los últimos reductos de la pequeña empresa, se crearon instituciones coercitivas como el Servicio Militar Obligatorio y las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (1964-67); mientras las organizaciones de masas -como los CDR, la Federación de Mujeres Cubanas y la Central de Trabajadores de Cuba- hicieron más acentuadas sus funciones profilácticas y represivas. Hubo sanciones laborales que, en lo que tenían de arbitrarias, dejaban un amplio margen para ventilar rencores personales. Las medidas represivas aplicaban, con más o menos severidad, a los consumidores de marihuana, a los que tatuaban sus cuerpos, a los seguidores del rock británico, a los testigos de Jehová, los homosexuales, a los amantes de las modas estadounidenses y a todos aquellos que mirasen con apatía el presente, estuviesen hartos de las consignas políticas o no se mostraran dispuestos a participar en las asambleas, actividades políticas y trabajos asignados por el gobierno. Desde la masificación de la cultura, desde el compromiso social del arte y la ética revolucionaria, se promovió una contradictoria amalgama de rebeldía y represión, anticonformismo e intolerancia.

En el lienzo Isla 70, Raúl Martínez denunció estas contradicciones. La pintura, concebida como un inmenso mural, estaba seccionada en bandas horizontales. Las caras de revolucionarios como Fidel Castro, Ché, Camilo Cienfuegos, Lenin, Ho-Chi-Ming y José Martí se integraban en una multitud de rostros anónimos: ellos eran el pueblo y el pueblo estaba con ellos. Era un cuadro optimista, de colores brillantes, en el que prevalecían expresiones joviales y entusiastas. Pero, de forma no tan velada, aunque si lo

suficientemente encubierta como para no dar lugar a reprimendas, el cuadro añadía una nota de protesta al júbilo revolucionario. A la izquierda, en la base misma de la pintura, Martínez representó a un joven que saborea un helado de fresa. El artista tuvo el cuidado de pintar un fragmento del cono sobre el que despunta el refrigerio de modo tal que la forma oblonga y el color rosáceo en los labios juveniles hacían pensar, más bien, en un *felatio*. En otro lugar, el acto de morder un emparedado, quedaba sugestivamente asociado una hilera de cañas que se alzaban, como falos erectos, en el fondo. Hay jóvenes con melenas y otros con cerquillos que afeminan sus semblantes. Un personaje con bigote -¿un autorretrato?- al lado de un joven con su torso desnudo (¿el escritor Reinaldo Arenas?) junto al que el pintor escribió la palabra "Isla". Hay también orquídeas enormes aderezando el paisaje. Isla 70, un homenaje a la malograda Zafra de los Diez Millones, no deja de aludir a la brutal represión de la homosexualidad. Un retrato de Oscar Wilde trazaba una analogía entre el presente y la sociedad victoriana que encarceló al escritor homosexual, como si Martínez quisiera decir que el derrumbe de anticuadas concepciones morales y el triunfo sobre la homofobia debían ser, con todo derecho, conquistas de la Revolución.

La mayoría de los intelectuales que simpatizaban con el gobierno-aun cuando tuviesen una mirada crítica hacia las incomprensiones del presente- emprendían un asalto al cielo. Se vislumbraba "otro mundo"; mientras la economía, corroída por la ineficiencia, la caótica planificación, las indisciplinas laborales, la colectivización y la falta de estímulos a los trabajadores, estaba cada vez más depauperada. Los esfuerzos por diversificar la industria no dieron los resultados esperados. Los planes de producción se cumplían sólo en las planillas y reportes empresariales. El producto nacional bruto descendía y la recesión

tenía incidencias muy directas sobre el entorno cotidiano, en el que, desde los primeros años revolucionarios, empezaron a experimentarse carencias materiales. (Pérez-Stable, 166)

En 1971 se redactó el informe al Primer Congreso de Educación y Cultura. Fornet ha visto aquí el comienzo de un "quinquenio gris". Desiderio Navarro ha cuestionado el carácter moderado de esta expresión (Navarro, 703). Pero, en cualquier caso, no habría que demonizar exclusivamente a este documento. O al menos no debiera disociarse de la política cultural emprendida hasta ese momento. En el informe al congreso se institucionalizó una dirección que había pugnado, con no poca fuerza, hasta imponerse a partir 1968. De ahí que haya muchas líneas de continuidad entre Las palabras a los intelectuales y el Primer Congreso de Educación y Cultura y hasta pareciera que éste último texto se propuso acelerar y oficializar la política cultural que se había implementado durante los años anteriores.

El Congreso estuvo signado por dos importantes acontecimientos: el descalabro provocado por el llamado "caso Padilla" -una la punta de iceberg que acabaría por dividir las simpatías de la intelectualidad mundial hacia la Revolución Cubana- y, en segundo lugar, el fracaso de la Zafra de los Diez Millones, que condujo a una mayor dependencia de la ayuda económica y logística de la URSS.(Pérez-Stable, 229)

Esta dependencia afectó prácticamente a todos los ámbitos de sociedad cubana. La influencia de la Unión Soviética sobre la cultura no se hizo esperar: cursos de idioma ruso en la radio, la televisión y en los centros de enseñanza, insistente difusión de filmes, novelas, documentales y dibujos animados soviéticos. Además de las publicaciones periódicas, las ropas, los efectos electrodomésticos, los diseños arquitectónicos, los alimentos y los automóviles importados de la URSS. El nuevo acercamiento a la Unión Soviética venía acompañado de un drástico rechazo a la cultura capitalista, donde, como se

consignaba en el Informe del Congreso, imperaban la pornografía y los valores decadentes. (Santana, 1977, 62) La ofensiva contra la burocracia, que había permitido un amplio margen de crítica social, empezó a suprimirse desde 1968; pero la ruptura con un considerable número de intelectuales europeos, latinoamericanos y norteamericanos -ahora se les insultaba desde las páginas del informe al Primer Congreso de Educación y Cultura(59)-, contribuyó aún más a que se dejaran a un lado las actitudes críticas y se menospreciaran los lenguajes del arte contemporáneo.

En cambio, se estimularon los contenidos políticos, morales y didácticos de la creación artística. (56) No es difícil advertir la continuidad entre esta regulación y el enunciado de Fidel Castro de una avanzada revolucionaria que tenía el derecho de hacer avanzar a los demás o el predominio de los contenidos sobre las formas, que mencioné anteriormente como rasgos definitorios de Las palabras a los intelectuales. Una línea que, en la práctica sólo podía mantenerse imponiendo regulaciones muy rígidas. Incluso cuando las imágenes portaran contenidos declaradamente apologéticos, había interdicciones sobre cómo expresar la oda revolucionaria. En las oficinas del Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), por ejemplo, era necesario atenerse una codificación que hacía muy difícil el propio trabajo propagandístico: reducir el empleo del amarillo porque era sinónimo de cobardía, no abusar de los azules y violetas porque transmitían frialdad, tampoco servirse excesivamente del negro o de los tonos oscuros porque denotaban pesimismo[51]. El didactismo se hacía extensivo a un código cromático muy severo.

[51] Información recibida de una entrevista realizada en Diciembre del 2003 a Alberto Ortíz de Zarate, que trabajó como diseñador en las oficinas del DOR.

La política cultural implementada a raíz del Primer Congreso de Educación y Cultura o seguramente un poco antes hacia 1968, encontró fuertes resistencias. Antonia Eiriz y Humberto Peña dejaron de pintar como un modo de manifestar su inconformidad (Mosquera, 96, 1996). Además, entre las severidades de la política cultural quedaban muchos resquicios desde donde podría subvertirse. La primera grieta se produjo cuando los pintores adaptaron el fotorrealismo a las exigencias de la política cultural. El fotorrealismo era una corriente importada desde el mundo capitalista y, por ende, controversial. En Cuba habría que hablar de fotorrealismo, más que de realismo socialista (Camnitzer, 8), a pesar de que los temas continuaron siendo celebraciones de la gesta revolucionaria. Luego vendría el paulatino abandono de los contenidos políticos.

Los paisajes de Tomás Sánchez -algunos fechados en 1973- fueron otro golpe contra el arte de contenidos políticos. Sánchez yuxtapuso, formas "aparentemente inconciliables como el fotorrealismo y la abstracción espacial" (Mosquera, 1983, 187) y creó una atmósfera onírica y existencial muy relacionada con la meditación budista, por aquel entonces considerada nociva desde el punto de vista ideológico y practicada de un modo pseudo-clandestino. Del mismo modo, el lienzo de Flavio Garciandía Todo lo que usted necesita es amor (1975), un *close-up* de la pintora Zaida del Río acostada sobre la hierba, desvió el fotorrealismo hacia motivos más intimistas y juveniles. Pasando por alto los contenidos apologéticos, aparecieron temas como el erotismo, las modas, las imágenes de los *mass media* (el propio título del cuadro de Flavio estaba inspirado en la conocida canción de *The Beatles*) y líricas visiones del inconsciente (Lilián Cuenca, Fabelo, Zaida del Río y Pedro Pablo Oliva). Aldo Menéndez, pintó Mi envío al Salón (1978). Era una representación dentro de una representación. Un lienzo fotorrealista con la imagen de mujer

era sostenido por una alzadora de caña. El mensaje no podía ser más explícito: para apoyar a la Revolución no había, necesariamente, que hacer un arte panfletario. La producción o el desarrollo económico, permitirían que la celebración revolucionaria se expresara, posiblemente de un modo más profundo, en una alegría de vivir. Mi envío al Salón es una crítica al arte didáctico o de contenidos políticos. El retrato de una mujer podría tener connotaciones políticas mucho más complejas y hasta más elogiosas que los mensajes literales y apologéticos.

Podría creerse, con Rufo Caballero, que el optimismo era un lugar común en este variado diapasón de *sujets* (Caballero, 1999, II, 31); pero ya en la segunda mitad de los setenta, el muro ideológico que demandaba un arte que hiciese una apología de la Revolución parecía pulverizarse con la emergencia de estas poéticas que privilegiaban la subjetividad del artista, las modas juveniles y el erotismo en lugar de celebrar las transformaciones sociales.

La abstracción no parece verse significativamente afectada por las orientaciones dictadas en el Primer Congreso de Educación y Cultura. Al menos no de manera visible, ya que no es difícil conjeturar que en la práctica, en los centros de enseñanza y en las instituciones culturales, arreciaran los ataques contra la abstracción o las instituciones fuesen controladas por funcionarios dogmáticos.

En los años que comprenden entre 1963 –una vez finalizada la muestra Expresionismo Abstracto - y la segunda mitad de los setenta, la abstracción tiende a ser aceptada como una tendencia más dentro del arte cubano. Uno de los ejemplos más llamativos, Aguas Territoriales de Luis Martínez Pedro, apareció en Pintores Cubanos (1970), un libro con propósitos didácticos, dirigido a un público infantil. Algunos artistas

como José Antonio Díaz Pélaez y Sandú Darié, ejecutaron proyectos escultóricos comisionados por el gobierno. Una obra de este último, Cosmoramas[52], fue llevada al cine por el ICAIC en 1964. (Pogolotti, 2003,148)

Durante los años del llamado "quinquenio gris" , en las exposiciones personales que se celebran, la abstracción se limitaba a búsquedas estéticas y a poéticas muy individualizadas: Salvador Corratgé expuso en 1971 un conjunto de cuadros en los que se interesa por las relaciones entre la música y las formas visuales (una vertiente que en la primera mitad de la década recuperaron Miguel Cerejido, Ernesto Ocaña y Amaury Gutiérrez), Martínez Pedro expuso una serie Aguas Territoriales –Lezama Lima escribió un par de textos para catálogos de sus exposiciones- donde construye asociaciones cromáticas que evocan lo acuático, en círculos concéntricos, influidos por la pintura *hard-edge*. Vidal trabaja en la expresividad de las texturas, los signos gráficos y las tensiones entre los espacios. Darie desarrolla obras próximas al cinetismo, realiza un corto de animación –en colaboración con Juan Blanco (uno de los primeros en incursionar en la música electroacústica en Cuba)- y esculturas móviles. José Antonio Díaz Pélaez construye ensamblajes en madera cromada.

Pero la abstracción ocupó una posición periférica dentro del campo artístico cubano, La abstracción quedó reducida de una tendencia artística dominante, a un conjunto de individualidades dispersas y más bien solitarias. Se reconocen lienzos y esculturas específicas, nombres de artistas y los creadores de los cincuenta parecen quedar redimidos de las impugnaciones lanzadas por el marxismo ortodoxo; pero la abstracción misma, como

[52] Cosmorama era un breve documental sobre los artefactos artísticos que Darie albergaba en su casa.

tendencia artística, siguió siendo cuestionada y frecuentemente asociada a valores ideológicos retrógrados.

Itinerario estético de la Revolución Cubana (1974) expresa con claridad esta contradicción entre imágenes individuales y la tendencia artística en un sentido más amplio. Portuondo hace resaltar la unánime participación de los artistas abstracto en Homenaje a Martí (1954) y concibe el movimiento como "una denuncia de la decadencia burguesa"; pero encuentra inadmisible que dicho arte exprese la "nueva ideología revolucionaria." Y todavía más, entiende que lo adecuado es que el arte socialista surja como negación de la abstracción. (Política Cultural, 1986, 243). Esta concepción del arte abstracto como parte del pasado que debía superarse puede encontrarse un poco antes, incluso entre los propios defensores de la abstracción. En los escritos que Graziela Pogolotti publicó entre 1965 y 1967, podía percibirse, de un modo menos explícito, el estigma que pesa sobre estas producciones artísticas. Al reparar en la trayectoria de Raúl Martínez, Pogolotti interpretó su incursión en el expresionismo abstracto como una transición hacia una libertad. Como en una suerte un crescendo, la libertad avanza a partir de un embrionario verde que, "en un cuadro intitulado Sierra Maestra", se abre paso "como una premonición o una esperanza" (2003, 118). Luego vendría una segunda etapa en el que "los muros se vienen abajo y en cuadros posteriores al triunfo revolucionario se produce una explosión de violencia"(118). Hasta que, finalmente, con el abandono de la abstracción (119) y la evolución hacia una figuración influida por el Pop, se produce una conciliación entre "el hombre y el mundo exterior" (118). La libertad personal del creador se corresponde con la libertad social y ambas se expresan en una superación del momento abstracto. El ensayo concluye con una especie de clamor triunfal:

> […] la abstracción ha quedado atrás. El expresionismo ha dejado de ser una aventura de solitarios. La pintura de Raúl Martínez se abre ahora hacia el mundo con optimismo y fe...Ha salido del impasse y sus últimas obras sugieren múltiples posibilidades futuras (120)

En Transformación de la pintura (1967), la "generación de los Cincuenta", después de la "tentación abstracta" se ha "vuelto hacia nuevos modos de figuración, en los que se siente el apremio de la realidad más inmediata." (150) Pero no se trata solamente de un cambio estilístico sino de "una etapa de maduración, de tanteos, de hallazgos y de algunas importantes realizaciones"(150). Pogolotti fue una de las personalidades que más decididamente apostó por la abstracción frente a la línea pro-soviética. Precisamente por eso resultan muy sintomáticas sus palabras. Ya en el momento en que Pogolotti las escribe, parece ser un lugar común que la abstracción pertenece a un pasado burgués y posee un valor más bien transicional.

Incluso un pintor abstracto y crítico de arte como Pedro de Oraá describe los formalismos como algo perteneciente al pasado, no ya sólo a un momento dentro de la historia cubana; sino dentro del panorama artístico contemporáneo. Escribe Oraá:

> Tras el desarrollo, al parecer exhaustivo de todas las modalidades que se clasificaron en el expresionismo abstracto, muchos artistas se han percatado de las limitaciones conceptuales a las que ha conducido la atomización de la estructura del arte; del laberinto sin finalidad ni escape, en que se haya en general la plástica. (334)

Todavía en 1980, El caimán barbudo, revista de la Unión de Jóvenes comunistas, publicó un trabajo de Víctor Águila, en el que se repiten, de manera burda, las críticas del marxismo ortodoxo. (Veigas, 2002, 109-113) Aunque el artículo de Águila es, hasta donde he podido consultar, el ejemplo más tardío- y también uno de los más dogmáticos-

de las tiradas contra la abstracción, su cometido es bastante explícito: atajar el interés de los jóvenes por las corrientes no-figurativas. Un resurgir que conspiraría contra la concepción que toleraba la abstracción como un transitorio vestigio del pasado. El escrito de Águila aparece precisamente cuando, a partir de 1977, se percibe un esfuerzo institucional por revalorizar el arte abstracto; pero sintomático de las hostilidades que todavía suscitaba la abstracción. También es una expresión de los conflictos institucionales que enfrentaban al Ministerio de Cultura (fundado en 1976) y a la Unión de Jóvenes Comunistas (que en la esfera de la cultura disponía del semanario El caimán barbudo).[53](Camnitzer).

Junto a esta percepción del arte abstracto como algo perteneciente al pasado, superado por nuevas tendencias que se caracterizaban por estar más involucradas en el comentario social, la marginalidad del arte abstracto dentro del campo artístico cubano, se debía a que tenía poco que ver con los discursos estéticos dominantes, que se centraban en la idea del compromiso social del arte, el contenido nacionalista de las creaciones y la masificación de la cultura. Esta marginalidad de la abstracción posiblemente también permita explicar por qué durante los años del llamado "quinquenio gris", no parecen existir grandes interdicciones con respecto a las obras no-figurativas.

[53] Un funcionario de la UJC citó a José Veigas y le habló abiertamente de que se trataba de una guerra institucional. Incluso llegó a amenazarlo si no se alistaba junto a los partidarios de las posiciones estéticas de la UJC (tomado de una entrevista que le hice a José Veigas en la Habana, en diciembre de 2006. Otro ejemplo de las tensiones puede verse en los ataques que, desde la revista El caiman barbudo críticos como Víctor Águila y Ángel Tomás (Camnitzer, 4) dirigieron contra artistas jóvenes que eran defendidos por el Ministerio de Cultura. Por ultimo podría mencionarse el conflicto suscitado por el concurso de dibujo Joan Miró, en 1980. El premio le fue otorgado al pintor Tomás Sánchez, que presumiblemente habría usurpado un puesto que pudo haberle correspondido Roberto Fabelo, que era un dibujante "representado" por la Unión de Jóvenes Comunistas (entrevista a José Veigas, La Habana, diciembre de 2006).

4. HACIA UNA CONSAGRACIÓN DE LA ABSTRACCIÓN EN CUBA.

En la segunda mitad de los setenta, en contraste con el momento inmediatamente anterior, se asistió a un esfuerzo más sistemático por divulgar el arte abstracto. Por esos años, cuando el gobierno inició la llamada Institucionalización de la Revolución (1976) produjeron importantes reformas en la esfera de la cultura. Paras esas fechas ya resultaba evidente que los valores de la cultura soviética eran impopulares. El humor callejero despedazaba los "muñequitos rusos"[1] y los filmes épicos sobre la *Segunda Guerra Mundial*, que frecuentemente se exhibían en la televisión y las salas de cine y que los espectadores encontraban insípidos y patéticos, cuando no risibles. Si alguien decía "camarada", "urrah" o "tavarich" era a menudo en tono zumbón[2]. Había bromas sobre la calvicie de Lenin y, en sentido general, era moneda corriente mofarse de los dirigentes soviéticos y "los bolos", que es como popularmente se llamaba a los soviéticos y a los productos provenientes de la URSS. Desde los zapatos hasta los efectos electrodomésticos soviéticos todo era "bolo"; es decir, infuncional, pesadísimo y feo.

La estrategia de repeler de golpe la cultura de masas capitalista, además de aumentar el descontento -y de agudizar la dependencia hacia la URSS- se volvía cada vez más inoperante con la aparición de nuevas tecnologías que permitían una mayor circulación de la información y las imágenes. Las emisoras radiales siempre habían tenido que competir con las estadounidenses, cuyas señales de transmisión podían captarse con más o menos

[1] Expresión popular para los dibujos animados provenientes del Bloque Socialista.
[2] Sobre la adversidad del humor popular contra los filmes y objetos de consumo soviéticos, me he apoyado en mis propios recuerdos, así como en numerosos testimonios.

interferencias en Cuba. Los programas radiales norteamericanos se captaban de manera pseudo-clandestina. Los cubanos estaban bastante familiarizados con los éxitos musicales de Norteamérica; que a la larga comenzaron a divulgarse también a las emisoras nacionales. Los marineros mercantes, los funcionarios que tenían oportunidad de viajar, los estudiantes africanos y aun los propios cubanos que regresaban de misiones militares o laborales en África, Asía y América Latina, traían artículos del mundo capitalista, vistosos y sofisticados, que inevitablemente descalificaban aún más a los que provenían de la URSS o a los que confeccionaba la más bien modesta industria nacional. En 1978 se iniciaron los viajes comunitarios desde Miami. Después de una prolongada ausencia, las personas que habían emigrado regresaban atiborrados de baratijas que se volvían muy codiciadas y pasaban a ser el último grito de la moda. Para esas fechas era un secreto a voces que, gracias a una nuevas tecnologías –como el video y la grabadora- los filmes y estrellas de rock estadounidenses circulaban con regularidad entre la población. La batalla ideológica comenzaba a perderse no en el ámbito de la justicia social ni en el de las concepciones filosóficas; sino en la esfera, mucho más vulnerable, de las modas juveniles, el diseño y las producciones mediáticas. Aunque no faltaba razón a los que insistían sobre la dimensión ideológica de la que estaban dotados los productos capitalistas (Mosquera, 1989, 121); en la práctica no era tan sencillo explicar por qué no debiera lucirse un reloj digital japonés, ver un filme como Love Story o leer las crónicas sentimentales de la revista española Hola!. La cultura de masas capitalista se había inoculado en el socialismo cubano, después de infructuosos esfuerzos por atenuar su impacto sobre la sociedad cubana. El anatema de "diversionismo ideológico", que en otro tiempo tuvo una considerable eficacia represiva, ahora resultaba un arma muy endeble ante la marejada de productos provenientes de las sociedades de consumo.

