

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE

**TRAZOS EN LOS MÁRGENES**

ARTE ABSTRACTO E IDEOLOGÍAS ESTÉTICAS EN CUBA

TOMO II

SEGUNDA EDICIÓN

## ÍNDICE

<i>Abreviaturas</i>	I
Prólogo, Antonio Eligio Fernández (Tonel)	II
<i>Capítulo 1</i>	
ARTE ABSTRACTO Y REVOLUCIÓN	1
<i>Capítulo 2</i>	
ARTE ABSTRACTO Y POLÍTICA CULTURAL	52
<i>Capítulo 3</i>	
ABSTRACCIÓN EN GRISES	107
La comunicación con el público	140
El arte abstracto en la proyección internacional de la Revolución cubana	146
El <i>Op art</i>	166
<i>Capítulo 4</i>	
LA ABSTRACCIÓN Y LAS ARTES APLICADAS.	177
<i>El diseño de orientación abstracta en los libros y publicaciones periódicas</i>	185
<i>Las vallas. El arte como un arma de lucha</i>	204
<i>El cartel</i>	209
<i>La EGREM y el arte abstracto</i>	214
<i>La escenografía en las producciones teatrales</i>	225
<i>Capítulo 5</i>	
OROPEL Y CUADRITOS DE PIZZERÍA. LAS ABSTRACCIONES KITSCH	231
<i>La Televisión Cubana.</i>	237
<i>Cuadritos de pizzerías</i>	240
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	251
OBRAS CITADAS	257
ÍNDICE ONOMÁSTICO	293

estas asociaciones entre las modas, la homosexualidad y las tendencias del arte moderno. Estos problemas con el arte no figurativo entre las nuevas generaciones persistieron, a pesar de que desde 1966 hasta 1971, parece haber un mayor espacio —si bien todavía limitado— para la abstracción en los circuitos de distribución del arte cubano.

### La comunicación con el público

Interrogada sobre qué opinaba del arte bajo la Revolución, la crítico de arte y narradora colombiana Marta Traba, luego de elogiar las libertades y facilidades económicas que se les daban a los artistas, dijo:

«Hay algo no logrado y resulta lógico, en una Revolución tan nueva: a mí me llama la atención y me molesta, que los actos culturales carezcan de verdadero público en relación, diría, con el que se cuenta en un país subdesarrollado y en peores condiciones económicas, como es Colombia. Sin embargo, allí se ofrece una conferencia y reunimos, sin dificultad, 300 personas que, de pronto, pueden ser mil, como veo en mis conferencias por el interior del país. En cambio, aquí quedan casi desiertas las salas, luce que aún no hay una relación estrecha entre los artistas, los escritores y el público» (F.G.C. 66).

Las impresiones de libros de bajo costo y las obras literarias que se adaptaban a la televisión —en programas como *La novela de las diez*, y *Teatro ICR*—<sup>241</sup> aunque hubiesen contribuido a propagar el hábito de leer,<sup>242</sup> probablemente no tuvieran gran incidencia

241 El programa *La novela de las diez* existía antes de 1959. Se transmitía en el Canal CMQ-6 de la televisión cubana. Posteriormente, el espacio pasó a llamarse *Grandes novelas*. Salía al aire los viernes y sábados a las 9 y 30 de la noche. Allí se presentaron importantes obras de la literatura universal. *Lunes de Teatro* fue fundado en 1959 y en 1964 devino en *Teatro ICR*. Ambos programas se transmitían en el Canal CMQ-6 de la televisión cubana.

242 «Algo, por lo menos, hay que agradecerle a la televisión de ‘Los hermanos Karamasov’: en ninguna biblioteca de la Isla ha quedado un solo ejemplar de la novela, ni de otras escritas por el genio epiléptico. Dostoievski está de moda», escribió Orlando Quiroga («De viernes a viernes» [23 de agosto] 36-37), después de criticar la adaptación de Roberto Garriga para la pequeña pantalla. La novela comenzó a transmitirse a mediados de 1963, en el programa *La novela de las diez*.

sobre las presentaciones de libros y otros eventos literarios. Seguramente habría que indagar más sobre la participación del público en las actividades culturales. En La Habana, los centros ubicados en torno a la Avenida 23 —como los cines La Rampa y Radio Centro, el Pabellón Cuba y la Casa de la Cultura Checoslovaca— posiblemente fuesen muy frecuentados durante la década de 1960.<sup>243</sup> Por esa zona se encontraban importantes hoteles, restaurantes, cabarés y cafeterías, además de la heladería Coppelía, que desde su inauguración había tenido una gran afluencia de público. En el Vedado también estaban algunas de las más importantes salas teatrales de La Habana.<sup>244</sup> Al menos desde 1954 los teatros contaban con un público que acudía continuamente a las representaciones (Boudet 51). De acuerdo con Rine Leal, el teatro era el espectáculo cultural que más simpatías despertaba entre los cubanos. Las diez u once salas que funcionaban en La Habana en mayo de 1959 tenían un promedio de diez mil espectadores mensuales, algo que no ocurría ni en los conciertos, ni en las exposiciones de arte (Fornaris 6).<sup>245</sup> Las puestas en escena se reseñaban con regularidad en las publicaciones periódicas y el CNC creaba carteles para promover las obras en los espacios públicos. Según Leal (*En primera persona* 334), las artes dramáticas comenzaron a experimentar una regresión a partir de 1963. En la primera quincena de mayo de 1967 solo se anunciaban cinco obras en cuatro salas de teatro.<sup>246</sup> Tres de los grupos suspendían las funciones durante una semana para dedicarse al «trabajo

243 En 1962 unas cincuenta mil personas visitaron la Casa de la Cultura Checoslovaca. En noviembre diciembre de 1966, durante los veinte días que estuvo abierta la exposición *Primera Muestra de la Cultura Nacional*, en el Pabellón Cuba, asistieron sesenta mil personas (Agüero 22). Igualmente, la librería 27 y L, inaugurada en enero de 1968, a propósito del Congreso Cultural de La Habana, contó con una concurrencia extraordinaria, según la revista *Bohemia* («Librería en L y 27» 75).

244 Como los teatros Máscaras, Mella, Hubert de Blanck, El Sótano y el Teatro Guiñol.

245 Al menos desde 1954 los teatros contaban con un público que acudía continuamente a las representaciones (Boudet 51).

246 En 1965, Lee Lockwood (112) mencionaba la existencia de seis salas teatrales.

productivo» (*Cultura Actividades CNC*). Aun así, el teatro parece haber conservado su popularidad. En julio de 1967, la puesta en escena de *La noche de los asesinos*, de José Triana, fue muy concurrida en la sala Hubert de Blanck. En octubre más de veinte mil personas asistieron a las dieciocho funciones de *María Antonia* que se hicieron en el teatro Mella del Vedado (Morejón «María Antonia» 46) y en diciembre *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* fue otro éxito de taquillas, en la pequeña sala El Sótano.<sup>247</sup> Un año después, a partir de la ofensiva revolucionaria, el teatro parece haber colapsado. El escritor uruguayo Mario Benedetti (21), en un entusiasta ensayo sobre la cultura bajo la Revolución, se vio precisado a admitir que las representaciones eran casi inexistentes a finales de 1968.

A diferencia de lo que ocurría con el teatro, la información sobre las actividades de las galerías y los museos era insuficiente. La revista *Artes Plásticas* desapareció poco después de haber sido creada. Los carteles del CNC eran pocos. Las publicaciones periódicas daban a conocer artículos y entrevistas sobre los creadores, pero no se escribía con regularidad sobre las muestras en curso. Muchas veces la prensa se limitaba a anunciar, con una o dos líneas y no de manera constante, algunas de las inauguraciones —sobre todo las que se realizaban en la Galería Habana y el Museo Nacional de Bellas Artes— en las secciones dedicadas a la cartelera cultural. La abstracción, aunque conservara sus adeptos, podría ser uno de los ejemplos más dramáticos de esa pérdida de comunicación con el público que constató Marta Traba. En 1964, Raúl Martínez afirmaba que había dos problemas que afectaban al arte abstracto. Por un lado, no era muy eficiente para expresar los conflictos