En vistas de que era muy difícil contener la industria cultural capitalista, el gobierno optó por dosificarla y, hasta donde fuese posible, confiscarla. La televisión empezó a transmitir los filmes hollywoodenses del momento; mientras, gradualmente, iba retirando las impopulares películas soviéticas. En 1982, con ojos atónitos, los cubanos presenciaron por vez primera a The Beatles en la pequeña pantalla[3]. Paralelamente, otras estrellas de rock aparecían, cada con vez más asiduidad, en los programas televisivos dedicados a los jóvenes[4]. A menudo las transmisiones eran complementadas con comentarios críticos en los que se subrayaba el carácter ideológicamente nocivo de esas creaciones culturales[5]. Una campaña dentro de la que cabía una curiosa torsión: los filmes norteamericanos, con su carga de violencia, sus negros marginales y sus protagonistas que tenían que oponerse sobrehumanamente al poder de las grandes corporaciones, se convirtieron en un modo de mostrar las injusticias sociales del capitalismo. Dentro de lo posible, los filmes de Hollywood fueron "nacionalizados" y asimilados como parte de la propaganda anti-norteamericana.

Los cambios en los programas de la radio y la televisión eran síntomas de transformaciones más profundas. El gobierno no sólo decidió regular la irrupción de las

[3] Algunos estudios han demostrado que The Beatles, sin estar oficialmente prohibidos, se divulgaban de manera muy limitada y escuchar al grupo británico era una conducta socialmente reprobable y marginal. Todavía a comienzos de los 80 estaban asociados a un modo de vida enajenante, caracterizado por el consumo de drogas, la extravagancia y la promiscuidad sexual.

[4] La aparición de músicos norteamericanos y europeos en los espacios televisivos y radiales era ya notable a comienzos de los ochenta. Artistas como Paul McCartney, Steve Wonder, Ray Charles, Barbra Streisand, The Eagles, Bonney M, etc., se mostraban ocasionalmente en la pequeña pantalla. Hacia la primera mitad de los ochenta la música norteamericana se incluía asiduamente en programas más especializados como el espacio televisivo Colorama, que asesoró el musicólogo Leonardo Acosta y más tarde Perspectiva, que fue conducido por el músico Manuel Gómez.

[5] Tal y como ocurría en el programa Tanda del Domingo, dedicado a la proyección de películas y conducido por el crítico cine Mario Rodríguez Alemán. Todavía a mediados de los ochenta, en el programa Perspectivas, se incluían comentarios sobre lo subversivo que pudieran resultar algunas de los grupos y personalidades a las que se les dedicaba la transmisión.

imágenes mediáticas sino también encarar la lucha ideológica en el propio ámbito de la cultura. Este había sido uno de los tópicos que caracterizaron el imaginario institucional cubano desde los años sesenta. Lo novedoso a partir de finales de la década siguiente era que dicha lucha no se redujo tanto a condenar, mutilar y censurar a las producciones culturales del capitalismo –practicas que de todos modos se mantuvieron, si bien con menor severidad-; sino que en esta ocasión se optó por divulgar dichos valores. Coincidiendo con el XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, que se celebró en la Habana en 1978, existió una apertura y una tolerancia hacia las modas juveniles, las tendencias artísticas del momento y los filmes estadounidenses contemporáneos. Las instituciones se adentraban en un terreno muy espinoso, al que llegaban con evidente desventaja: escasa experiencia, enormes prejuicios, temores y limitados recursos.

"Ha triunfado la justicia, adelante el arte", dijo Armando Hart, Ministro de Cultura, en 1977, como indicando que era hora de acometer importantes reformas (1986, III, 51). Un primer paso consistió en hacer cambios institucionales que, significativamente, coincidieron con una nueva distribución geográfica del país: creación del Ministerio de Cultura (1976), fundación del Instituto Superior de Arte (1976), casas de la cultura, escuelas y centros provinciales de arte, además de otras "instituciones culturales básicas"[6], diseminadas por todos los 169 municipios del país. Para fines de los setenta existía una infraestructura institucional sin precedentes en la cultura cubana (Sarusky, 49). Y se continuó ampliando hasta al menos 1983, con la apertura del Centro Wifredo Lam y otros centros culturales.

[6] Las instituciones culturales consistían en 1)biblioteca pública, 2) Casa de la cultura, 3)Sala cinematográfica (y posteriormente sala de video, 4) Teatro (o salas de teatro) 5) Museo o 6) galería de arte, 7) librería. Velunza, Vivián en http://74.125.47.132/search?q=cache:kO-sv19rVlkJ:www.lacult.org/docc/PonenciaCubaIII.pdf+cuba+instituciones+culturales+basicas&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=us&lr=lang_es

El vertiginoso crecimiento de la infraestructura institucional incluyó también la aparición de regulaciones legales -como la ley de derechos del autor, decretada en diciembre de 1977- destinadas a proteger e incentivar la creación artística. Un aspecto importante de la Ley de derecho de autor consistió en el inciso D, del artículo 4, según el cual el autor tenía derecho a ser remunerado por su trabajo artístico (1987, IV, 53). De esta manera se daba un paso legal para la comercialización de las artes visuales, que vendría a darles a algunos artistas una posición privilegiada en la sociedad.[7] En el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975) se reafirmó la libertad de formas a la que se había hecho referencia en Las palabras a los intelectuales. Entre 1977 y 1986 se publicaron numerosos textos sobre la política cultural de la Revolución, entre ellos una entrevista al Ministro de Cultura, titulada, muy a tono con las nuevas transformaciones, Cambiar las reglas del juego.

Simultáneamente se hablaba de la educación estética de la población y de la superación política de los trabajadores de la cultura. Era preciso contar con funcionarios más competentes y receptivos hacia las nuevas tendencias artísticas. En cuanto a las masas populares, comenzó a barajarse la idea de que el pueblo estaba políticamente preparado para asimilar críticamente las manifestaciones culturales del capitalismo avanzado.

Todas estas reformas tenían como fundamentos los mismos rasgos de la política cultural que sistemáticamente mantuvo el gobierno cubano: el control estatal sobre las instituciones culturales, el compromiso social del arte, el carácter masivo de la cultura, el papel protagónico de la educación, la resistencia frente a los valores de la cultura de masas

[7] Antonio Eligio Fernández me habló de una broma relacionada con la canción We are the World, que se popularizó en Cuba hacia 1984. Como es sabido la pieza agrupaba a 46 interprétes. Entre los artistas cubanos se hablaba del Grupo de los 46, como de artistas que vivían muy holgadamente y acumulaban grandes fortunas, gracias a la comercialización de sus obras. (tomado de una conversación con Antonio Eligio Fernández, diciembre de 2005, San Diego).

capitalista, el anti-imperialismo, las conexiones con Latinoamérica y el llamado *Tercer Mundo* y el carácter nacionalista. Ahora estos principios se implementaban de un modo menos rígido y más atrevido, en consonancia con el bienestar relativo que disfrutaba la población y con los nuevos desafíos que planteaba el contexto cultural de la segunda mitad de los setenta (Pérez-Stable, 209).

En consonancia con estos cambios, entre 1977 y 1983 hay un aumento significativo de los escritos sobre arte abstracto en las publicaciones periódicas. Los creadores de los cincuenta comenzaron a recibir homenajes en la prensa y en sentido general encontraron una mayor difusión. La cantidad de trabajos periodísticos que salieron a la luz en 1978, excede con creces a todos los que se publicaron entre 1963 y 1976. Son textos elogiosos, en ocasiones entrevistas, y que le confieren una mayor importancia a las propiedades formales de la obra de arte. En sentido general, existe la tendencia a restarles importancia a las críticas que anteriormente habían hecho autores marxistas como Marinello, Portuondo y Mirta Aguirre, a quienes apenas se menciona.

Ahora bien, los escritos están mayormente consagrados a las figuras de los cincuenta. En la segunda mitad de los setenta los jóvenes artistas comienzan a interesarse por el por el arte abstracto, con intereses muy plurales. Nombres como Elpidio Huerta[8], Juan Vázquez, José Triana, Julia Valdés, Raúl Sántos Zerpa, Carlos Trillo, José Salas, Enrique Lanza, Omar Torres, Richard Alexander. La crítica de arte no logra percibir que se trata de una corriente significativa dentro del nuevo panorama artístico. Los textos se detienen ocasional y circunstancialmente en figuras aisladas. Otro tanto ocurriría en la

[8] No me ha sido posible encontrar ninguna referencia de este pintor. Vine a conocer su nombre gracias al crítico de arte Antonio Eligio Fernández (Tonel). De acuerdo con Tonel, Elpidio Huerta era un artista muy talentoso y que contribuyó a conferirle una enorme vitalidad a la abstracción entre los jóvenes creadores.

década de los ochenta. La abstracción, aunque cuenta con muchos partidarios –y definitivamente con la aceptación de la crítica de arte y las instituciones- se percibe, en sentido general, como una tendencia que es cultivada, individualmente, por artistas que parecen trabajar en solitario, sin apenas incidencia las tendencias dominantes.

Podría argumentarse que la importante ruptura dentro de las artes visuales cubanas de comienzos de los ochenta, está poderosamente marcada por el arte abstracto. La abstracción fue uno de los sedimentos de lo que se ha llamado una "puesta al día del arte cubano" (Mosquera, 1980). Mosquera, en Diez nuevos pintores, advirtió sobre el poderoso influjo del *informalismo* sobre un grupo de jóvenes, entre los que se encontraban -muy próximos a la abstracción- Israel León, Gustavo Pérez Monzón y José Manuel Fors (1983, 417-23). Es éste el único texto en el que se menciona la presencia de importancia de la abstracción en el arte cubano de los ochenta. En la práctica, las tendencias no figurativas se integraban a las nuevas vertientes. Flavio Garciandía indagó en corrientes no-figurativas que como los *shaped canvases*[9] o la llamada *post-painterly abstraction.* El grupo Hexágono y el escultor Florencio Gelabert –cuyo trabajo parece estar completamente al margen de las tendencias dominantes en el campo artístico cubano- se internan en instalaciones y en propuestas conceptualmente complejas, que guardan igualmente una notable afinidad con el arte no figurativo. En 1983, se realizó la primera exposición del llamado Grupo 4x4[10] Dos de sus miembros (García de la Nuez y Acosta) harían obras abstractas. Otro artista, Eduardo Rubén González, se internó en formas geométricas relacionadas con el arte cinético. Además, unos estudiantes del Instituto Superior de Arte (Ernesto Ocaña, Miguel Cerejido y

[9] Tal es el caso de Flavio Garciandía en su Catálogo de formas malas (1982), donde establece aproximaciones intencionales entre abstracción y kitsch.
[10] Integrado por Moisés Finalé, Carlos Alberto García de la Nuez, José Franco y Gustavo Acosta).

Amaury González) exploraron las relaciones entre el jazz y el rock sinfónico en creaciones próximas a la abstracción. Los nuevos lenguajes -que contrastaron bruscamente con el fotorrealismo y las representaciones de lo grotesco fantástico que resultaron dominantes en el arte joven de fines de los setenta- convulsionaron el escenario artístico nacional. Tal vez esta irrupción tan provocativa hizo que apenas pudiese percibirse el sustrato de lo abstracto en las nuevas direcciones del arte cubano. Pero, al mismo tiempo, la crítica había heredado el hábito de considerar la abstracción como algo ya superado, perteneciente al pasado, limitada a búsquedas formales, y reducida a poéticas individuales.

Junto al nuevo arte de comienzos de los 80, aparece también una nueva hornada de críticos que emprendieron la tarea de defender a la abstracción desde posiciones marxistas y en franca oposición a las posturas que mantuvieron los antiguos miembros del Partido Socialista Popular. Autores como Gerardo Mosquera, José Veigas, Alejandro Alonso, Herena Hernández y posteriormente Osvaldo Sánchez, Antonio Eligio Fernández y Orlando Hernández transformaron la crítica de arte cubana, agregando, junto a la defensa de nuevas tendencias artísticas, novedosos enfoques dentro del marxismo o incorporando lecturas post-estructuralistas y postmodernas. Sería útil citar un párrafo de Mosquera, fechado en 1984, en la introducción a El diseño se definió en Octubre. Escribe Mosquera:

> Me he valido del instrumental de la estética marxista actual (…)Quizás he trabajado en una frecuencia media entre la dimensión que ha sido llamada "especulativa" y el sociologismo. Este instrumental se emplea sobre varios aspectos del arte de las viejas y las nuevas vanguardias. Esto no tiene nada de particular. Pero sí tal vez, el que se haga a favor. Incluso, por paradoja, puede resultar curioso que yo mismo sienta al libro formar parte –a su manera- de toda esta inclinación epocal que la amplitud del rubro postmodernismo abarca bastante bien en términos generales. Hasta por ser, en algunas facetas, un discurso "inclusivo" más que "exclusivo". No veo por qué hay que colocar fatalmente un signo de antagonismo monolítico y insuperable entre marxismo y postmodernismo (14)

La revalorización de la abstracción se correspondía con las importantes reformas que se implementaban desde el Ministerio de Cultura y también con los nuevos métodos discursivos a los que apelaba la crítica. Los jóvenes críticos cubanos se interesaron por enfoques más flexibles dentro del marxismo , a la par que por estudios culturales, estéticos y semióticos más abiertos y que le concedían un mayor interés al estudio de las formas artísticas[11].

Durante los años 80, se asistió a un nuevo momento en el debate relacionado con el compromiso social del arte abstracto. Este nuevo énfasis en la discusión no perseguía de manera directa redimir a la abstracción cubana ni apoyar a los jóvenes que se dedicaron a la realización de obras no-figurativas. Las tentativas por defender la dimensión social del arte abstracto eran parte de un esfuerzo por sustentar las reformas que se realizaban en la esfera de la cultura y de oponerse a los dogmatismos que habían se habían implementado a partir de 1968 y que se habían consagrado en el Primer Congreso de Educación y Cultura. Volver sobre la polémica en torno al arte abstracto era un modo de apoyar la emergencia de nuevas corrientes artísticas, un modo de argumentar en favor de la necesidad de participar en el proceso de internacionalización del arte y promover la asimilación de nuevas tendencias.

La propia crítica de arte permite apreciar que, aunque los reformas que tuvieron lugar en la esfera de la cultura eran promovidas por las instituciones, los cambios

[11] Desde la revista Criterio, el investigador, traductor y crítico literario Desiderio Navarro realizó una importantísima labor en la divulgación de las más avanzadas concepciones teóricas. Más tarde, apareció la publicación Opción.

encontraban muchas reticencias y tropezaban con numerosos prejuicios, que estaban igualmente arraigados en el imaginario institucional que aspiraba a transformarse. Martí y el arte abstracto, un texto de Gerardo Mosquera, inicialmente publicado en la revista Revolución y Cultura, en el número de mayo de 1981 permite ver, como un trasfondo contra el que el dialoga el texto, los prejuicios que todavía existían en 1981. Desde el título mismo, Mosquera parece seguir una estrategia que -según describiría veinte años después de la aparición de Exploraciones en la plástica cubana (1983)- resultaba muy eficiente a la hora de defender a los artistas jóvenes: "The instrument consisted in maintaining ideo-aesthetic positions effectively within a theoretical discourse of the left." (Erjavec, 2003, 221) Habría que detenerse en las fuentes a las que acude Mosquera. Martí no era propiamente hablando un pensador marxista; pero tenía, de entrada, la ventaja de anticiparse a los posibles reproches sobre la raigambre nacionalista del arte abstracto. Y como a menudo, en la prensa, en la televisión y en todas partes, se le llamaba "el Maestro" o "el Autor intelectual del asalto al cuartel Moncada" o el "Apóstol", su ideario y sus textos eran virtualmente irrefutables. Además, la autoridad martiana vendría a ser reforzada con la de Boris Suchkov (1983, 331). Hoy quizás haga falta una erudición admirable para estar familiarizado con los trabajos de Suchkov[12] y probablemente, a comienzos de los ochenta, la inmensa mayoría de los lectores cubanos tampoco supieran exactamente de quién estaba hablando Mosquera. De todos modos, eso no debió ser un obstáculo muy grave. Bastaba con escribir su nombre, de evidente sonoridad eslava, y especificar que se trataba de un "destacado teórico soviético" (333) para que la

[12] Mosquera cita uno de sus libros Los destinos históricos del realismo , Moscú, Editorial Progreso, 1971 (333) y otro trabajo El proceso literario mundial en la realidad contemporánea, en Ciencias Sociales, Moscú, 1971 (332)

posibilidad de contradecir sus criterios se volviese casi insólita. Menos contundente habría sido citar, por ejemplo, a Sartre. El argumento podría correr el riesgo de ser descartado como "revisionista" o "pequeño burgués". Y lo que era peor, desataría sospechas sobre el que tuviese la ocurrencia de apoyarse los puntos de vista del pensador francés. Defender una idea acudiendo a Nietzsche o a Heidegger tenía mucho de herético y, probablemente, a nadie le hubiese pasado por la cabeza semejante temeridad.

A pesar de las reformas que se habían hecho en los aparatos ideológicos del estado, todavía quedaban no pocas secuelas del "modelo sociopolítico y cultural soviético en su etapa de Restauración brezhneviana" (Navarro, 2002, 693) que se había impuesto desde fines de los sesenta. Si la estrategia de defender a los jóvenes mediante el marxismo que se gestaba en las academias de Europa del Este resultaba muy eficiente era porque ese andamiaje teórico se consideraba irrebatible *a priori* y porque posiblemente los propios autores los tuviesen por autoridades muy prestigiosas.

Otra fuente de la que se valió Mosquera fue la Tesis sobre la Cultura Artística y Literaria del I Congreso del Partido Comunista de Cuba (333-34) y un ensayo del pensador comunista Carlos Rafael Rodríguez.(327) Con este arsenal, inicia su "aventurada incursión" (349) de defender el arte abstracto.

Sin esquivar la pregunta sobre si la abstracción asumía o no un compromiso social (326-328), Mosquera se cuestiona los propios presupuestos sobre los cuales se sustentaba el debate. La interrogación era arbitraria y, si se aplicase de forma consecuente, podría conducir a una pesquisa un tanto paranoica:

> (…) habría que hacer el mismo reproche 'político' a los pintores de paisajes, de flores o de rostros de mujer, a la poesía intimista y también a la música

> que quisiera mantenerse fiel a sí misma, negándose a someterse a la carga conceptual que pudiera aportarle la letra (331)[13]

De todos modos, Mosquera insiste en la función de compromiso social que puede tener la abstracción gracias al título de las obras y al contexto en el que se realizan o son emplazadas (327). Pero la función social de la abstracción tenía que ver con su función cognoscitiva (335), que Mosquera ejemplifica de varias maneras: la influencia de la abstracción en las concepciones de la arquitectura moderna (336-37), la posibilidad de expresar sentimientos de un modo más intrínseco que las obras figurativas (340) y el hecho de reflejar "estructuras presentes en la naturaleza" (341). Junto a su valor cognoscitivo, hace notar la larga tradición no-figurativa. "La abstracción, afirma, es tan antigua como el arte mismo" (347). Por último, un importante *leitmotiv* del ensayo es la analogía entre las artes visuales, la música, la creación literaria y sobre todo, como lo anunciaba el título, los textos martianos.

Martí y el arte abstracto tiene un tono didáctico. Un lenguaje fácilmente accesible y explicaciones que suelen ir acompañadas de ejemplos sencillos de comprender. Sus acercamientos a la abstracción son muy básicos y generales. Sin embargo, dentro del contexto cubano, la importancia de Martí y el arte abstracto reside en que, además de desplazar a un segundo plano la pregunta sobre el compromiso social del arte, Mosquera defiende la validez de la abstracción como tendencia misma y no ya como imágenes producidas por creadores aislados. El resultado es un "desocultamiento", en un sentido análogo al heideggeriano, de otros valores que, si no trascienden la pregunta sobre el compromiso social del arte, al menos revelaban una cierta autonomía con respecto a dicho

[13] El entrecomillado es de Mosquera.

problema. Mosquera preconiza valores muy similares a los que aparecieron esbozados en las más tempranas formulaciones escritas sobre la abstracción en Cuba. Una frase de Martí y el arte abstracto "quienes niegan la sal y el agua a la abstracción" (339) es un quiño apenas encubierto al crítico de arte Joaquín Texidor, como si Mosquera hubiese querido dejar constancia de su gratitud hacia los primeros paladines del movimiento.[14] Una vuelta a los comienzos; pero una desde un enfoque marxista, en el que puede reconocerse la huella de Las ideas estéticas de Marx.

El diseño se definió en Octubre, un libro de Mosquera finalizado en 1984 y que se publicó en 1989, era también una defensa del rol social de la abstracción. Más aun, era una inesperada argumentación en favor del arte abstracto como parte del socialismo y como uno de los aprendizajes que podrían apropiarse de los comienzos de la revolución soviética.

El diseño se definió en Octubre es un estudio sobre las relaciones entre arte y política durante la temprana Revolución Rusa. Una mirada hacia los años en los que la avanzada política y la artística compartían una misma obsesión por cambiar la vida. Allí, en los albores de la Revolución Bolchevique, Mosquera encontró un ejemplo de cómo instaurar una política cultural que no sólo estimulase el nuevo arte; sino que también contribuyera a refractar el espacio ocupado por la cultura de masas y a suplir las carencias materiales de la población. El diseño se definió en Octubre perseguía "saquear" el pasado en provecho del presente. Los tempranos años de la Revolución Soviética podían proporcionar un modelo de política cultural que fuese factible dentro del socialismo cubano. El texto funciona como una

[14] En 1953, Texidor había escrito: *Negarle la sal y el agua a la pintura abstracta*…(citado por Vega Dópico, 14)

revisión crítica de la política cultural cubana, una búsqueda de nuevos horizontes que permitiesen una mayor integración del arte a escala social.

La idea central del libro es el concepto de "socialización del arte". Es una noción que se concibe como un paradigma difícil de alcanzar. El propio Mosquera afirma que se trata de un proyecto ambicioso; pero la utopía permite indicar una dirección, pensar una estrategia y sobre todo hacer la crítica del presente. La socialización transformaría la esencia misma del arte: diluiría las distinciones entre lo culto, lo popular y lo vernáculo y suprimiría las distancias entre el creador y el espectador. Simultáneamente, el arte dejaría de ser una categoría especial de objetos, encerrados en el espacio del museo o la galería, para abrirse a otros ámbitos como la comunicación social y mutar hacia otras actividades, como el diseño.

Los rusos habían intentado socializar el arte desde tres estrategias fundamentales: llevarlo a la calle, ponerlo en función de la propaganda política y, por último, integrarlo a la producción material. Estas eran las experiencias desde las que Mosquera vislumbra una radical vinculación del arte a la sociedad.