247 El cartel para la obra, realizado por Rolando de Oraá, fue muy popular por aquellas fechas y estaba reproducido en el programa.

sociales y, por otro, carecía de espectadores (D. Fernández 35). También en 1964, el ICAIC había producido el corto *Cosmorama*, del cineasta Enrique Pineda Barnet, a partir de la obra de Sandú Darié. El realizador explicó cómo se concibió y distribuyó el filme:

«Alfredo Guevara me regaló 1000 pies de película ORWO, de prueba, y llamé a Jorge Haydú y lo invité a filmar en casa de Sandú. Allí, en una noche, filmamos obras, fragmentos, trozos de imágenes locas. Y luego hice un poema, le di una estructura a las imágenes, con música de Fariñas, Bartók y otros. Lo edité con Roberto Bravo y Germinal Hernández hizo las mezclas. Le titulé *Cosmorama*. Casi nadie le hizo caso. Se exhibió un día en la Cinemateca, otro en La Rampa. Fueron cuatro gatos. Se lo mandamos a Norman McLaren y nos felicitó» (García Borrero, párr. 3).

Y en otra entrevista:

«Lo pusimos un día en el Chaplin y un día en la Rampa. Y ahí salió. Le mandamos una copia a Canadá, a un cineasta también muy experimentador [...] Y hasta el sol de hoy. Nunca más nos ocupamos de eso porque ya sabíamos que el destino de todo eso era el archivo» (*Por los caminos del saber*. 00:04:30-56).<sup>248</sup>

De acuerdo con López-Nussa («Cosmorama electropinturas» 56) para mayo de 1964 el Consejo Nacional de Cultura había construido una barraca móvil de ocho metros cuadrados, una suerte de galería desmontable donde Darié expondría sus cuadros, integrados a obras musicales. Unos meses más tarde, el

248 El documental se exhibió al menos una vez más, en 1966, en la Biblioteca Nacional José Martí, como parte de la conferencia sobre arte cinético *Luz, movimiento y arte*, realizada por Sandú Darié el 5 de julio de 1966 («Conferencia»). De todos modos, puede afirmarse que *Cosmorama* fue uno de los trabajos que se divulgó un poco más, posiblemente debido al reconocimiento internacional que le tributó el historiador del arte checo Frank Popper.

La revista *Cine Cubano* publicó un artículo sobre el filme («Arte cinético y cosmorama» 24-26). La Distribuidora Internacional de Películas ICAIC hizo un folleto. El impreso incluía la cita de Popper, quien elogiaba el filme por su facilidad de comunicación y por su capacidad para aumentar la participación del espectador. Una imagen del anuncio de la Distribuidora Internacional ICAIC puede verse en Gago 123.

artista mencionaba dicha barraca como una de las aplicaciones de su arte, que contribuiría a educar estéticamente al espectador, propiciaría una mayor comunicación con el público y brindaría la posibilidad de hacer obras más participativas («Diálogo con Sandú Darié» 28). Pero las publicaciones periódicas no dieron a conocer este museo portátil, si es que llegó a presentarse en algún sitio.

El 23 agosto de 1966, Darié inauguró *Cosmorama*, una serie de esculturas móviles, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Almayda Catá («La cinética y Sandú Darié» 175-177) escribió una página para la revista *UNION*. La autora ofrecía una información bastante actualizada de las nuevas tendencias del arte cinético a nivel mundial. Citaba los nombres de Otto Paine, Nicolas Schöffer, Jean Tinguely, Nam June Paik, Fletcher Benton, John Cage y a un grupo de Leningrado. El Consejo Nacional de Cultura ponía a la vista del pueblo la muestra, tal y como se llevaría a Holanda.<sup>249</sup> La música de Juan Blanco, afirmaba Catá, añadiría una complejidad mayor a *Cosmorama*.

La palabra «complejidad» asomaba en la reseña como mismo era frecuente encontrarla en las publicaciones periódicas dedicadas al arte abstracto en la década de 1950. Pero, a diferencia del escenario artístico anterior a la Revolución – cuando la prensa hablaba con mucha más regularidad sobre las tendencias no figurativas– en 1966 las publicaciones sobre el tema podían contarse con los dedos de las manos. Si en enero de 1965 los lienzos con títulos desafiantes de Consuegra no desataban polémica alguna y si a las proyecciones del corto de Pineda Barnet solo asistieron «cuatro gatos», la exposición en Bellas Artes tenía lugar en un escenario artístico todavía más desvinculado del arte abstracto. Habían pasado los años de la década de 1950, cuando Graziella Pogolotti afirmaba que un público sensible empezaba a comprender las creaciones no figurativas. Habían quedado atrás los días de *Expresionismo*

249 Inmediatamente después de exhibirse en el Museo Nacional de Bellas Artes, *Cosmorama* se incluyó en la muestra colectiva *Kunst-Licht-Kunst* (26 de septiembre-4 de diciembre de 1966), donde participaron destacados artistas como Dan Flavin, Lázló Moholy Nagy, Thomas Wilfred y Jan Van Toorn.

*abstracto*, que fue la muestra más visitada en la Galería Habana en 1963.<sup>250</sup> Las tendencias no representacionales, sin desatar polémicas y sin apenas espacio en las publicaciones periódicas, posiblemente se volvieran más oscuras, más insípidas, más formalistas, más desvinculadas del presente y más complejas para los espectadores cubanos. En el caso de la abstracción en Cuba es pertinente hablar de ‘efecto de censura’, tal y como lo describió Jacques Derrida:

«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» (*El lenguaje y las instituciones filosóficas* 47).

En contraste con esa temporada de silencio, el *Salón de Mayo* contó con una excepcional cobertura en la prensa y la televisión.<sup>251</sup> El *Noticiero ICAIC* le dedicó unos minutos. Las vallas públicas anunciaron el evento, los estudiantes de San Alejandro ayudaban a entender el arte moderno, como guías de la exposición (Llanes 72). El mural *Cuba colectiva* se realizó a la intemperie, en medio de los festejos populares por el 26 de julio,<sup>252</sup> en el animado espacio de la Rampa donde se hacían

250 De acuerdo con los datos que publicó la Galería Habana, *Expresionismo abstracto* fue, con mucho, la muestra más concurrida entre mayo de 1962 y abril de 1963. La visitaron 1663 espectadores, más del doble de los 759 que asistieron a la exposición personal de Wifredo Lam y muy por encima de las otras cifras que se registraron en el resto de las exhibiciones («Estadísticas»).

251 Según Carlos Franqui (*Cuba, La Revolución* 335-336), la televisión cubana transmitió al menos dos programas dedicados al *Salón de Mayo*. El primero fue la llegada de los artistas a La Habana, el 16 de julio, y se prolongó por una hora. El segundo, al día siguiente, mostraba unos festejos populares, mientras los invitados al salón trabajaban en el mural *Cuba colectiva*.

252 Existen diversas versiones sobre el destino del mural. Varias fuentes

proyecciones fílmicas en las paredes del cine Radio Centro y los letreros lumínicos en la fachada del Hotel Habana Libre promovían el congreso de la OLAS. La afluencia de público fue tal que se hizo necesario desviar el transporte urbano (Llanes 78). Durante los primeros dieciséis días más de cien mil personas habían visitado la exposición, incluyendo a gente que no solía interesarse en las artes visuales (Llanes 72). La popularidad del *Salón de Mayo* sirve para argumentar que la voluntad de divulgar más activamente el arte contemporáneo conseguía atraer a los espectadores. Era la fórmula adecuada para llevar el arte a las masas y para que la abstracción pudiese disfrutarse de un modo más enriquecedor.