Era preciso revisarlas, cuidarse de idealizarlas y pensar dónde residieron sus limitaciones. Llevar el arte a la calle, incluirlo en las festividades y exhibirlo ante las multitudes, como hicieron los artistas rusos de avanzada, no fue del todo satisfactorio. Faltaba la capacidad de diálogo. Muchas de las obras vanguardistas tuvieron una dimensión utópica. Proyecciones hacia el futuro, en las que no siempre existió una reflexión sobre los conflictos del presente (196-98) La comunicación no llegaba a gestarse satisfactoriamente: el arte más experimental y sofisticado de su tiempo se llevaba a un público de bajo nivel cultural y poco versado en cuestiones estéticas. La vanguardia impuso, autoritariamente, su arte a las masas populares y al mismo tiempo les atribuyó un papel pasivo. El espectador

tenía que limitarse a contemplar la creación o, en el mejor de los casos, seguir las instrucciones dadas por el artista (194).Además, los vanguardistas tampoco prestaron atención a las tradiciones populares. No supieron integrar dicho acervo cultural en las propuestas artísticas (195).

Una lectura desde la post-modernidad. Mosquera tiene en mente conceptos como la participación creadora del espectador en la imagen artística y "síntesis inclusiva" de lo culto, lo popular y lo vernácular, que apenas se habían discutido en las primeras décadas del siglo XX y que todavía hoy parecen demasiado experimentales (En su libro Routes, Clifford ha comentado algunos ensayos recientes en los museos de la costa noreste de Canadá). Para rescatar las estrategias de la vanguardia rusa no bastaba con hacer un análisis histórico. Era imprescindible complementarlas con hallazgos de prácticas artísticas y problemas teóricos más actuales. El libro es un continuo diálogo entre las experiencias de comienzos de la Revolución de Octubre, el momento post-moderno y la situación particular de Cuba a comienzos de los ochenta.

Si los esfuerzos de los vanguardistas rusos por llevar el arte a las calles tuvieron un alcance limitado, debido al hermetismo de las obras y al escaso contacto con las masas populares; el arte al servicio de la propaganda política gozó de mayor vitalidad. Actores que divulgaban las noticias ante las muchedumbres, multitudinarias puestas en escena, noticias y comentarios políticos enunciados en novedosas y plurales formas de comunicación. El arte no como parte de la fiesta o el carnaval; sino como fiesta y carnaval. Allí, en un mismo espectáculo, en un mismo acto político, confluían diversas manifestaciones artísticas (música, teatro, artes visuales, danza) y se incorporaban formas de la cultura de masas: elementos del circo, el cabaret y la revista musical (174).

Arte como propaganda política no era en modo alguno realismo socialista, ni panfleto, ni amonestador academicismo. Era una fusión entre arte y agitación revolucionaria. El arte como propaganda política, tal y como lo concibieron las vanguardias rusas, se oponía radicalmente al arte como propaganda política de los ulteriores modelos soviéticos, frecuentemente ceñido a la escultura monumental, a las tarjas conmemorativas y a lienzos con temáticas patrióticas e históricas. Mosquera no rechaza el arte de contenidos políticos. Más bien piensa que el arte comprometido, para poder insertarse en la sociedad debe ser novedoso como forma de expresión.

Con su postura opuesta al realismo social, El diseño se definió en Octubre es una exaltación de lo abstracto. Junto al concepto de socialización del arte, Mosquera habla de una "cultura de lo abstracto". El constructivismo *realista*, afirmaba la obra de arte como un objeto en sí, un pedazo de tela pintada, libre de la función de representar la realidad; mientras que el constructivismo *productivista* acudía a las mismas soluciones formales para crear objetos industriales, útiles y a la vez sofisticados. Las formas abstractas eran un terreno común entre ambas vertientes. Esta integración del arte a la industria por medio de la abstracción, que era la tendencia más avanzada de su tiempo, hace ver un aspecto crucial: el arte no podría asumir otras funciones sociales y participar más activamente en la vida sin antes renovarse como arte.

Es necesario pensar El diseño se definió en Octubre como un diálogo con las reformas en la política cultural cubana que se realizaban desde mediados de los setenta. Mosquera proponía un paso radical desde la masificación de la cultura hasta la socialización del arte. El caso cubano le parecía particularmente privilegiado para emprender dicha transición.

El libro se terminó de escribir en 1984, cuando casi nadie dentro de Cuba hubiese podido vaticinar la caída del socialismo. Un momento en el que, a pesar de las muchas y profundas inconformidades, buena parte de los cubanos tenían la convicción de construir un porvenir más justo. Mosquera ve la posibilidad de socialización del arte en un proyecto social como el cubano, que había propagado la enseñanza artística y elevado considerablemente el nivel cultural de la población; pero la socialización del arte es al mismo tiempo una crítica a la política cultural del gobierno. El resultado es un texto muy singular. Uno de los pocos libros, si no el único escrito en Cuba, que era -como afirmó Mosquera en el prólogo a la edición colombiana-"pre-perestroika" y "pro-perestroika."

Memorias de la otra guerra (1983)[15], la tesis de licenciatura de Antonio Eligio Fernández (Tonel) era también un esfuerzo por argumentar a favor del compromiso social del arte abstracto. La tesis se enfocaba en las exposiciones realizadas por los miembros del grupo Los Once . Los argumentos de Tonel se apoyaron fundamentalmente en el texto de Portuondo Doble insugencia de la plástica cubana , en la réplica de Pogolotti a Fandiño y en citas a autores marxistas. En un correo electrónico Eligio Fernández me comentó muy particularmente sobre una referencia a Lenin, que le había proporcionado el pintor Antonio Vidal, sobre la necesidad de una internacionalización del arte.

La abstracción no era ya una tendencia marginada en el campo artístico cubano. Dentro de las reformas institucionales que se realizaron a partir de la segunda mitad de los

[15] No me fue posible localizar la tesis de Anonio Eligio Fernández (Tonel). No se encuentra en los anaqueles de la biblioteca de la facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana. Tampoco José Veigas posee ninguna copia en su archivo. El propio Antonio Eligio Fernández no conserva el texto. Es posible que haya que dar por desaparecida esta investigación. Una pérdida lamentable sobre todo si se piensa en los numerosos aportes que Antonio Eligiio Fernández ha hecho a la plástica cubana, como creador y como crítico de arte.Los comentarios que incluyo aquí se derivan de conversaciones e intercambios de email con el autor.

setenta, la abstracción se presentaba como el modelo a seguir, en oposición a un arte de contenidos políticos a menudo asociado con el realismo, como el que realizaron numerosos artistas de comienzos de los setenta. Las reformas institucionales en la esfera de la cultura fueron muy exitosas.

Empezaban a aparecer algunos imprevistos. Si bien las primeras promociones del Instituto Superior de Arte eran de un altísimo nivel y muy pronto hicieron una "puesta al día del arte cubano" (Mosquera); al mismo tiempo generaron un debate sobre el kitsch en la obra de arte y se opusieron resueltamente al arte oficialista. Uno de los logros más notorios de la Revolución había consistido en elevar el nivel cultural de la población. Balzac, Hugo y hasta Thomas Mann eran autores que tenían cierta popularidad, como mismo resultaba muy aceptado el cine de Bergman, Tarkovski, Kurosawa y Buñuel. Era plausible, aunque fuese un tanto utópico, pensar que la resistencia contra la cultura de masas podría hacerse desde los valores de la llamada “alta cultura”.

El socialismo aspiraba a imponer una cultura humanista en la que el kitsch estaba fuera de lugar. Además, para los estetas marxistas de Europa del Este, cuyas teorías se inculcaban en las publicaciones y los centros de enseñanza cubanos, la persistencia del kitsch sólo podía explicarse como un rezago del pasado burgués. La cultura de masas era uno de los flancos de la estética marxista contra el capitalismo. Como escribió el investigador búlgaro Iván Slavov:

> [...] en el capitalismo el kitsch es un rasgo preponderante de la 'cultura de masas' y hasta, en parte, del vanguardismo. En nuestra sociedad (socialista) él es persona "non grata" (244)

Y todavía tan tardíamente como en 1990, Pedro de Oraá, insiste en el kitsch como un rasgo y un rezago del pasado capitalista:

> ¿Cómo explicarnos la presencia del kitsch –además de su introducción en el orbe tercermundista- , en la comunidad socialista? Una respuesta inmediata podemos intentar, al menos, por el hecho de que, en la transición de un sistema socioeconómico a otro, y en el proceso mismo de edificación de la "nueva sociedad", subsisten anomalías inherentes a los hábitos culturales adquiridos en el régimen social anterior (311)

Sin embargo, en el paso del arte socialmente comprometido a creaciones que comulgan con lo cursi, las separaciones entre cultura de masas y alta cultura parecían dislocarse. En tal sentido, el arte de los jóvenes creadores era irreverente. Además, la ambivalencia con que el kitsch se incorporaba a la imagen artística parecía acentuar su condición de persona "non grata". Cuando Luis Camnitzer escribe: "artists faced Cuban kitsch first as an educational task. Their misión was to erradícate it, and by presenting it in an art context the expected result was to shock the viewer into reason (18), tiende a simplificar el armazón conceptual con que los artistas se acercaron al kitsch. La funcionalidad que propone Camnitzer suena demasiado ingenua, incluso si repite -como es el caso- las opiniones de algunos creadores. Si el arte contenidista de los setenta tendía a proponer sentidos unívocos y en ocasiones literales, el kitsch, en apariencia demasiado obvio, irrumpió en las galerías con una ambigüedad casi hermética. ¿Qué perseguían los artistas? ¿Parodiar? ¿Criticar el mal gusto imperante? ¿Celebrar una estética que, pese a sus soluciones simplonas y edulcoradas, suele estar provista de ingenuidad, alegría y desenfado? ¿Ampliar los horizontes formales del arte y renovarlo con la inclusión de lo reprobado? ¿Educar, como sostiene Camnitzer? Los propios artistas no parecían muy seguros a la hora de referirse a la inclusión de ornamentaciones ridículas, colores estridentes, grafías torpes y expresiones banales en sus creaciones. Las manifestaciones del kitsch, en el espacio de las

galerías, parecían quedar en suspenso, en busca de sentidos que lograsen sujetarlas. Los cisnes, las chinerías, los floripondios y las frutas de arcilla resultaron no ser nada transparentes a la hora de entrar en el espacio del arte. A comienzos de los ochenta, las imágenes que apelaban a lo cursi, tenían mucho de aquello que, según Adorno, constituye la verdad de lo nuevo; es decir, la falta de intencionalidad (26) La apropiación del kitsch era crítica en el sentido en que define Adorno el carácter social del arte: "What is social about art is its intrinsic movement against society, not its manifest statement...Insofar as a social function can be ascribed to art; it is its funtionlessness" (336)

Otro de los imprevistos fue el cambio en el status de los artistas que encontraban un espacio en el mercado mundial y aun en el incipiente mercado nacional. Ya a mediados de los ochenta hay una apreciable cantidad de creadores que han acumulado fortunas, pueden viajar al exterior y llevar un nivel de vida que contrastaba con el del resto de la población. Aunque los privilegiados no eran relativamente muy numerosos, las distinciones sociales parecían ser una punta de lanza para la reaparición de la pequeña propiedad capitalista.

Pero, sin dudas, el contratiempo de mayor envergadura, el más difícil de prever, fue la *Perestroika*. Las reformas que se realizaban en la Unión Soviética tuvieron una influencia muy directa sobre la sociedad cubana en sentido general. Los jóvenes vieron la posibilidad de participar más activamente en el diálogo político o, mejor dicho, una posibilidad de interrumpir el monologo. El "proceso de rectificación de errores" iniciado por el gobierno -y que para muchos no pasaba de ser un "proceso de ratificación de errores"-marchaba en una dirección diferente a la que deseaban los partidarios de reformas como las que se emprendían en la Unión Soviética (Pérez-Stable, 324). Los jóvenes reclamaban cambios más profundos. Era difícil desoír sus demandas no sólo porque, en la mayoría de los casos,

aspiraban a hacer reformas dentro del propio socialismo; sino porque, como mostraba el ejemplo soviético, el enfrentamiento a la burocracia, la corrupción, la censura y el autoritarismo era -o parecía ser- la actitud revolucionaria más avanzada. Además, la propia la URSS -como podía advertirse en el envío de provocativos filmes a la Semana de Cine Soviético en la Habana (1987)- presionaba para que Cuba se sumara a las reformas.

Aunque las tensiones no necesariamente obedecían a enfrentamientos generacionales; revestía la apariencia de discrepancias entre los iniciadores del proceso revolucionario y los jóvenes. Con el propósito de aliviar las tensiones, el gobierno intentó atraer a estos últimos a las instituciones culturales. En el *II Congreso de la UNEAC* tiene mucha aceptación la iniciativa de otorgar a más membresías y puestos relevantes en la *Unión de Escritores y Artistas* a creadores que no pasen de los treinta años. Carlos Rafael Rodríguez pronunció un inclusivo y conciliatorio "el que no está contra nosotros, está con nosotros" (Camnitzer, 190), igualmente aclamado por los artistas.

Pero los altercados entre las instituciones y el arte joven no pudieron evitarse. Mi homenaje al Ché, un lienzo de Tomás Esson ponía a prueba si era institucionalmente admisible pintar a Ché como un negro. Más difícil de digerir era el hecho de que, delante del retrato, dos seres grotescos celebraban una orgía. El cuadro parecía denunciar que la imagen del guerrillero heroico ahora servía para amparar la corrupción. A no dudarlo un homenaje a Ernesto Guevara, paradigma del revolucionario que tan a menudo se opuso a las malversaciones; pero ¿cómo, en qué sentido, leer la célebre disyuntiva "dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución ningún derecho"? El cuadro no fue interpretado como una denuncia de las degradaciones morales o de los privilegios que ostentaban muchos funcionarios –y que provocaba un profundo malestar entre la población-; sino como

un ultraje a Ché Guevara. La exposición fue censurada. A partir de aquí por primera vez desde 1959, como escribió Mosquera, "the cultural discourse became separate from 'official discourse' " (Mosquera, 2001, 13)

El arte cubano pasó a expresar lo que la gente hablaba en las calles y estaba por completo ausente en los periódicos (Mosquera, 1991, 8). Una voz crítica y una voluntad ética que, a pesar de formularse desde lenguajes sofisticados del arte contemporáneo, provocó una inusual afluencia de público a las galerías.

Los jóvenes pulverizaron los últimos reductos del arte oficialista y panfletario. Ya con anterioridad, los artistas y críticos de comienzos de los ochenta habían tenido que abrirse paso contra los partidarios de una orientación realista. En el Encuentro de Jóvenes Artistas Latinoamericanos, auspiciado por la Casa de las Américas en 1983, las posiciones encontradas se enfrentaron encarnizadamente (Camnitzer, 6). Se discutía con pasión y cualquiera habría apostado que las peleas terminarían en una trifulca callejera.

Un texto de Mosquera puede dar una idea de los cambios que tenían lugar en las artes visuales a mediados de los ochenta. Mosquera dedicó unas palabras al centenario del nacimiento de Georg Lukács. Allí arremetió contra la estrechez de miras del esteta húngaro, criticó sus reticencias frente a las vanguardias artísticas y su obstinada defensa del realismo como el valor supremo de la obra de arte.(Mosquera) La crítica a Lukács aparecía sin ningún tipo de obstáculos en una revista muy divulgada como lo era UNION.

A fines de los ochenta, los ataques contra los reductos del arte oficialista quedaron plasmados no sólo en las discusiones y escritos; sino también en las propias imágenes artísticas. El uso paródico de la hoz y el martillo en las obras de Flavio Garciandía, la serie de trabajos que Novoa denominó Etapa práctica, el Homenaje a Hans Haacke (1989), del

equipo ABTV y algunas pinturas de Pedro Vizcaíno o del Grupo Arte-Calle ridiculizaron al arte de contenidos apologéticos. Las tarjas, estelas y estatuas conmemorativas del arte oficial tardío -entre las que sobresalía el Mausoleo a Ché Guevara y el Memorial Antonio Maceo- tuvieron como réplica indirecta el uso de materiales poco convencionales y en sí mismos provocativos: escombros, excrementos, condones, papeles y almohadillas sanitarias, además de imágenes en las que los símbolos patrios se asociaban con orgiásticas celebraciones del placer.

A comienzos de los noventa, paralelamente con el colapso del Socialismo en Europa del Este, el otrora arte oficial ya había perdido por completo la batalla. Junto al ocaso del marxismo ortodoxo, el arte de contenidos apologéticos se convirtió, definitivamente, en algo pasado. Los propios artistas claudicaron como permitían ver dos ejemplos reveladores: Delarra -autor de estatua del Mausoleo a Ché Guevara de Santa Clara- se dedicó a la abstracción y Alberto Jorge Carol, luego de pintar una serie paisajes provistos de árboles fosforescentes, pasó a integrar las filas de la derecha miamense.

El alcance de este arte juvenil, inmerso en los problemas políticos del momento es un tanto paradójico. Las exhibiciones eran sumamente provocativas, suscitaban escándalos, arrastraban multitudes -como el ciclo de exposiciones celebradas en el Castillo de la Real Fuerza de la Habana, entre abril y julio de 1989- y acarreaban problemas personales a los artistas, críticos y funcionarios que las promovían; pero, al mismo tiempo, el arte contestatario no podía prescindir de las instituciones contra las que esgrimía sus ataques. Los propios artistas percibieron esta contradicción. Alexis Somoza y Felix Suazo, que fungieron como organizadores de las muestras en el Castillo de la Real Fuerza reconocían,

siguiendo las ideas de Juan Acha, que sin el apoyo institucional, las obras, por si mismas, tendrían una menor resonancia (Somoza, Alexis y Félix Suazo,224).

Las maniobras institucionales eran ambivalentes: concedían un mayor espacio a las discusiones (en las publicaciones periódicas, en las galerías, las universidades y los eventos culturales) a la vez que promovían de forma retorcida mediante censuras, escarmientos e incomprensiones. Una visión panorámica de las artes visuales cubanas de fines de los ochenta, ofrecería la impresión de que la capacidad transgresora de las obras fue alentada por las propias instituciones contra las cuales reaccionaban los artistas, como si los escándalos que acompañaban las muestras fuesen una especie de válvula de escape desde las que se desataban tensiones sociales más difíciles de solventar en otros ámbitos. La limitada difusión y la dificultad de comprensión inherente al arte contemporáneo explican por qué las aperturas se hicieron precisamente en este terreno y no en otros. (Mosquera, 1998, 37)

Con todo, las hostilidades, forcejeos y complicidades entre los artistas y las instituciones crearon un grado de inserción del arte en la sociedad como nunca antes -ni después- llegó a verse en el contexto cubano. Los artistas -y seguramente también las instituciones- experimentaban con los límites de lo permisible, con las vías para alcanzar reconocimiento y con las capacidades del arte para transformar la sociedad.

En la propuesta Es sólo lo que ves (1989) reaparecían, si bien con un signo político inverso, las acusaciones -al estilo Marinello- que veían en la abstracción un arte que se refugiaba en una neutralidad o una indiferencia cómplice. Esto pudiera parecer desconcertante sobre todo si se considera que, entre el medio centenar de artistas y críticos que se adscribieron a Es sólo lo que ves, se encontraban no pocos defensores de la abstracción. Desde fines de los setenta, los prejuicios contra el arte abstracto iban quedando

superados y ahora la abstracción, sin obstáculos ni dogmatismos con los que chocar, ofrecía el efecto de cierta desidia con respecto a los enfrentamientos institucionales que protagonizaba el arte joven, que a su manera convocaban la pregunta sobre el compromiso social del arte. Pero nada permitiría indicar que las instituciones se estuviesen escudando en la abstracción. Lejos del reconocimiento oficial, prevalecía el silencio o la indiferencia. Pintores que no pasaban de los veinticinco años y, que por aquel entonces incursionaron en algunas vertientes del expresionismo abstracto, como Rodolfo Llópiz, Luis Trápaga Brito, Juan Carlos Sánchez Lezcano, Guillermo Portieles, Ángel Hernández y Luisa Correa siguen siendo poco conocidos, casi ignorados todavía hoy. Algunos abandonaron el país, otros -muchos de ellos- la abstracción. Salvo Llópiz, los demás apenas llegaron a exponer sus trabajos. Luis Trápaga hizo su primera exposición personal en el 2003. Cierto que un pintor como Carlos Alberto García gozaba de prestigio y exhibía con asiduidad; pero hacer cuadros y esculturas abstractas, a fines de los ochenta, era, en muchos sentidos, una labor solitaria, a contracorriente de las discusiones dominantes.

Es sólo lo que ves tomaba a la abstracción como chivo expiatorio, sin advertir su postura controversial frente a la interrogante sobre el compromiso social del arte, que había sido uno de los pilares de la estética marxista propugnada por el oficialismo. De hecho las aperturas institucionales y las polémicas entre los jóvenes artistas y los funcionarios del gobierno, hicieron que nuevamente la abstracción quedase relegada.

El epílogo de este momento de arte joven contestatario, está igualmente relacionado con la *Perestroika*. Hacia 1989 empezaba a vislumbrarse que las renovaciones en la URSS amenazaban con desmembrar la unión de repúblicas y hasta el propio socialismo. En Cuba la situación era muy inestable: las importaciones fueron severamente reducidas, la

popularidad del gobierno cayó estrepitosamente, al igual que la fe en los andamiajes ideológicos del marxismo. Las instituciones culturales se abastecían muy precariamente y las aperturas, como lo demostraban las exposiciones del Castillo de la Real Fuerza, empezaban a escaparse de las manos de los funcionarios. A medida que el país se internaba en el llamado "período especial en tiempos de paz", entre 1989 y 1993, se cerraron los espacios para la discusión. En estas nuevas circunstancias, la gran mayoría de los artistas que protagonizaron la renovación artística de los ochenta marchó hacia México, España, Venezuela y los Estados Unidos, en busca de oportunidades creadas por el propio reconocimiento internacional que había alcanzado el movimiento.

Hacia mediados de los noventa, por vez primera, la política cultural de la Revolución Cubana parece mutar en una dirección que se aparta cualitativamente de los lineamientos de Las palabras a los intelectuales. Importantes cambios sociales vienen a superponerse a la crisis económica e ideológica desatada por la caída del bloque socialista: el desarrollo del turismo, la liberación del dólar y la creación de condiciones del mercado para el arte cubano. (Monzón Paz, Vázquez Aguiar, 13).

El mercado y el desarrollo del turismo crearon una competitividad sin precedentes en el campo artístico cubano. Junto a esto una "endemoniada pluralidad" porque no sólo se limitó a una apertura del arte con mayúsculas -es decir, al que se le atribuyen valores cualitativamente distintos (y superiores) al que portan las producciones artesanales- sino que también alentó la aparición una amplia gama de productos manufacturados, mayormente destinados al turismo. Si bien las fronteras entre estas producciones artesanales -por lo general de precios muy módicos- y el arte con pretensiones de entrar en el *mainstream* son

en algunos casos difíciles de distinguir; parece evidente que, al menos por ahora, son dos ámbitos relativamente diferenciados. Pero estas masivas producciones artesanales no tienen ya nada que ver con los movimientos de aficionados, ni con los esfuerzos por llevar el arte al pueblo. Están, por el contrario, orientadas al turista extranjero. No divulgan tampoco valores elevados; sino un mal gusto a complacencia del cliente. Además no son ni accesibles a la población cubana, ni rehabilitan tradiciones populares. Su importancia es meramente comercial. Los creadores pueden solventar medianamente las penurias económicas; mientras el estado puede agregar nuevas opciones a la industria turística y recibir ganancias directas en la forma de pagos tributarios.

Dentro de los circuitos de distribución del arte, la pluralidad incluyó la revitalización de géneros que parecían agotados o carentes de interés (como la naturaleza muerta, el paisaje) y la reapertura, hacia 1993, de los espacios para la crítica social. El arte de contenidos críticos, si bien parece heredar la inquietud de las obras contestatarias que emergieron a fines de los ochenta, si bien parece ser una reacción espontánea ante la crisis por la que atraviesa la sociedad, obedece también a los estímulos del mercado. La diferencia fundamental entre los ochenta y los noventa, parece ser, como escribió Mosquera, el dólar (2001, 14). Al igual que las producciones artesanales, las obras de contenido social están orientadas sobre todo hacia el público foráneo y el mercado de arte. Si la crisis que siguió a la caída del bloque socialista hizo que gran parte de los artistas se marcharan de Cuba, ahora el desarrollo del mercado ha provocado que lo que se fuguen sean las propias producciones culturales.

El desarrollo del turismo ha conducido a una afirmación del patrimonio nacional; pero ahora se rescata también el pasado pre-revolucionario que antes se desvalorizaba, se

borraba o se citaba sólo para hacer ver, por medio del contraste, los logros de la Revolución. El rescate del pasado republicano se manifiesta de muchas maneras: el valor histórico y cultural que se le confiere a construcciones y monumentos de las décadas comprendidas entre 1902 y 1958, el rescate de intelectuales y artistas -Mañach, Lidia Cabrera y Mario Carreño, por citar sólo algunos ejemplos- que emigraron a causa de sus desacuerdos con la Revolución y el esfuerzo por validar las producciones mediáticas de la Cuba republicana

La emergencia del turismo ha deteriorado los vínculos entre la educación y la cultura. Los libros ahora resultan de difícil acceso a la población: es preciso comprarlos a precios muy altos, cuando no pasan a engrosar los estantes de algún visitante europeo, latinoamericano o norteamericano. Los estudiantes de arte suelen vender en las ferias y galerías para turistas al tiempo que reciben su formación. Es decir, de forma espontánea, el mercado se ha integrado a la enseñanza de artística.

Por último, el control estatal también ha tenido que ceder. Han aparecido galerías privadas y corporaciones extranjeras que invierten en el mercado del arte cubano. Un requisito para la consolidación del mercado fue garantizarle al artista una remuneración satisfactoria y una mayor autonomía a la hora de acceder a los espacios de comercialización (Monzón Paz, Vázquez Aguiar, 13). Los nuevos mecanismos de compra y venta, implementados a partir de 1993 (13), le concedieron al creador un status muy privilegiado dentro de la sociedad, tanto por la posibilidad de consagrarse a tiempo completo a su trabajo, como por la holgura económica, el reconocimiento simbólico y la posibilidad de viajar al extranjero (Mosquera, 2001, 14). Este ha sido uno de los cambios más radicales que ha experimentado el campo artístico cubano al menos desde el triunfo revolucionario de 1959 o seguramente, si se recuerdan las penurias económicas que padecieron pintores como

Fidelio Ponce o Arístides Fernández, desde la aparición de las vanguardias artísticas. Un efecto colateral a esta medida fue la contención de la emigración de artistas que se produjo a comienzos los noventa. (Mosquera, 14). El artista ocupa una posición privilegiada en la sociedad. Según Bourdeu en el capitalismo:

> (…) los escritores y artistas constituyen, al menos desde la época romántica, una fracción dominada de la clase dominante, necesariamente inclinada, en razón de la ambigüedad estructural de su posición en la estructura de la clase dominante, a mantener una relación ambivalente, tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante ('los burgueses') como con las clases dominadas ('el pueblo'), y a formar una imagen ambigua de su posición en la sociedad y de su función social (1999, 32)

Algo análogo empieza a ocurrir en el contexto cubano. El célebre "dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución ningún derecho" es ahora de una flexibilidad comparable a la de un diestro contorsionista. En su aplicación no falta ni el cinismo ni la complicidad con el mercado. La honestidad intelectual del artista empieza a recaer más bien en la responsabilidad personal del creador. Es evidente que, por primera vez desde al menos 1961, se asiste a otras reglas de juego. Pero exigirle a los artistas y a las instituciones cubanas una autenticidad, una vocación ética y una mayor resistencia frente al mercado es un gesto de un purismo trasnochado. Como ha demostrado James Clifford, la autenticidad no existe ni siquiera en las sociedades tribales más tradicionales, en las que los miembros de la comunidad adaptan sus comportamientos, rituales y atuendos a las expectativas del turista, el etnólogo o el antropólogo. Si bien el mercado ha hecho que se fugue una parte considerable del patrimonio cultural -incluyendo el arte reciente-; por otro lado, ha sido el sustrato, muy competitivo, en el que han aparecido obras admirables como las de Kcho, Carlos Garaicoa, Elsa Mora o Los Carpinteros. Las aperturas de los últimos diez años han

incentivado la creación artística y han permitido que la cultura cubana conserve su vitalidad. Es plausible pensar que estas aperturas, con todas las contradicciones que plantea, sido uno de los logros más espectaculares de un gobierno que testarudamente se aferra al poder mientras ensaya la configuración de un discurso ideológico que tal vez pudiera llamarse "post-marxista".

El arte abstracto ha permanecido como un tipo de creación que apenas suele asociarse con la noción de arte socialmente comprometido. Incluso cuando las obras abstractas portaban contenidos críticos bastante directos, como en la exposición Marca con una X (1993) de Rodolfo Llópiz[16], el lienzo Panóptico[17] de Vladimir de León (1995) o las Ecotipias[18] de Edel Bordón(1999), las tentativas pasaron sin penas ni glorias.

Sólo en este momento, a partir de finales de los noventa, se ha emprendido un concertado esfuerzo institucional por rescatar, promover y hacer investigaciones sobre el arte abstracto cubano e integrarlo al patrimonio cultural del país. Si ya a fines de los 80 los prejuicios contra la abstracción se habían vuelto inoperantes, faltaba todavía un evento oficial que viniese a consagrar definitivamente al movimiento. Habría que esperar hasta mayo de 1993 cuando el crítico de arte Rufo Caballero hace la curaduría de Algunos de los

[16] La exposición era una parodía a la consigna gubernamental "marca con una X" para promover el voto de aceptación de los más de quinientos candidates que se presentaron al sufragio popular.
[17] El cuadro se presento en el concurso Juan Francisco Elso. Era una abstracción geométrica, en la que las formas parecían reflejarse unas a otras. Con su título Panóptico, evidentemente inspirado en El vigilar y castigar de Michel Foucault, Vladimir Díaz críticaba el sentido de vigilancia y de temor que prevalecía en la sociedad cubana.
[18] Habría que vacilar a la hora de considerar las Ecotipias de Edel Bordón como abstracciones. Su trabajo tiene que ver más bien con el arte participativo y conceptual. Una mañana de abril de 1999, Bordón y un grupo de sus estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro, se dirigieron al muro del Malecón habanero e introdujeron lienzos sin pintar en la Bahía, precisamente en uno de los sitios más contaminados. Luego de unos minutos las telas estaban cubiertas por manchas de petróleo. Las imágenes parecían obras abstractas. La intención de Bordón era denunciar el grado de contaminación de las aguas y contribuir, modestamente, a su depuración. Ecotipias es, me parece, uno de los más originales trabajos que se realizaron a fines de los noventa. Pasó completamente desapercibido.

cincuenta[19], en la pequeña y céntrica galería Juan David, adjunta al cine Yara. , con el significativo título Pinturas del silencio, la Galería Acacia, reunió a un grupo de abstraccionistas que oscilaban entre los veinte y los cuarenta años. Pero*, A tono* (2000) fue una muestra mucho más ambiciosa. Un tributo al medio siglo de abstracción en Cuba, incluía trabajos de 42 creadores entre los que se encontraban algunos de los pintores y escultores que abandonaron el país a raíz o en vísperas del triunfo revolucionario. Una sección, indicio de la fertilidad y continuidad del movimiento, estaba dedicada a los más jóvenes nacidos a partir de la segunda mitad de los sesenta. En el catálogo se mencionaban las incomprensiones del pasado (Wood, 2000, 3) y se afirmaba el significativo aporte de la abstracción en el devenir de la cultura cubana. (Pomares, 13)

La inquisitoria pregunta sobre el signo político o el compromiso social de las formas artísticas es un capítulo definitivamente cerrado. También ha quedado atrás la noción de un arte transitorio y rezagado con respecto a la vanguardia política.

Después de A tono se han realizado numerosas exposiciones como tributo a la abstracción. Artistas abstractos recibieron el Premio Nacional de Artes Plásticas (como Julio Girona y Antonio Vidal). Los nombres de artistas que se marcharon de Cuba (Consuegra, Llinás, Tomás Oliva, Mario Carreño) fueron nuevamente insertados en el panorama de la plástica cubana. Igualmente se homenajeó al escultor Agustín Cárdenas, que pasó sus últimos años en La Habana. Recientemente se restauró un mural de Antonio Vidal, fechado en 1963, en la tienda Fin de Siglo de La Habana, también se han rescatado del virtual olvido los murales de Agnes Jörn, realizados durante su visita a Cuba con motivo del Salón de Mayo de 1967 y se publicó una fotografía de una pared del Hotel Habana Libre, decorada

[19] La exposición incluía a Antonio Vidal, Manuel Vidal, Raúl Martínez, Salvador Corratgé

por Mario Carreño. El museo de Bellas Artes organizó exposiciones dedicadas a Los Once y al grupo Diez Pintores Concretos. Además de celebrar muestras personales de artistas aislados. Es evidente que a partir de A tono se le ha prestado una mayor atención a la importancia de la abstracción dentro del arte cubano, de un modo análogo a como han comenzado a estimarse las obras arquitectónicas y figuras intelectuales de los años cincuenta. La caída del bloque socialista, la crisis del discurso oficial desde comienzos de los noventa, el desarrollo del turismo y el interés –todavía limitado- que ha despertado el arte cubano en el merca internacional, han incidido en una re-escritura de la historia.

CONCLUSIONES.

Cabría distinguir tres momentos en el debate estético que acompañó a las tendencias abstractas en Cuba. El primero, entre 1944 y 1958, marcado por la necesidad de justificar la irrupción de la abstracción en el escenario artístico habanero. Un segundo momento, desde 1958 hasta al menos la segunda mitad de los setenta, donde adquiere relevancia la cuestión del compromiso social del arte abstracto. Era una polémica que se había iniciado en los años previos a la revolución -a raíz de la exposición colectiva Homenaje a Martí(1954)-; pero que, como consecuencia de la profunda transformación social iniciada en 1959 y el peso del marxismo en el imaginario institucional, pasó a un primer plano. Finalmente, desde finales de los setenta hasta la exposición colectiva A tono (2001) la abstracción, sin librarse del todo de las acusaciones de la izquierda radical, se convierte en una vertiente creativa que apenas despierta controversias. Los creadores abstractos apenas parecen hacerse notar en el campo artístico, como si estuviesen a la zaga o a contracorriente de las discusiones imperantes. O sería más exacto decir que en sentido general, si se descuentan algunos casos aislados, los artistas abstractos fueron unos *outsiders*. Sin embargo, en los ochenta, a pesar de que la abstracción tiene una importancia bastante relegada en las exposiciones de arte, los críticos no dejan de plantearse respuestas a la interrogante sobre el compromiso social de la abstracción. El problema había adquirido una autonomía dentro del debate estético. Pero no era una cuestión meramente teórica o desvinculada de la praxis. Resolver esta pregunta no perseguía tanto redimir a los artistas que en el pasado padecieron incomprensiones como un modo de reformar el presente. Se trataba de una apropiación ideológica del debate, destinada

a proponer aperturas a la política cultural de comienzos de los setenta e incluso, como en el caso de El diseño se definió en octubre proponer una novedosa dirección a la política cultural.

Por último, a modo de epílogo, entre 2001 y 2003, existe un esfuerzo por concebir la abstracción como un ingrediente indispensable del arte cubano, rescatar el patrimonio creado durante los años cincuenta y mostrar una continuidad del arte abstracto a lo largo de medio siglo.

La densidad conceptual que tuvieron las discusiones sobre la abstracción durante la década de los cincuenta propició que más tarde, cuando prevaleció una crítica de orientación marxista y cuando el país desempeñaba un papel protagónico en la llamada Guerra Fría, problemas como la asimilación de las nuevas tendencias, la aceptación de formas de expresión artística provenientes de las sociedades capitalistas y la valoración del aspecto formal de las creaciones fuesen considerados de una manera más flexible, dentro de un proyecto social como el que emprendió la Revolución Cubana, por momentos demasiado apegado a los socialismos de Europa del Este y al marxismo dogmático que salía de las academias soviéticas. Los debates estéticos sobre la abstracción durante los años cincuenta prepararon el terreno para que, durante la Revolución, se diese una complejidad en las discusiones estéticas y una aceptación menos rígida de las nuevas concepciones artísticas.

La pregunta sobre qué es el arte abstracto en los años previos al triunfo revolucionario estaba en sintonía con el sentido que se le atribuyó a la abstracción en la crítica de arte internacional y era evidentemente una asimilación de las búsquedas iniciadas con la pintura de Kandinsky, Mondrian y Malevich., donde como escribió Mario Carreño "la pintura deja de parecer para Ser". Es también una pregunta que, como la propia

abstracción, implica una participación de la crítica en el proceso de internacionalización del arte. Con la abstracción no es sólo el arte cubano el que se actualiza y participa del presente; sino también la propia crítica de arte, que comienza a enfocarse en las propiedades formales de las obras, en la expresión de contenidos no literales e incluso en la relación de las artes visuales con otras manifestaciones artísticas, sobre todo con la arquitectura. Los críticos cubanos se actualizaban de un modo análogo a cómo se modernizaban las urbes y las tendencias artísticas. Pero, al mismo tiempo, las inquietudes dominantes en la prensa cubana, guardaban relación con la política cultural seguida por el gobierno batistiano que, como observó Fandiño, favorecía los valores autónomos o intrínsecos del arte e inhibía la gestación de un arte socialmente comprometido. Es decir, la pregunta sobre qué es el arte abstracto contribuía, de manera muy directa a neutralizar la resonancia social de las imágenes no figurativas y las acciones anti-oficialistas que desplegaron los creadores. La crítica de arte sobre el grupo Los Once proporciona un ejemplo muy ilustrativo. Los Once ocuparon un significativo espacio en la prensa, que insistió, de manera un tanto enfática, en su ruptura con respecto a las vanguardias anteriores. Sin embargo, las protestas institucionales articuladas por Los Once y otros creadores no pudieron ser magnificadas por la crítica, como tampoco los artistas del grupo fueron particularmente beneficiados con encargos gubernamentales o las adquisiciones del Instituto Nacional de Cultura. Es significativo que la prensa, al reseñar la noticia sobre la desintegración de Los Once, ocultara los verdaderos motivos que condujeron a la ruptura. Como convenientemente señala Consuegra, la causa que había llevado a la separación del grupo no podía exponerse libremente en las publicaciones periódicas.

Los escritos que hacen referencia a las protestas institucionales habitan en una especie de marginalidad, lejos de las publicaciones más populares –como Bohemia, El Mundo o El diario de la Marina. Los escritos relacionados con Homenaje a Martí, que fue la protesta más sonada de los artistas contra el gobierno, tienden a reducir su dimensión política, incluso cuando la colaboración de Batista con el franquismo propiciaba mayores oportunidades de expresar el descontento. La importancia que los artistas le atribuyeron al enfrentamiento contra las instituciones no encontró suficiente respaldo en la crítica de arte y la mayor parte de las veces se expresó de manera alusiva, con un lenguaje indirecto, como apuntó Hugo Consuegra en reiteradas ocasiones.

Los autores marxistas, interesados en la gestación de un arte socialmente comprometido, no le atribuyeron gran importancia al hecho de que el enfrentamiento contra el gobierno de Batista no aconteciera en los contenidos que representaban las imágenes; sino en las pugnas institucionales, en las que los artistas abstractos –sobre todo los integrantes de Los Once- desempeñaron un rol protagónico. Marinello en sus ataques contra el arte abstracto subestimó la protesta de los artistas contra las instituciones hasta el punto de percibir la abstracción como una negación de la propia inconformidad. En este menosprecio Marinello siguió la misma dirección de la crítica prevaleciente, aunque sus textos puedan leerse como síntomas de un malestar ante el *status quo*. Marinello no alcanzó a percibir que el efecto de 'complicidad' que les atribuyó a los artistas abstractos se debía más bien a la recepción de las corrientes no figurativas que hicieron la prensa y crítica de arte.

Las concepciones y enfoques marxistas tuvieron una poderosa influencia sobre el devenir del arte abstracto en Cuba. Podría hablarse de un antes y un después del momento en que prevalecieron posiciones y debates marxistas en torno al arte no-figurativo. Sin

embargo, la polémica emprendida contra la abstracción tuvo sus raíces en la aparición de las vanguardias cubanas, que desde un principio vieron con reticencias a las tendencias no-figurativas, al igual que se opusieron a ciertas manifestaciones del futurismo, el dadaísmo y el surrealismo.

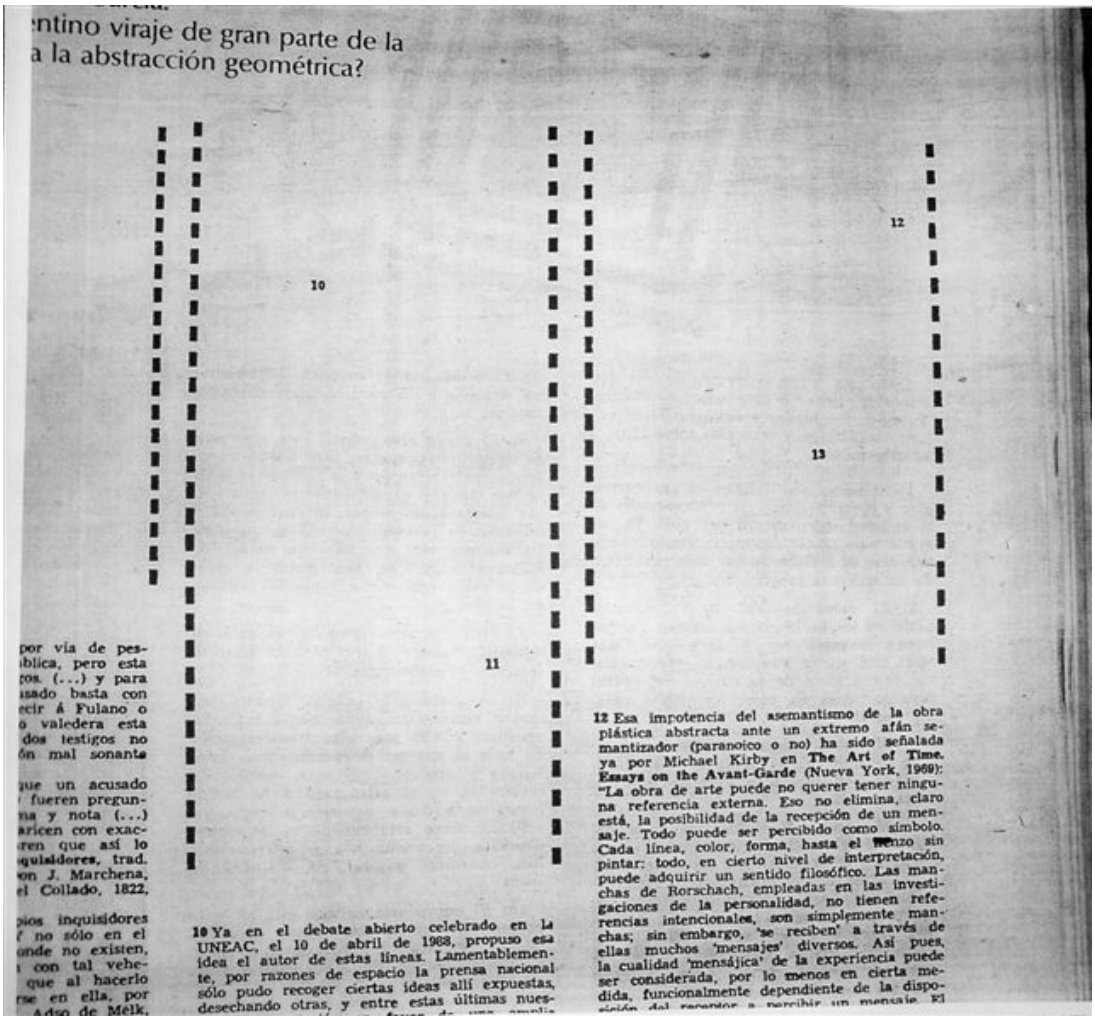
Durante de sus visitas a la Habana, a comienzos de los sesenta, el marxista mexicano Adolfo Sánchez Vázquez pudo constatar el profundo interés que despertaban las discusiones estéticas en Cuba (13). La abstracción era, hasta al menos 1963, uno de los problemas en los que las disputas resultaban más intensas. Una discusión que permitió la emergencia de una crítica que, dentro de las reglas de juego establecidas por la estética marxista, encontró argumentos en favor de las vertientes abstractas. A dicha crítica corresponde el mérito de haberse erigido, con frecuencia exitosamente, frente a los prejuicios y vulgarizaciones. Pero hasta al menos la segunda mitad de los años setenta, la discusión tuvo lugar sobre un terreno espinoso, una suerte de campo minado, desde el que resultaba muy difícil, aunque fuese posible, argumentar a favor de las creaciones no figurativas.