### **El arte abstracto en la proyección internacional de la Revolución cubana.**

*Cosmorama. Poema espacial No. 1* no podía verse solo como una continuación de la abstracción anterior a 1959. El título de la obra, los juegos de luces y los efectos cinéticos guardaban relación con los vuelos espaciales, que eran manipulados ideológicamente, como expresiones de la superioridad del sistema socialista sobre las potencias occidentales. La Unión Soviética hacía gala de sus avances en la esfera de la cosmonáutica y en Cuba esos logros eran seguidos con optimismo. La economía andaba mal, las tiendas estaban deficientemente abastecidas, los alimentos racionados, el problema del transporte público no lograba resolverse,<sup>253</sup> una gran parte de las viviendas de

afirman que el mural se expuso en Francia (C. Beltrán, párr. 8). Franqui (*Cuba, La Revolución* 337) afirma que desapareció con el cierre de la Galería 23 y M. Llanes recuerda que Cuba Colectiva estuvo colgado por un tiempo en la sede de Casa de las Américas (Llanes 79-80). Posteriormente, entre 1978 hasta al menos 1981 (C. Beltrán, párr. 13) quedó abandonado a su suerte en los recintos de la Escuela Nacional de Arte, donde fue vandalizado de diversas maneras, por los propios alumnos y profesores de (párr. 13-14).

253 En julio de 1963, un periodista norteamericano tomó una fotografía de un camión repleto de personas. Describió el transporte público como un 'headache'. Las líneas de ferrocarril también estaban en malas condiciones, agregaba el reportero. En julio de 1964 arribaron a La Habana 950 ómnibus británicos de la marca Leyland con los que se persiguió paliar los problemas.

la capital estaban deterioradas<sup>254</sup> y había frecuentes cortes en los servicios de electricidad («Servicio eléctrico» 66). Pero se trataba de penurias transitorias: la cosmonáutica soviética permitía vislumbrar el triunfo definitivo del socialismo.<sup>255</sup> La prensa cubana mantenía informada a la población sobre los progresos de la URSS en la conquista del espacio. Los sellos de correos homenajaban a los cosmonautas. Gagarin, Tereshkova, Popov, Titov, Leonov, Belyayev y Bykovski habían visitado la Isla, donde fueron condecorados, aclamados en los actos políticos y agasajados por Fidel Castro. La abstracción matérica, el *Op art*, el arte cinético, el arte concreto y el expresionismo abstracto eran lenguajes visuales desde los cuales podría celebrarse el mundo de la ciencia ficción, las superficies del espacio sideral y los vuelos interplanetarios. La primera en advertir esas posibilidades fue Loló Soldevilla. Su exposición *Op Art, Pop Art, la Luna y Yo*, inaugurada en la Galería de La Habana, reunió trabajos suyos de la década de 1950, junto a obras que vinculaban la temática espacial con el humor y el *Op art*. Los ensamblajes de Soldevilla, con círculos y paralelogramos en relieve, evocaban la cualidad de lo cósmico. Las figuras geométricas podrían asociarse a desplazamientos de naves o astros. Solo bastaba con modificar el título de las piezas. Su lienzo *Homenaje a los cosmonautas soviéticos* (1961), incluido en *Pintura Cubana*, celebraba los logros de la URSS

254 En enero de 1968, la mitad de las aproximadamente 400 000 viviendas que había en La Habana se encontraban en mal estado («El área metropolitana» 1968: 62).

255 Ver el discurso de Fidel Castro, del 2 de enero de 1964,

«Así vimos, por ejemplo, cómo la actual generación soviética fue capaz de conquistar el espacio cósmico (aplausos) y ha realizado grandes proezas en la ciencia y la técnica, como a la generación anterior le correspondió la gloria de la Revolución y sentar las bases para esas posibilidades. ¿Qué harán las generaciones venideras? ¿Qué harán los descendientes de los actuales cubanos? Quizás nuestra imaginación no alcance siquiera a imaginárselo, no alcance a verlo, pero sí alcanzamos a comprender perfectamente que estamos preparando el camino de ese futuro, que esa oportunidad la estamos labrando hoy, y que sobre ese camino, sobre esa ruta que con nuestro sudor, con nuestra sangre, con nuestro entusiasmo estamos construyendo, marchará el desfile de las futuras generaciones de la patria» («En el V Aniversario» 5).