Lo que permaneció como una constante fue el lugar privilegiado que ocupó la interrogación sobre el compromiso social del arte abstracto. Una pregunta que a menudo tuvo un tono acusatorio y que pasó a convertirse en el eje de las polémicas. La abstracción, a diferencia de otras tendencias artísticas –como los movimientos vanguardistas de le precedieron-, tendría que someterse a la cuestión de en qué sentido se correspondía con las transformaciones sociales, en qué sentido podría contribuir a la edificación de una sociedad socialista y hasta qué punto era válida en el presente histórico por el que atravesaba la nación.

Es ésta una interrogante que poco a poco, sobre todo a partir de la segunda mitad de los setenta, va perdiendo vitalidad hasta volverse por completo obsoleta durante los años que siguieron a la caída del campo socialista, cuando el marxismo ortodoxo y la ideología oficial entraron en una irreparable crisis. La definitiva asimilación del arte abstracto como parte de la cultura cubana, el momento en el que las tendencias figurativas se promueven como parte de una tradición que es preciso conservar e historiar se aprecia sobre todo a partir del nuevo milenio.

FIGURES

Figure1. Sandú Darie. Portada de revista Inventario, número 8, La Habana, abril, 1949



ntino viraje de gran parte de la
a la abstracción geométrica?

por vía de pes-
iblica, pero esta
ros. (...) y para
isado basta con
ecir Á Fulano o
o valedera esta
dos testigos no
ón mal sonante

que un acusado
fueren pregun-
na y nota (...)
aricen con exac-
ren que así lo
quisidores, trad.
on J. Marchena,
el Collado, 1822,

pios inquisidores
no sólo en el
onde no existen,
con tal vehe-
que al hacerlo
se en ella, por

10

11

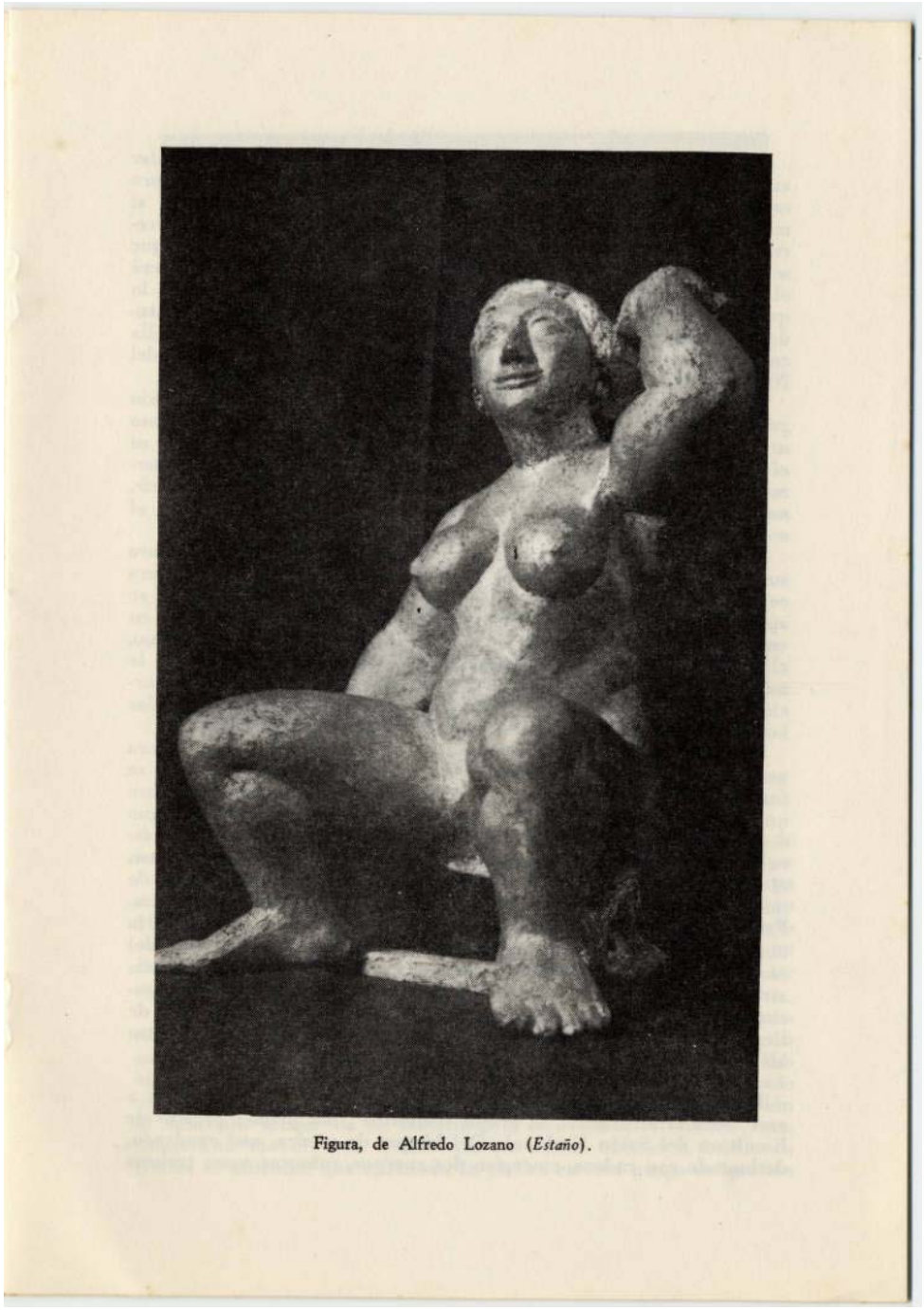
12

13

10 Ya en el debate abierto celebrado en la UNEAC, el 10 de abril de 1968, propuso esa idea el autor de estas líneas. Lamentablemente, por razones de espacio la prensa nacional sólo pudo recoger ciertas ideas allí expuestas, desechando otras, y entre estas últimas nues-

12 Esa impotencia del asemantismo de la obra plástica abstracta ante un extremo afán semantizador (paranoico o no) ha sido señalada ya por Michael Kirby en **The Art of Time. Essays on the Avant-Garde** (Nueva York, 1969): "La obra de arte puede no querer tener ninguna referencia externa. Eso no elimina, claro está, la posibilidad de la recepción de un mensaje. Todo puede ser percibido como símbolo. Cada línea, color, forma, hasta el silencio sin pintar: todo, en cierto nivel de interpretación, puede adquirir un sentido filosófico. Las manchas de Rorschach, empleadas en las investigaciones de la personalidad, no tienen referencias intencionales, son simplemente manchas; sin embargo, 'se reciben' a través de ellas muchos 'mensajes' diversos. Así pues, la cualidad 'mensájica' de la experiencia puede ser considerada, por lo menos en cierta medida, funcionalmente dependiente de la dispo-

Figure 2. Navarro, Desiderio. Página de <u>La retro-abstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves.</u> La Gaceta de Cuba, La Habana, Junio, 1989..



Figura, de Alfredo Lozano (*Estaño*).

Figure 3 Lozano. Figura (estaño). Catálogo de la exposición Seis Escultores, Lyceum , La Habana, 1944

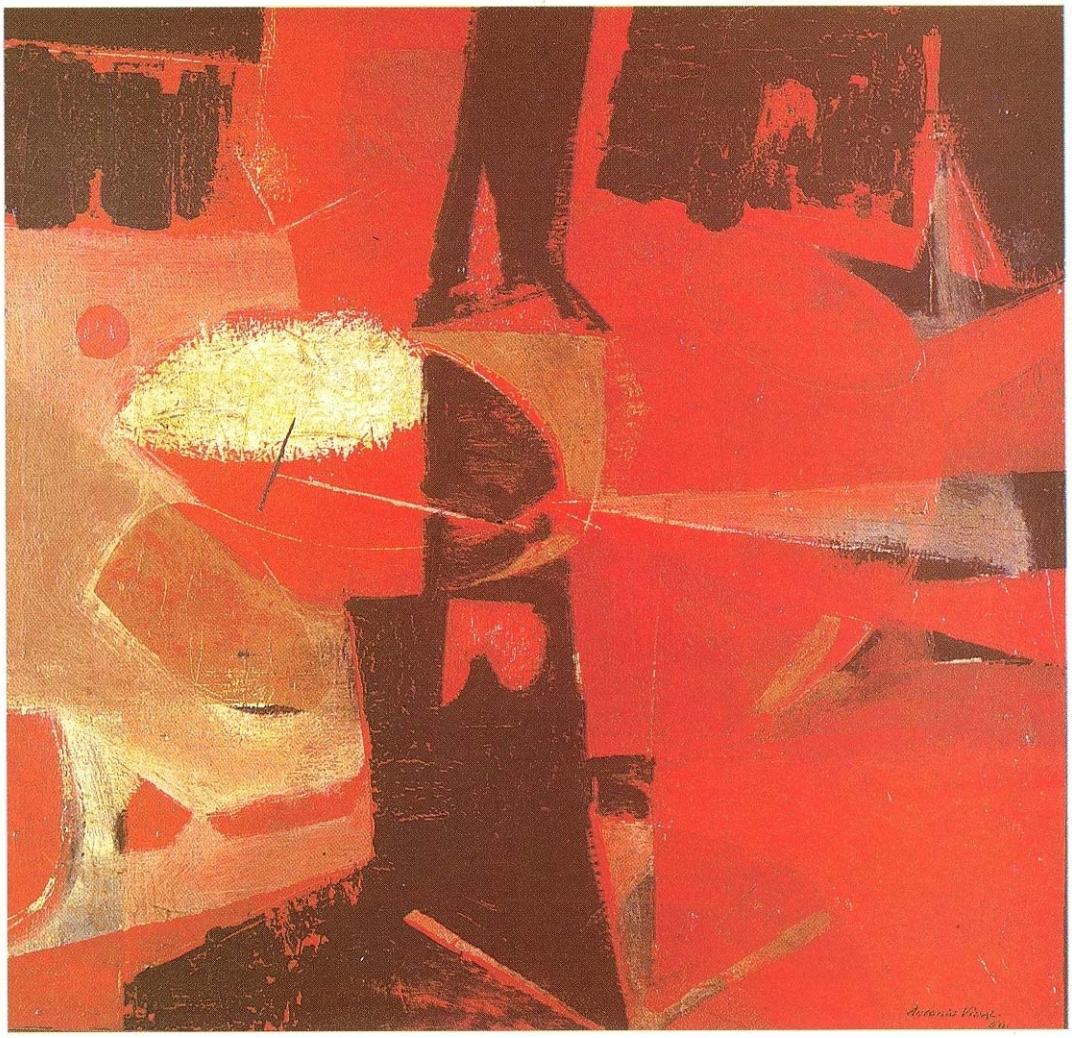


Figure 4. Antonio Vidal. Pintura ,1956. Óleo sobre lienzo. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

Figure 5. Luis Martínez Pedro. Tempo en azul, 1952, Óleo sobre lienzo. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

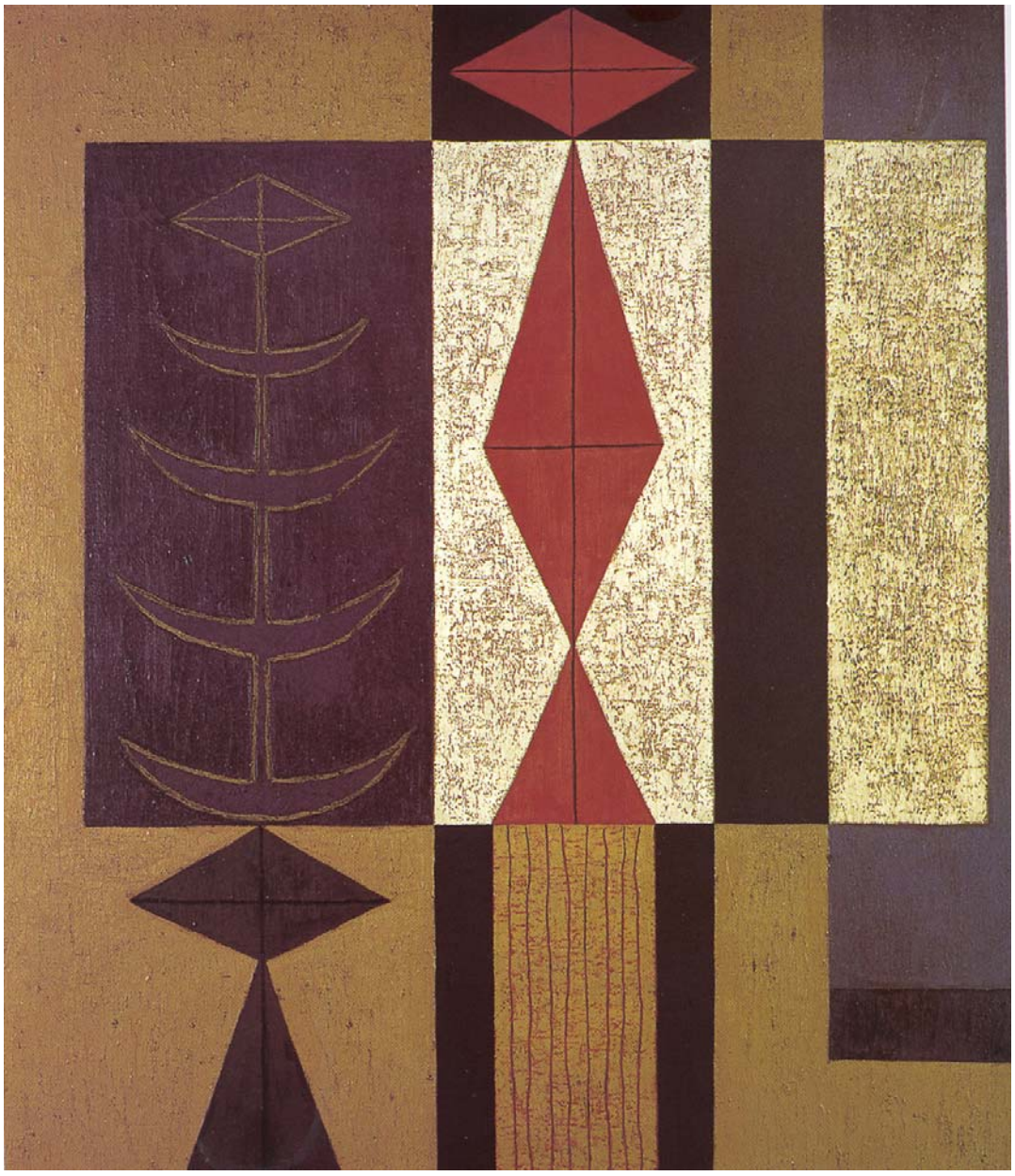


Figure 6. Mario Carreño. Pintura, 1953, Óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

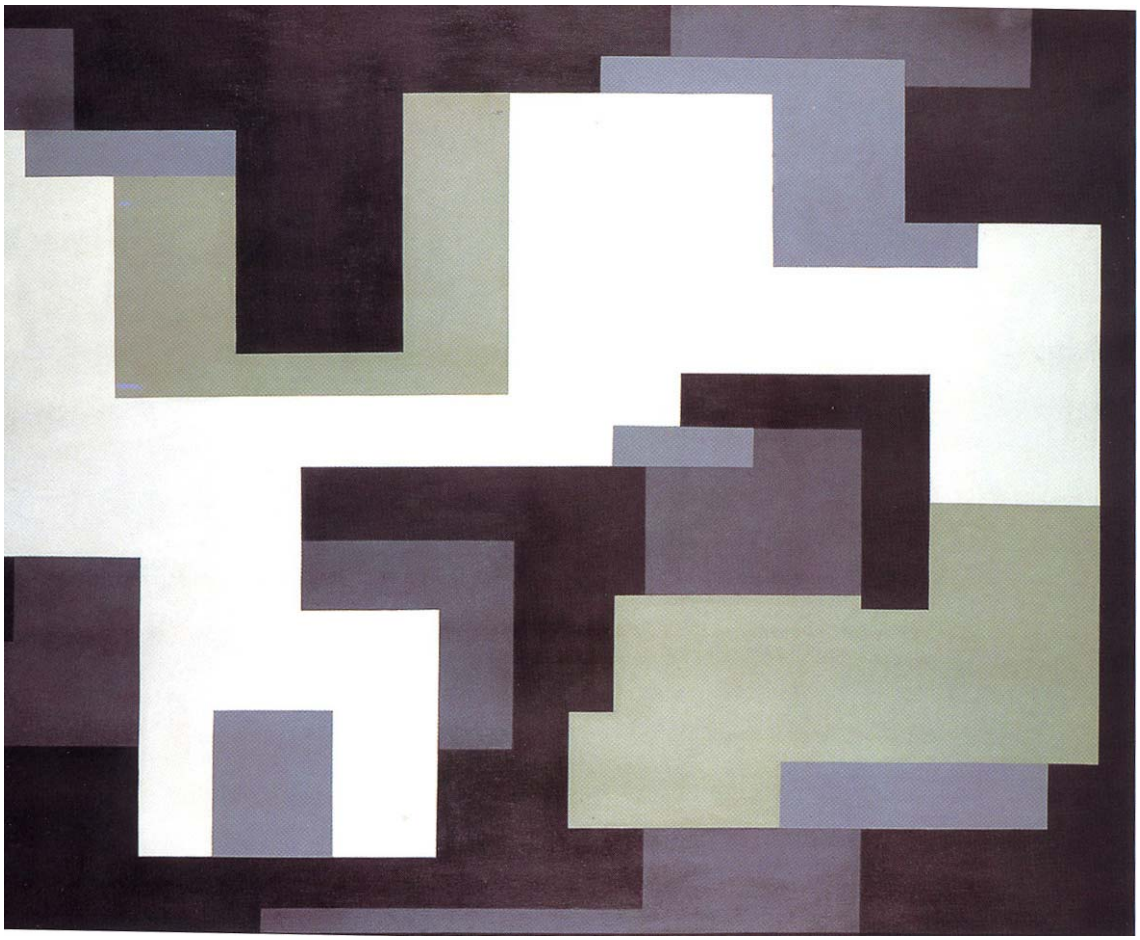


Figure 7. José Mijares. <u>Abstracción,</u> 1957, Óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

Figure 8, Diseño abstracto. Diario de la marina, La Habana, Septiembre 1957, pág. 285.

Figure 9. La Habana crece y se moderniza. Cuadernos de la Cultura Cubana (Revista del Instituto Nacional de Cultura) Junio-Septiembre de 1956, págs. 24-25

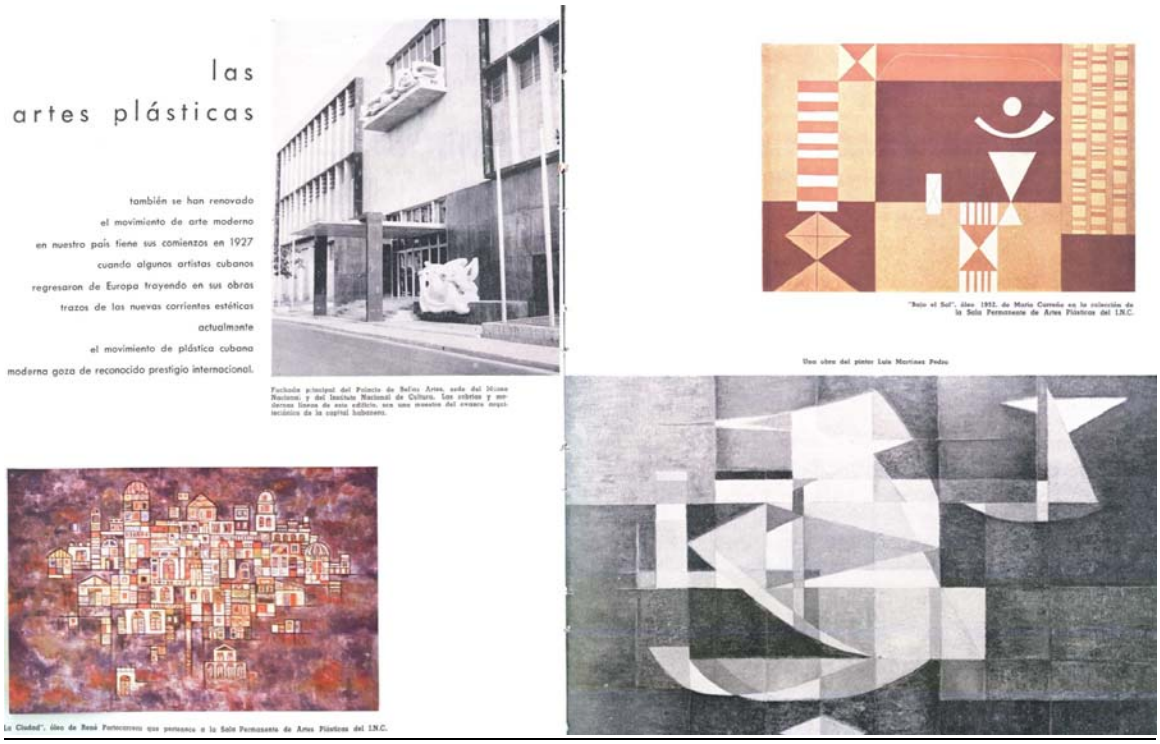


Figure 10. La Habana crece y se moderniza. <u>Cuadernos de la Cultura Cubana</u> (Revista del Instituto Nacional de Cultura) Junio-Septiembre de 1956, págs. 28-29

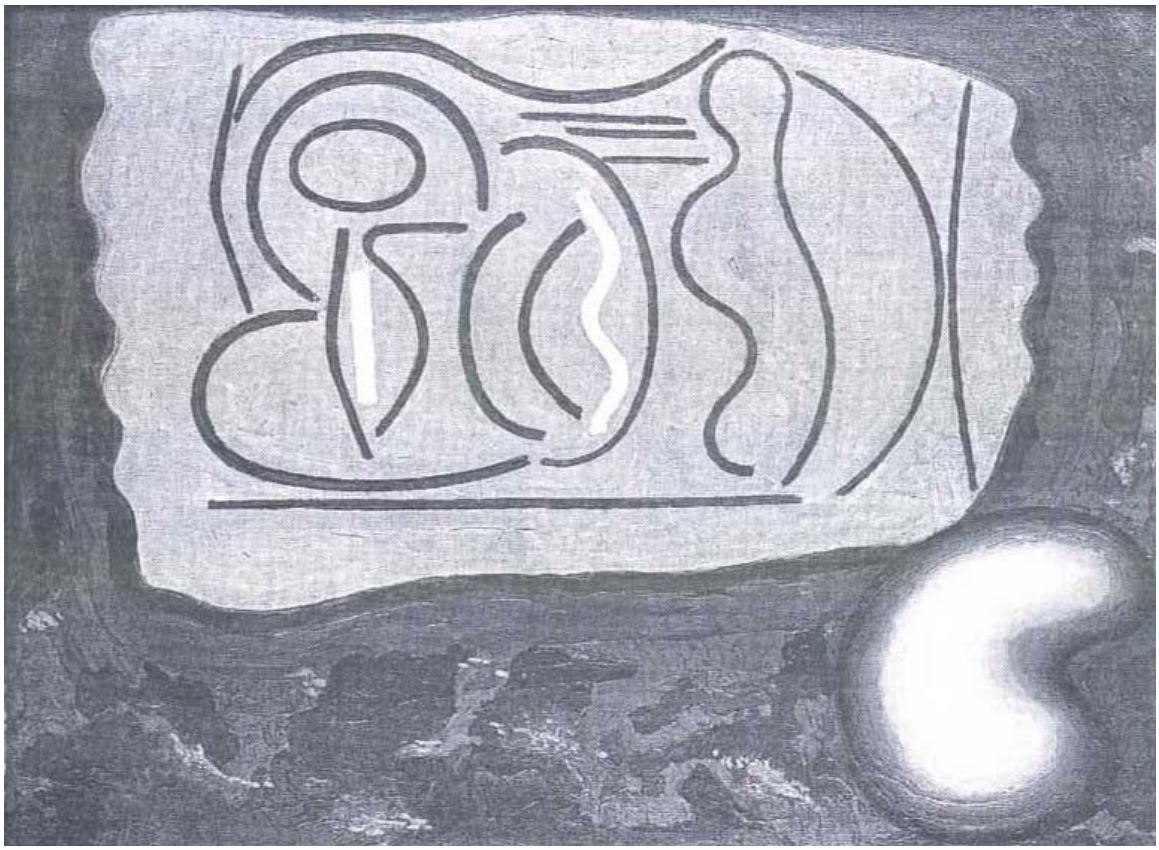


Figure 11. Marcelo Pogolotti. Jeroglífico, 1931. óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

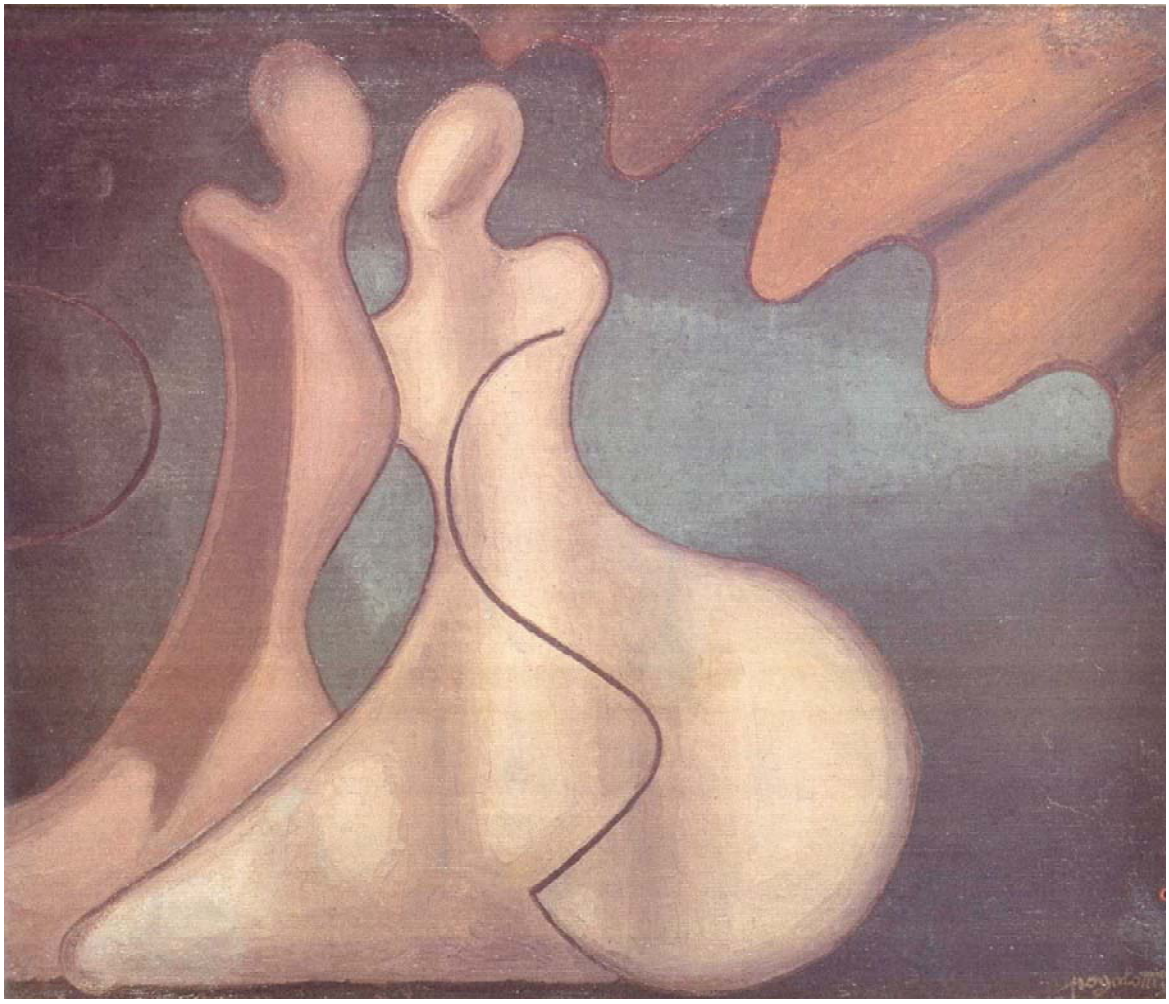


Figure 12. Marcelo Pogolotti. Amor, 1931. óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Figure 13. Marcelo Pogolotti. <u>El hombre de hierro</u>, 1931, óleo sobre lienzo/ técnica mixta, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Figure 14. Marcelo Pogolotti. Paisaje Cubano, 1937, óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Figure 15. Guido Llinás. Sin título. Granito y metal. Calle La Rampa, La Habana,1963

Figure 16. Loló Soldevila. Sin título. Granito y metal. Calle La Rampa, La Habana,1963

Figure 17 Raúl Martínez. <u>Portada de Lunes de Revolución,</u> No. 20, La Habana, agosto 3, 1959.

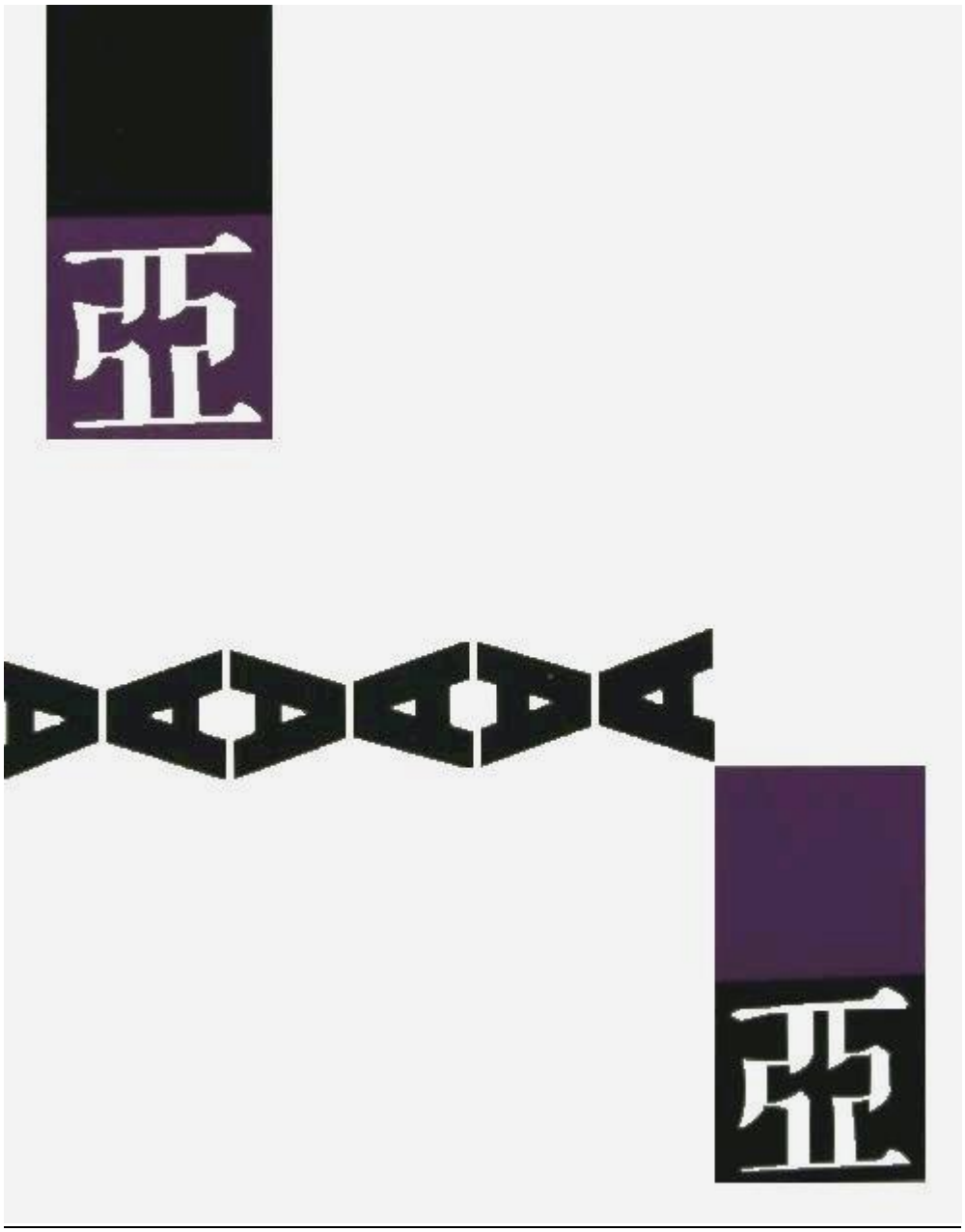


Figure 18. Salvador Corratgé. Letra A . A"/7 Pintores Concretos: Portafolio con serigrafías, impresiones dirigidas por Salvador Corratgé. (1961).

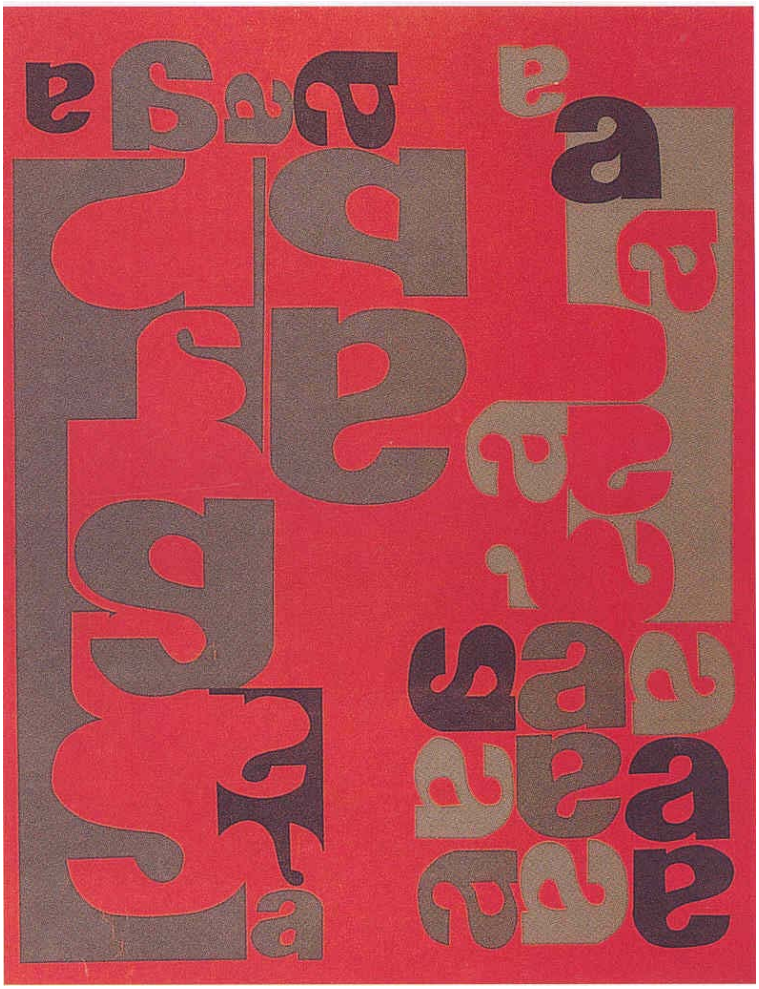


Figure 19. Martínez Pedro. <u>Letra A Letra A .</u> A"/7 Pintores Concretos: Silkscreen, 53.7x41.8 cm, Portafolio con serigrafías, impresiones dirigidas por Salvador Corratgé. Colección Museo de Bellas Artes, La Habana (1961).

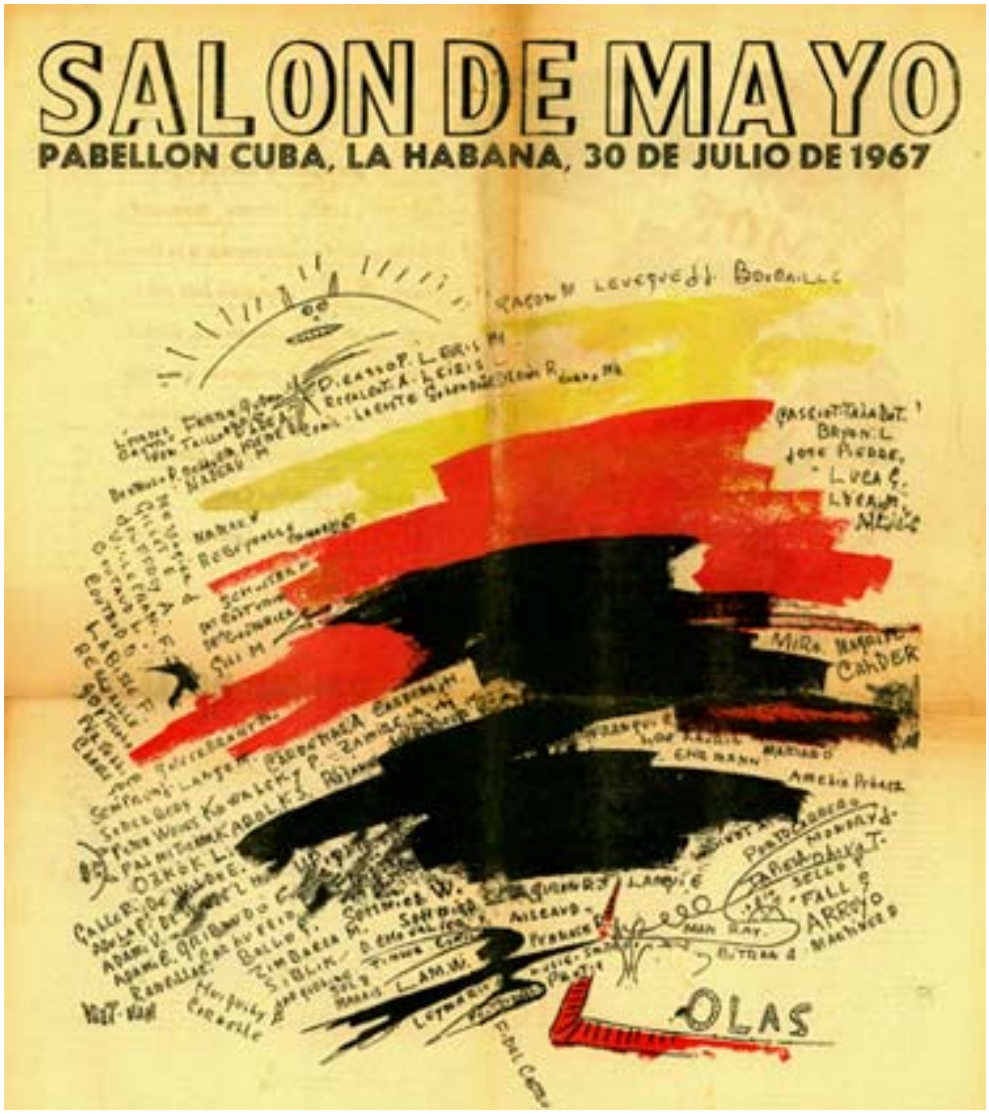


Figure 20. Salón de Mayo. Suplemento del diario Granma, La Habana, 30 de julio 1967.

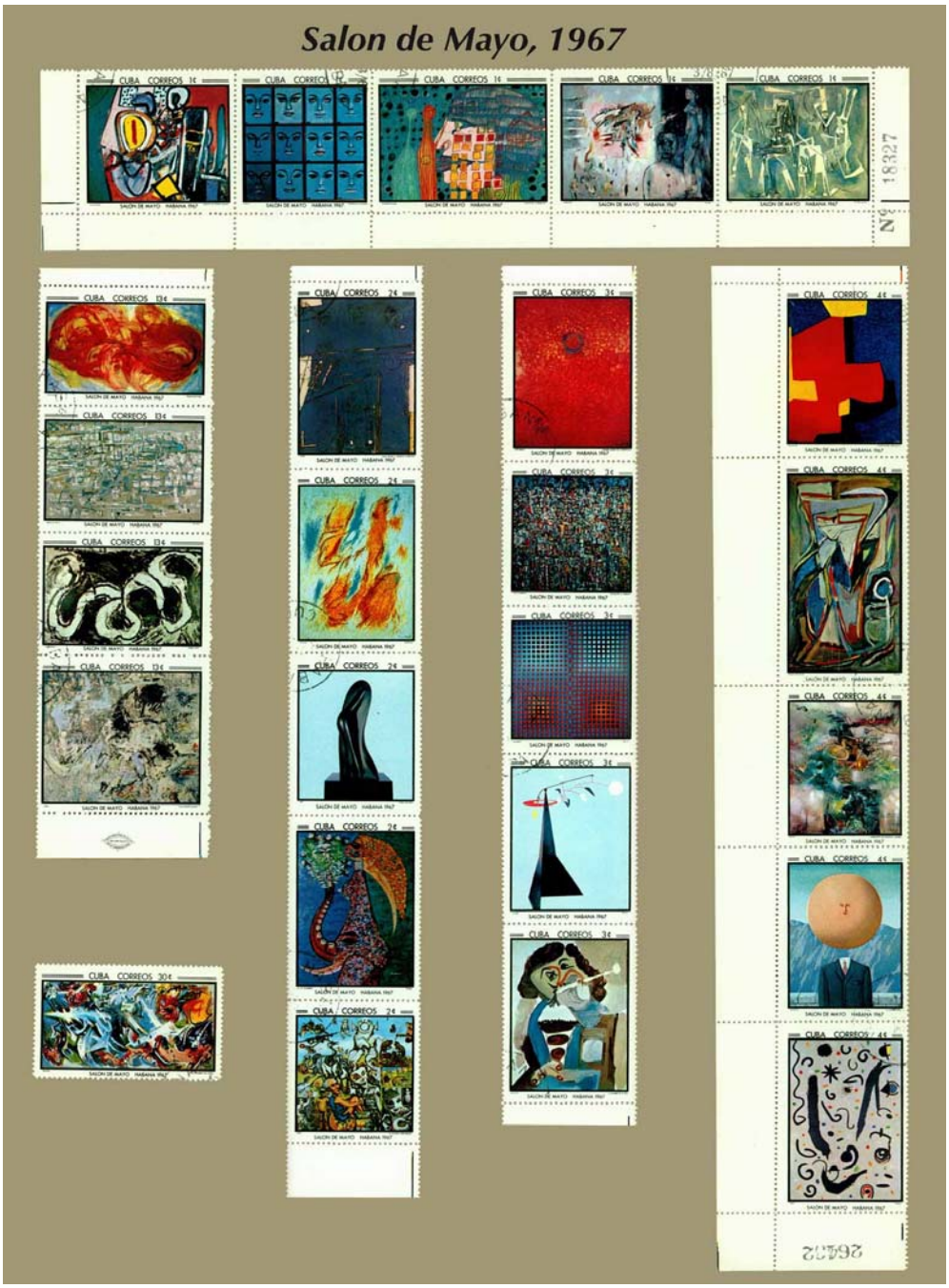


Figure 21. Salón de Mayo. Sellos de correo. Ministerio de Comunicaciones. La Habana, 1967.

Figure 22. Virgilio Martínez. ¡Es un Pucho! Revista Mella, La Habana, Octubre, 4, 1965.

Figure 23. Deena Styker. <u>Sede del Partido Comunista de Cuba en la ciudad de Trinidad</u>, 1964-1965. Digital Collection. Duke University Library.

Figure 24. Deena Styker. Librería, Ciudad de Bayamo, 1964-1965. Digital Collection. Duke University Library.

Figure 25. Deena Styker. Carnaval Habanero, 1964.Digital Collection. Duke University Library.