desde la abstracción concreta. Un discípulo de Soldevilla, Yonny Ibáñez, hizo una serie de abstracciones expresionistas, cuyas manchas, aguadas y *drippings* evocaban las superficies de los planetas. Arturo Potestad,<sup>256</sup> Alfredo Sosabravo, Osneldo García y Juan Blanco López<sup>257</sup> también ensayaron representaciones sobre esta temática. En 1967, el ICAIC realizó *El viaje cósmico*, un corto experimental de cincuenta segundos de duración, dirigido por Sandú Darié. El artista rumano describió el filme como una secuencia en la que un músico imaginario –hecho con recortes de revistas y provisto de unas alas tomadas de las representaciones de ángeles en los íconos rusos– daba paso a una abstracción, de apariencia ‘kandiskiana’, que a su vez conducía al espacio científico y de allí al vuelo cósmico de Gagarin. El filme culminaba con otra imagen abstracta, compuesta por tres líneas blancas sobre un fondo azul, con la que Darié quiso comunicar que el anhelo del viaje espacial no había concluido (Alonso 24).

*El viaje cósmico* se proyectó en el Pabellón de la Juventud, en la *Exposición Universal* de Montreal (1967), como parte de *Exhibition of Cuban Painters and Engravers*.<sup>258</sup> Del mismo modo, las esculturas cinéticas de *Cosmorama*, acompañadas de la música de Juan Blanco, se incluyeron en el Pabellón cubano. Los trabajos de Darié se integraban a un reportaje gráfico conformado por grabados, fotografías en blanco y negro, consignas revolucionarias, informaciones sobre la producción económica y collages hechos con noticias tomadas de la prensa internacional. Las imágenes cubrían las paredes, el techo y el suelo, protegidas por planchas de plexiglass o montadas sobre prismas y cubos. Ofrecían un recuento de la historia de Cuba hasta culminar con escenas de la lucha contra Batista, los discursos de Fidel Castro, las agresiones al territorio nacional, los retratos de Che

256 En 1967, Potestad expuso dos litografías tituladas *Cosmo Ficción (Grabados cubanos)*.

257 Blanco López hizo una muestra personal titulada *Naves espaciales: tintas y óleos* (octubre de 1967).

258 La exposición se celebró en el Pabellón de la Juventud. Participaron: Manuel Mendive, Luis Miguel Valdés, Juan Moreira, Julio Mesa Eloy, Ever Fonseca, Lesbia Vent Dumois y César Leal.



**Ilus. 43.** Vista del Pabellón Cuba 67, con los pabellones de la Unión Soviética y Etiopía al fondo, 1967. Postal publicada por Kastichrome of Canada.

Guevara y Camilo Cienfuegos, instantáneas de los carnavales, el trabajo en los campos, las fábricas y los hospitales. Líderes internacionales como Sandino, Lumumba y Nguyen Van Troi fueron apropiados por el Pabellón cubano, entre los muchos textos e imágenes que ilustraban la dimensión antimperialista y tercermundista del proyecto social de la Isla caribeña. Sobre las fotos y los letreros se proyectaban filmes del ICAIC. El arquitecto Enrique Fuentes, uno de los organizadores del envío cubano, estimó que las fotografías resultarían poco atractivas para un público mayoritario. Convenció a la secretaria personal de Fidel Castro, Celia Sánchez, para añadir un restaurante-bar, decorado con obras de pintores cubanos, que distribuyera daiquiris, Cuba Libre, jugos de frutas, arroz con frijoles, ancas de rana y mariscos.<sup>259</sup> Además, diariamente se hicieron desfiles de moda. A doscientos metros del pabellón unos quioscos vendían ron, tabaco, helados Coppel y artesanías. En el teatro Maisonneuve se presentó el espectáculo multidisciplinario

<sup>259</sup> Información tomada de una entrevista a Enrique Fuentes, el 23 de enero de 2020. Celia Sánchez fue secretaria –y amante– de Fidel Castro, hasta su muerte, acaecida en 1980.