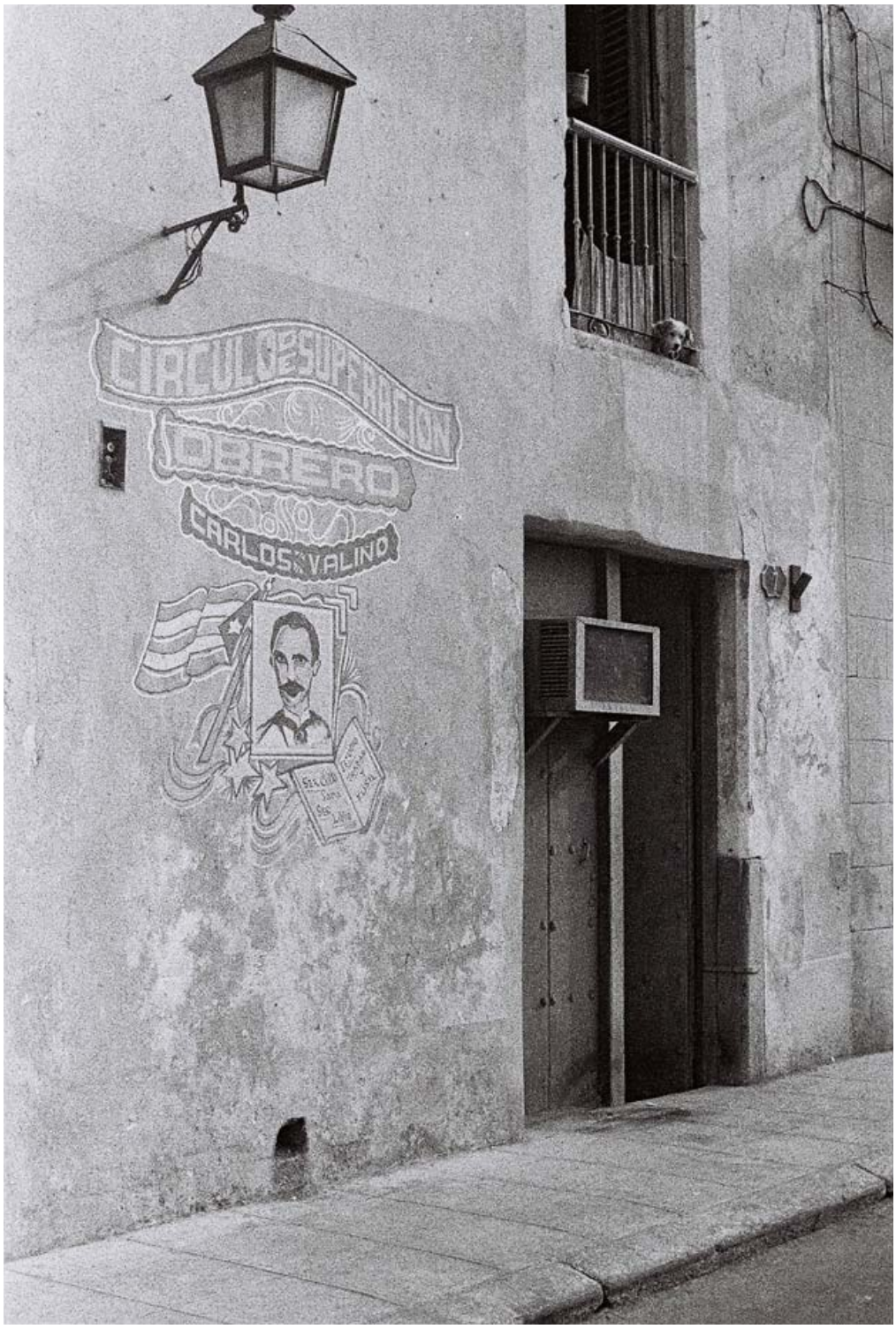


Figure 26. Deena Styker. Mural Popular, 1964-1965. Digital Collection. Duke University Library.

Figure 27. Deena Styker. Desfile 1ro de mayo 1964.Digital Collection. Duke University Library.

Figure 28. Antonia Eiríz. La muerte en pelota. Óleo sobre lienzo, 1966. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

Figure 29. Raúl Martínez. Isla 70. Óleo sobre lienzo, 1970. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

.

BIBLIOGRAFÍA

"A"/7 Pintores Concretos [Pedro de Oráa, Loló Soldevilla, José Mijares, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Sandú Darié, José Rosabal]. La Habana: Portafolio con serigrafías, impresiones dirigidas por Salvador Corratgé (1961).

Adorno, Theodor W. Aesthetic Theory. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

--- Dialectic of enlightenment. [New York] Herder and Herder [1972]

--- Kierkergaard. Construction of the aesthetic. Minneapolis : University of Minnesota Press, c1989.

---The stars down to earth and other essays on the irrational in culture. London ; New York : Routledge, 1994

Aguirre, Mirta. "Murales en el Cerro". La Habana: Hoy, vol. VIII, no. 4, Enero 5 (1945): 6.

--- "Pintura abstracta en el Salón Anual". La Habana: Hoy, vol. XXI, no. 245 (1959): 2.

--- "Pintura Mural". La Habana: Hoy, vol. III, no. 92, Abril 18 (1945): 6.

---"Amelia Peláez, Siqueiros y la Primera Bienal de Pintura y Grabado". La Habana: Mensajes, Cuadernos Marxistas, Vol. III, No. 3, Septiembre (1958): 64-74.

Alonso, Alejandro G. "El Valor del Signo y la Música en Corratgé". La Habana: Juventud Rebelde, Enero (1971)

--- "Lo publican". La Habana: Juventud Rebelde, August 21 (1977).

--- "Para extender la incidencia de las artes plásticas."La Habana: Juventud Rebelde,[illus], June 6 (1978): 4

--- "Experiencias cubanas viajan a Europa." La Habana: Juventud Rebelde,[illus], December 20 (1979)

--- "Sandú Darié: El espacio, el tiempo, el color, la luz." La Habana: Revolución y Cultura [197-]

--- “Un nuevo árbol para los pioneros.” La Habana: Juventud Rebelde, [illus], March 17 (1981)

---- La Habana: Juventud Rebelde, [illus] , September 6 (1981): 4.

--- “Arriba Sandú Darié a los 75 años de existencia.” La Habana: Juventud Rebelde,[illus], April 6 (1983).

--- “Sandú Darié, un artista siempre activo.” La Habana: Juventud Rebelde, [illus], January 3 (1984).

--- “Para todos el mar.” La Habana: cat. El Mar, Museo Nacional de Bellas Artes, April 22 (1986).

--- “El arte como propuesta.” La Habana: Revolución y Cultura, [illus], October (1988): 38-47.

Alonso Fajardo, Luis. “Sandú Darié o los caminos inexplorados.” La Habana: Bohemia, [illus], May 28 (1976):10-13

---“El Lyceum.Guido Llinás.” La Habana: Semanario de Actualidad, Abril 14, Sección Arte (1955): 42

Alvárez Baragaño, José. “Mirada a través de la pintura cubana.” La Habana: Lunes de Revolución, No. 27, Septiembre 21 (1959):13-15.

--- cat. Los 11. La Habana: Círculo de Bellas Artes, noviembre 27-December 15 (1954).

--- “Palabras”. Santiago de Cuba: cat. Once, Galería de Artes Plásticas de Santiago de Cuba, March 6-18 (1955).

Alvárez Bravo, Armando. “Hugo Consuegra. La pintura como éxtasis.” Miami: El Nuevo Herald, Octubre 6, (2002) (http://www.net.org/CNews/y02/oct02/07o3.htm)

Alvárez Ríos, René Julio. La pintura moderna y Cuba. La Habana: Construimport, (19..?):(sin paginar)

Arroyo, Anita. “Presencia de la Mujer en la vida cubana.” La Habana: Diario de la Marina, Septiembre, 16 (1957).

---Arte contemporáneo. Origen universal de sus tendencias. Barcelona: Editor E.D.H.A., SA (1958).

Augier, Angel. “La exposición de Plástica Cubana en Homenaje a José Martí.” La Habana: Bohemia, vol. 46, no. 6, Febrero 7 (1954).

Báez, Luis. Conversaciones con Juan Marinello. La Habana: Ediciones Abril (2006).

Batet, Janet, Kevin Power. Pinturas del Silencio (cat). La Habana: Galería La Acacia, (1997).

Bayón, Damián. Aventura Plástica de Hispanoamérica. Pintura, Cinetismo, artes de la acción; con una puesta al día hasta1987. México: Fondo de Cultura Económica, (1987).

Beltrán, Letragrafía. La Habana: Instituto Cubano del Libro. Cuadernos H, Periodismo (1973).

Bermúdez, Carmen Paula. La unidad paradójica. Ensayos sobre las poéticas de Ponce, Giroa y Zarza. La Habana: Ediciones UNION (1999).

---. "La celosía: miradas hacia la pintura de Ponce."En http://www.habanaelegante.com/Spring98/Pasion.htm (1998).

Bermúdez, Jorge R. La imagen constante, Cartel no del siglo XX. La Habana: Editorial Letras Cubanas (2000).

Blanc, Giulio: Arquitecture in Cuban Painting. (cat.). Miami Dade: Public Library, USA, 1985.

Block, Holly, Mosquera Gerardo. Art Cuba: The New Generation. New York : Harry N. Abrams (2001)

Bourdieu, Pierre and Hans Haacke. Free Exchange. Cambridge, Mass: Blackwell Publishers (1995)

---The field of cultural production: essays on art and literature. New York : Columbia University Press, 1993.

---The rules of art: genesis and structure of the literary field. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1996.

Bueno, Salvador. "El VI Salón Nacional de Pintura y Escultura." La Habana: Carteles, vol. 34, no 4., Enero 25 (1953): 71-72.

--- "Los artistas cubanos rinden homenaje a Martí." La Habana: Carteles, Enero 5 (1954).

---La Habana: Carteles, Abril (1953).

--- "La sociedad cultural nuestro tiempo."La Habana: Revista Cubana, no. XXVIII, Enero-Junio (1951).

---"De la pintura dinámica al cosmorama". La Habana: El Mundo (196?).

--- “La tenaz creatividad de Sandú Darié”. La Habana: Granma Internacional, [illus], September 22 (1991).

--- “Once pintores y escultores jóvenes”. La Habana: Carteles, Mayo 31(1953)

Canclini, Nestor García. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, México, 1990.

Carreño, Mario. “La pintura cubana de hoy”. La Habana: Espacio, Vol. I, no. V, Septiembre-Octubre (1952): 52-57.

--- “Artes Plásticas en el Mundo. El grupo de *Los Once*”. La Habana: Carteles, Año 35, No. 52, Diciembre 26 (1954) .

---“La plástica cubana de hoy”. Washington, DC: Panorama. Revista Interamericana de Cultura, vol, II, no. 5 (1953).

---. “La Pintura cubana en la XXVI Bienal de Venecia”. La Habana: Noticias de Arte, Vol. I, No. I, , Septiembre (1952).

---“Dinámica de la Plástica Cubana”. La Habana: Latinoamérica Libre (1953): 4.

---“La pintura Cubana en la Primera Bienal de Brasil”. La Habana: Noticias de Arte, vol. I, No. 4, Diciembre (1952): 7.

Clifford, James. *Routes:* Travel and translation in the late twentieth Century. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997.

---The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1988.

Camnitzer, Luis. New Art of Cuba. Austin: University of Texas Press (1994).

Capote, María Elena. “La permanente luz de Sandú Darié. La Habana: Granma. Resumen Semanal, [illus], March 11(1990): 8.

Carpentier, Alejo. “Pintura Contemporánea Cubana” (cat.). La Habana: Museo Nacional, Diciembre, 1-9 (1967).

--- Tientos y diferencias. La Habana: Contemporáneos (1966).

Casagrán, Jesús. “La pintura moderna en Cuba”. La Habana: Espacio, no. I, Enero-Febrero (1952): 8.

Casanovas, Martín (antologador) Orbita de la Revista Avance. La Habana: Instituto Cubano del Libro (1972).

Castellanos, Lázara. “Salvador Corratgé: esas líneas apenas aludidas”. La Habana: La Nueva Gaceta, Segunda Epoca, No. 5 [illus.] (1983): 3-5.

Castro, Martha de. El arte en Cuba. Miami: Ediciones Universal, 1970.

---“El cincuentenario de nuestras artes plásticas”. La Habana: Arquitectura, Febrero (1954).

--- “Exposición en la General Electric Cuban, SA.” La Habana: Revista Lyceum,Vol. VIII, no. 32 (1954): 172-174.

Cata, Almayda. “La cinética y Sandú Darié. Notas”. La Habana: Unión, Vol. 5, No. 4, October-December (1966):173-175.

Catlin, Stanton L: New vistas in Latin American Art. New York: Art in America, no. 3 (195?): 24-31.

Cayuso, Roberto. José Mijares. Pinturas. Miami: Palette Publication (1997).

Chacón Nardi, Rafaela. “Arte fotográfico y educación”. La Habana: Artes Plásticas, no. 2 (1960).

Chaplik, Dorothy. Latin American Art. An introduction to Works of the 20 Century. McFarland & Company, Inc. Publisher, Jefferson, North Carolina, USA and London, UK, [198?]

Clark, Juan. Cultura e identidad nacional, La Habana: UNEAC/Universidad de la Habana (1995)

Cobas Amate, Roberto. “Salvador Corratgé: Compositor de las Formas.” (cat.) S. Corratgé), Museo Nacional de Bellas Artes (1990)

Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Premio de Crítica de Artes “Guy Pérez Cisneros”. La Habana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas, No. 1 (1999).

Consejo Nacional de Cultura. Salas Cubanas: Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes [textos de Jorge Rigol] [contribuciones de Zila Lapique y Guillermo Sánchez], sin paginar, , [197-]

Consuegra, Hugo. Elapso Tempore. Florida: Ediciones Universal (2001)

--- Maquetas y bocetos Teatro Nacional (cat.). La Habana: Lyceum, Septiembre 25-Octubre 13 (1959).

--- “Arte y Revolución”. La Habana: Espacio, no. 1, Octubre (1961): 42.

--- “Mil novecientos sesenta y tres año del Pop Art”. La Habana: Espacio, no. 2, Septiembre (1964): 29.

Consuegra, Guido Llinás, Antonio Vidal, Tomás Oliva. Abril 20 a Mayo 1(cat.). La Habana: (1956).

Cossio del Pomar. “Arte Contemporáneo”. La Habana: Revista Cuadernos, no. 42, Mayo-Junio (1960): 100-105.

Crespo de la Cerna, Juan. Grabados cubanos, Ciudad Mexico, Mexico, Septiembre 12 (1951): 4B.

Cruz Díaz, Ursulina. Diccionario Biográfico de las Artes Plásticas. La Habana (1999).

Cushing, Lincoln. ¡Revolución! Cuban Poster Art. San Francisco, California: Chronicle Books LLC (2003).

Damaz, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Ed. Reinhold, Pref. By Oscar Niemeyer (1963)

Darié, Sandú.El mundo nuevo de los cuadros de Carreño (1950-1957) (cat.). La Habana: Instituto Nacional de Cultura, Palacio de Bellas Artes (1957)

--- “Apuntes para un método básico de arte popular”. La Habana: Revolución y Cultura, [illus], [1977]: 55-60.

---“A propósito del espacio-tiempo en la escultura.” La Nueva Gaceta, Segunda Etapa, No. 5 [illus] (1983): 2.

--- Exposición personal Sandú Darié (cat.). La Habana: Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, July 16 (1987).

Descargues, Pierre. “Arte Cubano Contemporáneo”. La Habana: Inventario, Vol. II, no. 19. (1951)

--- “Una exposición de arte cubano en París”. (traducción Lino Novás Calvo). La Habana: Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Crítica, , Vol. 2, no. 14, Marzo (1951): 20.

--- “La pintura cubana contemporánea y el Museo Nacional de Arte”. Prensa Libre, Marzo 18 (1951)

Desnoes, Edmundo. “La pintura cubana: una interpretación”. Casa de las Américas, vol. II, no. 8, Septiembre-Octubre (1961): 30-45.

--- “Ver para creer”. La Habana: UNION, Año 1, No. 2, Julio-Agosto (1962):149-152.

--- “Ocho pintores y escultores”. La Habana: Casa de las Américas, Noviembre-Diciembre (1961).

--- Expresionismo Abstracto 1963 (cat.) Galería de Habana, [illus], February 3 (1963)

--- “¿Y…esto es arte?”. La Habana: Bohemia, Año 56, No. 24, Agosto 21 (1964): 28-29.

Díaz Martínez, Manuel. “Homenaje a Víctor Manuel”. La Habana: Hoy Domingo, vol. I, no. II, Octubre 11 (1959): 3

--- “Pintura y Revolución”. La Habana: Artes Plásticas. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, No 1 (1960): 17-18.

--- “Salón Anual de Pintura Escultura y Grabado”. Hoy Domingo, vol. I, no. 12, Octubre 18 (1959): 4-5.

Díaz Rosel, Raimundo. “Sandú Darié. El Artista Cósmico”. Bastión, [illus], Enero, 1990.

Dulzaides Noda, Luis. “Estudio”. La Habana: Mensuario de Cultura , no. 5, vol. I, Agosto (1950): 8-9.

---“La exposición de René”. La Habana: Inventario, Año I, No. 6, Febrero, (1949): S/P.

--- “Mirta Cerra.17 óleos. Galería de los Mártires. Universidad de , desde el 8 de Agosto al 13 de Septiembre”. La Habana: Inventario, Año I, No. 12, Agosto (1949): S?P.

--- “Editorial dedicado a la muerte de Fidelio Ponce”. La Habana: Inventario, Año I, No. 12, Agosto (1949): S/P.

--- “Sandú Darie. Composiciones 1949. Salones del Lyceum”. La Habana: Inventario, Año 2, No. 13, Septiembre, 1949: S/P.

---“An exhibition of Cuban Paintings. 104 Cuadros. Organizada por: The Woman´s Club of Habana. Salones del Comunity House. Desde el 28 de enero al 2 de febrero”. Inventario, Año 2, No. 15, , Septiembre (1949): S/P.

---“11 Pintores y Escultores”. La Habana: Gente, [illus], June 7, (1953).

---“Los 11 el 19, en el Lyceum”. La Habana: Noviembre (1953).

--- “Los Once embotellados”. *Semanario*, Febrero- Marzo, (1955)

--- “11 Pintores y Escultores”. La Habana: Gente, vol. 5, no.23, Junio 7 (1953): 27.

--- “Salón de Xilografías Cubanas”. La Habana: Inventario, vol. II, no. 24 (1952) S/P.

--- "VI Salón Nacional de Pintura y Escultura". La Habana: Inventario, vol. II, no. 25 (1953).

--- "Los premios en el IV Salón de Pintura y Escultura". Instituto Nacional de Música, Revista y Programa, no. 9, Julio (1950).

---"Faltó uno en la exposición de *Los Once*". La Habana: Inventario, vol. II, no. 25, Noviembre (1953).

Echevarría, Gustavo César. Antología de un artista: Raúl Martínez. La Habana: Casa editora Abril (1994).

Ellena, Emilio. Los años geométricos de Mario Carreño (1950-1962). Santiago de Chile: Cooperación Española (1998).

Erjavec, Aleš. Postmodernism and the Postsocialist Condition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (2003).

E.S: "Un pintor abstracto que admira el realismo poético"(entrevista al pintor Mariano Rodríguez). Caracas: El Nacional, junio 4 (1958).

Espinosa, Magaly. Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su estética.Colombia: Ediciones Almargen (2003).

Fajardo, Luis Alonso. "El Lyceum, Guido Llinás". La Habana: Semanario Actualidad, Abril 14 (1955): 42.

--- "De 'Nuestro Tiempo', el verdadero museo cubano". La Habana: Semanario de Actualidad. Año I, No. 30, Vol. I, Sección Arte, Enero 6 (1955).

Feinstein, Sam. "Modern Cuban Painting (Galería Sudamericana)". New York: Art Digest, No. 29, Noviembre 15 (1954): 27.

Fernández, Antonio Eligio (Tonel). Apuntes para una crónica de la otra guerra (tesis de licenciatura, inédito). La Habana: Facultad de Artes y letras, Universidad de la Habana, Junio (1982).

Fernández Barroso, Sergio. "Música Actual para la Danza de Hoy." La Habana: Juventud Rebelde, February 20 (1976).

Fernández Castillo, José. "Desarrollo actual de la pintura en Cuba" .Madrid: Cuadernos Hispanoaméricanos, Madrid. No. 13, Enero-Febrero (1950): 129-136.

Fernández, Jesse. "Artistas en una exposición". La Habana: Lunes de Revolución, no. 27, Septiembre 21 (1959): 7-8.

Fernández Retamar, Roberto. Calibán, apuntes sobre la cultura en nuestra América. Buenos Aires: La Pleyade (1973).

Foster, Hal. Recording: art, spectacle and cultural politics. Port Townsend, Wash. : Bay Press, 1985.

---(editor)*The* Anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, Wash. : Bay Press, 1983.

Fuente, Jorge de la. Arte, ideología y cultura. La Habana: Editorial Letras Cubanas, (1992).

Fusco, Coco, Knafo, Roberts, Mesz, Andras. Havana postmodern [videorecording*]* New York: Cinema Guild (1987)

Galería Acacia. A tono.Exposición de Arte Abstracto [textos de Yolanda Wood, Beatríz Gago, Vicky Romay, Pedro de Oraá, Rufo Caballero y Odesa Pomares](cat.). La Habana: (2001).

Galería de Matanzas. Exposición de Raúl Martínez (cat.)*,* Matanzas, Junio 28 (1952).

Gamez, Tana de. "The position of the artist in Cuba Today". New York: Art News, vol. 63, no. 5, Septiembre, 1964 (36-39).

Garzón Céspedes, Francisco. "Rumbos: imágenes de tres héroes." La Habana: Granma, April 8 (1974)

Gilman Claudia. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Argentina: Siglo XXI Editores (2003).

Girón Cerna, Carlos. "La exposición del Lyceum". La Habana: El País, Cuarta Edición, Magazine (1954)

Gómez Reinoso. Manuel. "Guy Pérez de Cisneros y los artistas de hoy". Diario de la Marina., vol. 124, no 43, Febrero (1956): 3D.

González, Carmelo. "Se prepara un congreso de artistas plásticos./ La Barraca del Parque Central/ ¿Haciéndo Política?" La Habana: Buril. Boletín de la Asociación de Grabadores de Cuba, No. 9 , Marzo (1952).

--- "El escándalo y el amiguismo mancharon el Salón de Arte". Rescate, vol. I, no II, , Enero 15, 1957.

--- "Sala Permanente. Sin cañonazos". La Habana: Germinal, no. 73, Septiembre (1955): 3-4.

--- “Árbol que nace torcido”. La Habana: Germinal, No. 74, Octubre-Noviembre (1955): 9,31-32.

--- “V Salón de Pintura, Escultura y Grabado”. La Habana: Buril. Boletín de la Asociación de Grabadores de Cuba, No. 2, agosto (1951).

--- “Los premios de grabado en el V Salón Nacional”. La Habana: Buril. Boletín de la Asociación de Grabadores de Cuba, No. 3 , Septiembre, 1951

---. “Consideraciones y comentarios sobre el VI Salón Nacional de Pintura y Escultura”. La Habana: Germinal, vol. VI, no. 56, Febrero (1953):16-17, 28,33-34.

--- “La exposición en el Lyceum y la Bienal”. La Habana: Germinal, Abril (1954): 5-6, 24.

--- “VI Salón Nacional de Pintura y Escultura”. La Habana: Germinal, Marzo (1953): 9-10.

--- “Consideraciones y comentarios sobre el VI Salón Nacional de Pintura y Escultura. Escultura II (continuación del número anterior)”. La Habana: Germinal (1953): 9-10.

--- “La pintura y la escultura Contemporánea en el VI Salón Nacional”. La Habana: Germinal, Junio (1953): 5-6.

---“Más y menos en la Segunda Bienal Hispano-Americana de Arte y el Salón Nacional”. La Habana: Germinal (1954): 5-6, 29.

--- “El palacio de Bellas Artes, monumento vivo al hombre”. La Habana: Germinal, No. 75, Diciembre (1955): 9-10, 27.

--- “Así van las cosas. Vistazo por el mundillo del arte”. La Habana: Germinal, , No. 76, Septiembre (1956): 9-10, 30.

--- “De nuevo el V Salón de Pintura, Escultura y Grabado”. La Habana: Germinal, Septiembre (1951): 9-10, 25-26.

Gómez Sicre, José. La pintura cubana de hoy. La Habana: María Luisa Gómez Mena, 1944.

González Hurtado, Oscar y Edmundo Desnoes. Pintores Cubanos. La Habana: Ediciones R. (1962).

González Manet, Enrique. “Imagen viva de la plástica en 23 y M”. La Habana: El Mundo, Enero 16 (1968).

González, Margarita, Tania Parson, José Veigas. Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80. La Habana: Arteno Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas (2002).

Gribaudo, Ezio. Mural Colectivo, Salon de Mai. Turino: Edizioni d'arti Fratelli Pozzo (1970).

Groys, Boris. Art Power, Londres/Cambridge (Mass.): MIT Press, 2008

Guevara, Ernesto. Obras Completas. Buenos Aires, Ediciones del Plata (1968).

Hadjinicolaou, Nicos.La producción artística frente a sus significados. Siglo Veintiuno editores. México, 1981.

Hart Dávalos, Armando. Cambiar las reglas del juego. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1983).

Hernández, Rafael (compilador). Huellas culturales entre y los Estados Unidos. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello 2000.

Hernández Rafael y Rafael Rojas (antologadores). Antología del ensayo cubano del siglo XX. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Hernández Otero, Ricardo Luis. Sociedad Cultural Nuestro Tiempo: Resistencia y acción. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

Hernández Travieso, Antonio. "Once artistas jóvenes." La Habana: El Mundo, December (1954).

--- "Los jóvenes ." La Habana: El Mundo, December 31 (1955): A6.

Hoz, Pedro de la. "El arte abstracto". La Habana: Casa de las Américas, Agosto-Septiembre (1960).

Instituto Nacional de Cultura. Pintura de hoy. Vanguardia de la Escuela de París. (cat.) La Habana: Palacio de Bellas Artes-Ministerio de Educación, , 1956.

Jameson, Fredric. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, Durham, 1991.

---Marxism and Form. Princetown University Press, United States, 1971.

--- The political unconsciousness. Cornell University Press, New York, 1981

Jamis, Fayad. "Encuentro con Arp". La Habana: Artes Plásticas, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, No 1 (1960): 4-5.

Jaume, Adela. “Actividades Culturales. Exposición de arte. Lex”. La Habana: Diario de la Marina., Septiembre 6 (1956).

--- “Algunos juicios sobre las obras de *Los Once* en el Lyceum.” La Habana: Diario de la Marina, Actividad Cultural, Noviembre 24 (1953).

---“Visión única y panorámica del Salón Anual de Artes Plásticas”. La Habana: Diario de la Marina, Noviembre 17 (1959): 12-17.

--- “La exposición de la Galería Cubana. Sesiones, conferencias y conciertos. Actualidad Cultural”. La Habana: Información, Noviembre 4, 1956.

--- “Algunas apreciaciones sobre la obra de los alumnos de Carmelo”. La Habana: Diario de la Marina, Diciembre 20 (1957).

Juan Adelaida de. “Pintura Cubana 1967”. La Habana: Casa de las Américas, no. 47, Marzo-Abril (1968): 134-136.

--- “Introducción a Cuba. Artes Plásticas III”. La Habana: Bohemia, Año 56, No. 33, Agosto 14 (1964).

---Una expresionista cubana. La Habana: Bohemia, febrero 7, No. 6 año 56 (1964): l6 sección pintura.

---“La plástica en Cuba en 1953”. La Habana: Pintura Cubana: Temas y variaciones, Ed. UNEAC, Col. Contemporáneos [illus] (1978): 63-67.

---Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas. La Habana: Letras Cubanas (2002).

--- Cincuenta artistas Plásticos Cubanos. La Habana: Ediciones UNION (1996).

---Más allá de la pintura. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1993).

---Pintura y diseño gráfico de la Revolución. La Habana: Editorial Pueblo y Educación (1989.

--- Las artes plásticas. La Habana: Instituto del Libro(1968).

Lauderman Ortiz, Gladis.“Nuestro Tiempo”. La Haban:Galería Permanente,, [Diciembre 25-]

--- y Evelio Tieles. Pintura, Escultura, Cerámica. (cat.). La Habana: Retiro Odontológico, Empresa Editoras de Publicaciones, SA (1953).

---“Los Once y Mirta Cerra”. La Habana: El Mundo , Noviembre 28, (1953).

---“Los 11 en el Círculo de Bellas Artes.” El País, December 8, (1954).

--- “Once Pintores y Escultores”. La Habana: El Mundo, abril (1953)

---“El valor estético de una exposición”. La Habana: El Mundo, Febrero 27, 1954.

--- “Homenaje merecido”. La Habana: Revista Nuestro Tiempo , Noviembre, Año 1, Número 2 (1954): 7.

Lezama Lima, La visualidad infinita. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1994)

Loy, Ramón. “Panorama de la pintura cubana durante el período republicano”. La Habana: Carteles (1950): 126-133.

--- “Sala Permanente”. La Habana: Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, vol. 4, Nos. 3-6 (1955): 8.

---“Exposiciones”. La Habana: Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, Diciembre (1956), 14-15.

López Oliva, Manuel. “¿Música en los Espacios de Corratgé?” La Habana: Granma , Enero 5, (1971).

---. S. Corratgé (cat.) La Habana: Galería La Acacia, Noviembre (1993).

López, Virgilio. Revolución, Letras, Arte. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1980).

Luis, William. Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana. Madrid: Editorial Verbum, S.A.(2003).

Luis, Carlos M. El oficio de la Mirada. Ensayos de arte y literatura cubana. Miami: Ediciones Universal, 1998.

---“La revolución de los 11”. Miami: El Nuevo Herald, Miami, USA, Mayo, 18 (2003).

Luz de Nora, María. “Pintura Cubana Contemporánea”. La Habana: Bohemia, Enero 3. año 56, No. I, Sección: Esta es la historia (1964): 108, 129.

Lyceum. Homenaje a Martí. Exposición de Plástica Cubana. (Cat.). La Habana (1954)

--- José Bermúdez. Hugo Consuegra, Guido Llinás, Antonio Vidal, Tomás Oliva. (cat) La Habana: Abril 20 a Mayo 1 (1956).

Maggi, Beatriz. “La pintura en Santiago de Cuba”. La Habana: Casa de las Américas, no 15-16.

Mañach Robato, Jorge. “Los murales de la Esso”. La Habana: Bohemia, Abril 22 (1951): 31-32.

--- “Plástica cubana en el Lyceum (a guisa de preludio)”. La Habana: Bohemia, vol. 46, no. 6, Febrero 7 (1954): 77-80.

--- “Algo más sobre la exposición del Lyceum”. La Habana: Bohemia, , vol. 46, no. 7, Febrero 14 (1954): 57, 97.

Manzoni, Celina. Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia. La Habana: Editorial Casa de las Américas (2001)

Maribona, Armando. “Medio siglo de escultura en Cuba”. La Habana: Carteles, vol. 33, no. 20, Mayo 18 (1952).

Marinello, Juan. Conversación con nuestros pintores abstractos. La Habana: Imprenta Nacional de Cuba (1961).

Marquina, Rafael. Libro Cuarto. Las artes plásticas. Historia de la Nación Cubana, Volumen X. La Habana: S.A. editores (1952).

--- “Vida cultural y artística. Salón Anual” (I). La Habana: Información, Noviembre 6 (1959).

--- “Vida cultural y artística. Salón Anual” (II). La Habana: Información, Noviembre 11 (1959).

--- “Primera visita al VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura”. La Habana: Información, Rotograbado, Diciembre 2 (1956): E2.

--- “La exposición de plástica cubana contemporánea en homenaje a José Martí”. La Habana: Información, Febrero, 7 (1954)

---Información, Junio 14 (1953).

--- “Breve información en torno al Salón Nacional de Bellas Artes de este año”. La Habana: Suplemento de Información, Febrero 8 (1953).

---“Xilografías Cubanas”. La Habana: Información, Enero 5 (1950).

---“El arte moderno del pintor Mariano y del escultor Lozano”. La Habana: Información, Septiembre, 8 (1955): 22.

---“Notas a la exposición de ‘*Los Once*’ que esta vez fueron siete.” La Habana: Rotograbado de Información, [illus], December 19 (1954).

---"Notas a la Exposición de '*Los Once*' que esta vez fueron siete." La Habana: Rotograbado de Información. Correo Semanal de las Letras y de las Artes [illus], December 19 (1954): F-8.

---Itinerario y arte de Mirta Cerra, La Habana (1957)

---"Miscelánea de la escultura cubana moderna". La Habana: Rotograbado de Información. Correo Semanal de las Artes y de las letras, Octubre 13, (1957): E-2.

--- "Obra y lección de Mario Carreño". La Habana: Revista Cubana, Instituto Nacional de Cultura, Vol. XXI-2, abril-junio (1957): 89.

Martínez Bello, Antonio. "Quedó abierta la exposición de cerámica". La Habana: Mañana, Febrero 16 (1956).

Martínez Herryman, Lisset and Gustavo Valdés (editors). Hugo Consuegra. Miami: Ediciones Universal (2006).

Martínez, Juan: "The *Los Once* Group and n Art in the 1950s." Miami: Guido Llinás and Los Once After (cat.) The Art Museum, Florida International University (FIU), March-April 2 (1997).

Martínez, Raúl. Palabras de presentación. (cat.), La Habana: Galería Habana, Arte y Cinema, La Rampa, June 13 (1955)

Menéndez, Aldo. "Soñar es saber." Salvador Corratgé. El mundo Secreto de las Plantas (cat.). La Habana: Salón de los Vitrales, Fondo Cubano de Bienes Culturales, May 18 (1990)

Mesa-Lago, Carmelo. Dialéctica de la Revolución Cubana: del idealismo carismático al pragmatismo institucionalita. Madrid: Playor(1979).

Miranda, Mauricio de (editor). Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización. Cali, Colombia: Centro Editorial Javeriano (CEJA) (2003).

---Modern Artists in America. New York: Ed. Wittenborn Schultz Inc., Exhibition (1951): 135,162.

Mosquera, Gerardo. Exploraciones en la plástica cubana. La Habana: Letras Cubanas (1983).

--- Contracandela : ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana (1995)

--- Una experiencia de arte masivo. La Habana: Verde Olivo, No. 35 (1978).

--- El diseño se definió en octubre. La Habana: Arte y Literatura (1989)--- "Arte, Política: Contradicciones, disyuntivas, posibilidades," Brumaria, Marzo, 23, 2007, http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=13&NrArticle=651

Moya, Reynaldo. Treinta Minutos con Guido Llinás. [videorecording]. New York: Moya and Reynerius (2004).

Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana. Guía Arte Cubano. Sevilla: Escaldón Impresores (2006).

Museo Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Cultura. Sala Permanente de Artes Plásticas de Cuba . Instituto Nacional de Cuba (1955).

Noceda, José Manuel (antologador). Wifredo Lam. La cosecha de un brujo. La Habana: Letras Cubanas (2002).

Oliva, Rosa. "Sala Permanente de Artes Plásticas". La Habana: El Mundo, Julio 28, (1955): C10.

Oraá Carratalá, Pedro de. "Una experiencia plástica: Los Diez Pintores Concretos" , La Habana: La Gaceta de Cuba, Vol. 34, No.6 [illus], Noviembre-Diciembre (1996): 50-53.

---"Trayecto de *Los Once*." La Habana: La Gaceta de Cuba, , Vol. 34, No.4 [illus], July-August (1996): 22-25.

---Corratgé: La notación plástica. (cat.). La Habana: Galería de La Habana, [illus.], [fold out], December 25, 1970

--- Visible e Invisible. La Habana: Letras Cubanas (2006).

Otero, Lisandro. Política cultural de Cuba . Paris: UNESCO (1971).

Padura, Leonardo. La cultura y la revolución cubana. San Juan: Editorial Plaza Mayor (2002).

Payró, Julio E. La pintura moderna y el medio en el que se desarrolla. La Habana: Ciclón, Volumen I, No. 6 (1955): 49-55.

Paz, Luis de la. Consuegra, un pintor cubano (entrevista) en http://www.elateje.com/0202/entrevistas020201.htm

---Fallece el pintor Hugo Consuegra. http://www.elateje.com/0307/noticias0307.htm

Peramo, Hortensia Cabrera. La Escuela Nacional de Arte y la plástica contemporánea. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello (2001).

Pérez Cisneros, Guy. Las estrategias de un crítico. La Habana: Editorial Letras Cubanas (2000).

Pérez-Stable, Marifeli. The Cuban Revolution. New York: Oxford University Press, (1993).

Pereira, Maria de los Angeles. Escultura y escultores cubanos. La Habana: Arteno Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas (2005).

Pino-Santos Navarro, Carina. Fin de milenio: nuevos artistas cubanos. La Habana: Letras Cubanas (2001).

Pogolotti, Graziela. Examen de Conciencia. La Habana: Contemporáneos (UNEAC) (1965).

--- "Tres pintores noveles". La Habana: Artes Plásticas. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, No 1 (1960) 30-32.

--- Experiencia de la crítica. La Habana: Letras Cubanas (2003).

Pogolotti, Marcelo. Del barro y las voces. La Habana: Editorial Letras Cubanas (2004).

--- Puntos en el espacio; ensayos de arte y estética. La Habana: Lex (1955).

--- "Darie en el Lyceum". La Habana: El Mundo, Sección A, octubre 25 (1950): 6.

---La República de Cuba al través de sus escritores. La Habana: Editorial Letras Cubanas (2002).

Popper, Frank. Origins and development of kinetic art. London: Studio Vista (1968).

Portuondo, José Antonio. Itinerario estético de la Revolución Cubana. La Habana: Letras Cubanas (1979)

--- Estética y Revolución. La Habana: Ediciones UNION (1963)

Poupeye, Veerle. Caribbean Art. London: Thames and Hudson Ltd.(1998).

Presa, Fernando de la. Color Bienal. La Habana: Editorial Rodríguez-Padro (1954).

--- Charlas de la Segunda Bienal La Habana: Editorial Rodríguez-Padro (1954).

Rigol, Jorge. Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. La Habana: Pueblo y Educación (1983).

Rivadulla, Eladio. La serigrafía artística en Cuba . La Habana: Ediciones UNION (1996).

Roa, Raúl. “Convocatoria”. La Habana: Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Crítica, Vol. I, no. 5, Abril (1950): 17.

Rodríguez, Carlos Rafael. Letra con filo. La Habana: Ediciones UNION, tomo III. (1987)

Rodríguez Feo, José. “El dilema de nuestra pintura”. La Habana: Ciclón, Vol. 2, No. 2, Marzo (1956).

Romera, Antonio R. Mario Carreño. Antillanas. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico (1949).

Salinas, Marcelo. “El nido de la lechuza y el mamey colorado”. La Habana: Inventario, vol. II, no. 25, Noviembre (1953).

Salón de Mayo, Pabellón. La Habana: Talleres Granma, 30 de Julio (1967).

Sánchez, Juan. El grabado en Cuba. La Habana: Mundial, S.A. Impresores (1955).

---El Dibujo Desnudo.” *Bohemia*, , , January, 1971

Santi, Enrico Mario. Bienes de siglo: sobre cultura cubana. México: Fondo de Cultura Económica (2002).

Sarduy, Severo. Pintura abstracta cubana en Venezuela. (cat.). Caracas: Sardio, Galería y Librería [illus], July 21-August 1 (1957).

---De la pintura en Cuba . La Habana: Artes Plásticas. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, No 1 (1960): 16.

Sartre, Jean Paul. Sartre visita a Cuba. La Habana: Ediciones R (1960).

Sarusky, Jaime, Mosquera Gerardo, The cultural policy of Cuba . París: UNESCO, (1979).

Segre, Roberto. La arquitectura de la Revolución Cubana. Montevideo, Uruguay: Impresora Record (1968).

Serra-Badue, Daniel. “Las pinturas estructuradas de Martínez Pedro y las estructuras pintadas de Sandú Darié”. La Habana: Boletín Colegio de Profesores de Dibujo y Pintura y Dibujo y Modelado, año 1, No. 1, p. 4, Santiago de , agosto, 1955.

Serrano, Julio Ramón. “Abstracción y algo más”. La Habana: Arte Cubano, 2-2 (2003):12-21.

Slavov, Ivan. El kitsch. La Habana: Arte y Literatura (1989).

Stermer, Dugald, Sontag Susan. The Art of the Revolution. New York: McGraw-Hill Co-Production (1970).

Suareé, Octavio de la. Adras: 12 críticas de arte. La Habana: Alonso y Gómez (1958).

--- "Once mosqueteros...". La Habana: Avance Criollo, April 22 (1953).

--- "Un vistazo crítico sobre la muestra del Lyceum". La Habana: Avance, Disco de La Suareé, Febrero 13 (1954).

Suárez Solís, Rafael. "Plástica Cubana Contemporánea" (III y último). La Habana: Diario de la Marina, De las Artes y las letras, Febrero (1954).

---"También los pintores y escultores hacen literatura". La Habana: Diario de la Marina, Sección Vida Cultural, June 15 (1955).

---"Once Nombres más y un Número menos." Diario de la Marina, Sección Vida Cultural, June (1955)

Suárez Suárez, Orlando. La revolución en la pintura mural. La Habana (1960).

---Arquitectura y urbanismo de la Revolución Cubana. La Habana: Pueblo y Educación,1989.

Texidor, Joaquín. "IV Salón Nacional de Pintura y Escultura". Estudios. Mensuario de Cultura, vol. I, no. 5, Agosto (1950): 17-18,50.

--- "Presencia de Estopiñan". La Habana: Inventario, Vol. I No. I, , Abril (1948).

--- Artistas Cubanos. Corratgé. La Habana: Pueblo y Cultura, No. 9 (1962)

--- "Resplandores. Los premios del VIII Salón". La Habana: Tiempo, vol. XII, Diciembre 20 (1956).

--- "Mariano y Lozano en el Lyceum". La Habana: Inventario. Año II, No. 24 (1952).

---"El arte contemporáneo y el VI Salón Nacional". Noticias de Arte, , vol. I, no. 8, pp. 3,15, , Abril, 1953.

---"Once Pintores y escultores". Noticias de Arte, vol. I, no. 9, pág.15 Mayo, 1953

--- cat. "Dibujos", Galería de Matanzas, Matanzas, April 5, 1953.*

--- cat. "Once Pintores y escultores", La Rampa, [illus], Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura, Sección Bellas Artes, Abril 18-28, 1953.

---. “Más sobre Los Once.” Tiempo, Sección Indice de Artes y Letras, pp.2,14, June 9, 1955

---“Rompen Los Once.” Tiempo, Sección Índice de Artes y Letras, pp.2,14, June 18, 1955

Torre Sáenz, Conrado de la. Arte no especial. Letras Cubanas, La Habana, 1996.

Torriente, Loló de la. Estudio de las artes plásticas en Cuba ,La Habana, 1954

---“Abela”.(cat.) Ministerio de Educación, Palacio de Bellas Artes.1957.

---Imagen de dos tiempos. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1982).

---y Humberto Medrano. Galería Cubana Presenta: 14 óleos del pintor Eduardo Abela en su primer aniversario (Noviembre 1954-1955), Galería Cubana, , 1955.

Vázquez Millares, Angel. cat. “Dibujos. Fragmentos de una Sinfonía”. Sala Rubén Martínez Villena, Galería UNEAC, January 14-February 10, 1970.

---cat. “Corratgé”. Museo Ignacio Agramonte, Camaguey, April 3, 1970.*

Vega Dopico, Elsa, Luz Merino Acosta. La Razón de la Poesía. Diez Pintores Concretos Cubanos. (cat.) Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana (2002).

Vega, Jesús, Sara Vega, Normando Torres. Carteles de Cine Cubano. La HabanaL Distribuidora Nacional ICAIC (2002).

Veigas Zamora, José. La escultura en Cuba. Siglo XX. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo, Editorial Oriente (2005).

---Memoria: Cuban art of the 20th Century. Internacional Arts Foundation. Los Angeles, CA, 2002.

---cat. Corratgé-Trillo, Centro de Arte 23 y 12, , [fold out], , March 17, 1991.

Vidal Yebra, José M. “La música de Corratgé.” La Habana: Corratgé (cat.) Galería Edificio MINSAP, June 22-July 9 (1970).

Viredo, Espinosa. “Once que suman Once”. La Habana:Bohemia, Año 56, No. 42, Octubre 16 (1964): 10.

Wood, Yolanda. De la plástica cubana y caribeña. La Habana: Letras Cubanas (1990).

Ximenez Arroyo, Carlos. “El IV Salón Nacional y Enrique Labrador Ruíz”. Inventario, vol. II, no. 18 (1950).

Záldivar, Rudel. “Una sinfonía plástica.” La Habana: Verde Olivo (1971)

Zegri, Armando. cat. *Contemporary n Group*, Galería Sudamericana, New York, U.S.A., Noviembre 11-December 1, 1955.* (Introductory text by the Gallery.)

---Mecenas norteamericano-Mr Joseph Cantor, obsequia treinta y seis obras de pintura cubana. La Habana: Semanario de Actualidad, Febrero 10, Sección Arte (1955): 41-42.

BIOGRAPHY

Ernesto Menéndez-Conde was born on July 17th , 1966 in Santa Clara, Cuba. He attended the Academy of Fine Arts "San Alejandro", in Havana, and in 1985 received his diploma in Drawing and Painting. Four years later, he started his bachelor degree in Art History at the University of Havana, which he finished in 1994. He has published articles in magazines like UNIÓN (La Havana), Noticias de Arte (New York), Res Publica (Valencia, Spain), more recently in Wyndwood Art Magazine (Florida). He has also collaborated with Sotheby's (New York) and the Marlborough Gallery (New York). As a graduate student in the department of Romance Studies at Duke University, the Graduate School Summer Research Travel Award (2005).