*Fiesta de Cuba*, conformado por interpretaciones de música contemporánea, cantantes populares, proyecciones fílmicas, un conjunto de danza moderna, un desfile de modas y una conga en las calles. Simultáneamente se organizó una semana de cine cubano y se inauguraron tres exposiciones de arte.<sup>260</sup> El logo y los *souvenirs*, realizados por el diseñador norteamericano Paul Rand, estaban conformados por secuencias de cuadrados y triángulos. Guardaban un parentesco visual con el pabellón que hicieron los arquitectos Sergio Baroni, Vittorio Garatti y Hugo Dacosta. *Cosmorama*, *El vuelo cósmico*, los diseños de Paul Rand y la propia apariencia del pabellón agregaban rasgos no figurativos a esta proyección internacional de la Revolución. Tanto las referencias al arte abstracto como las comparsas callejeras, los desfiles de moda, las ofertas gastronómicas de gran calidad y los eventos culturales ponían en tela de juicio la imagen estereotipada de un socialismo rígido, carente de alternativas para suplir las necesidades de consumo de la población y con modas poco atractivas para los jóvenes. También el Pabellón parecía negar el realismo socialista. El propósito, dijo José Fernández de Cossio, uno de los representantes de la delegación cubana, era «expresar plásticamente una concepción revolucionaria en el campo de la cultura» (Fuentes y Korda 61). *Cuba 67* propagaba la imagen de una revolución espontánea, antidogmática, antiburocrática y tercermundista, ideológicamente asociada a la cultura vernácula y al arte contemporáneo.

La exposición llegaba a Montreal en momentos en que no se habían resuelto las tensiones políticas con la URSS. Aunque las relaciones comerciales entre los dos países aparentaban ser muy estables, Moscú y La Habana divergían sobre el apoyo a los movimientos de liberación tercermundistas y tenían

260 Las exposiciones fueron las siguientes:

1. *Wifredo Lam etchings*, en la Montreal's School of Fine Arts.
2. *Exhibition Contemporary Cuban Paintings*, en la Galerie Libre, con obras de Portocarrero, Lam, Lesbia Vent Dumois, Luis Martínez Pedro, Umberto Peña, Antonio Vidal y Raúl Martínez.
3. *Simply Humor*, en la Galerie Legobelet. Participaron: José Gómez Fresquet —quien además hizo las palabras del catálogo—, Roberto Hernández Guerrero, Virgilio Martínez, René de la Nuez y José Luis Posada.

concepciones encontradas sobre cómo construir el socialismo. El gobierno cubano también desconfiaba de los compromisos que la URSS estaría dispuesta a asumir en caso de una temida invasión militar estadounidense (Lévesque 227).<sup>261</sup> Los comunistas ortodoxos y cercanos a la Unión Soviética eran cada vez más relegados de la alta dirigencia del país, de la enseñanza universitaria (Navarro Vega 248-249) y de la conducción de la cultura. Con la creación del Partido Comunista de Cuba, en 1965, los diarios *Noticias de Hoy* y *Revolución* se fusionaron en el periódico *Granma*, mayormente controlado por los líderes del otrora Movimiento 26 de julio. La campaña contra la burocracia –otra manera de mostrar un socialismo alternativo al soviético– se hizo más notoria en la segunda mitad de la década. Se llevó a vallas públicas,<sup>262</sup> e incluso, después del exitoso estreno del filme *La muerte de un burócrata*, se extendió a comedias de la televisión nacional.<sup>263</sup> Con el gobierno enredado en desavenencias con la URSS, no es sorprendente que *Cuba 67* tuviera hasta cierto punto una apariencia antisoviética, aunque –como era frecuente en la propaganda de los países socialistas de Europa del Este– ensalzara a los líderes del gobierno, incluyera imágenes optimistas sobre el desarrollo económico, representaciones de las clases trabajadoras y las visiones de futuro que vaticinaban los vuelos cósmicos. Pese a estas similitudes, el pabellón cubano reflejaba, como una de sus distinciones, los esfuerzos del gobierno para incentivar la solidaridad con los movimientos de liberación tercermundistas

261 El gobierno cubano, sin confianza en los compromisos de la URSS, intentó construir alianzas militares con Vietnam y Corea del Norte.

262 Ver la fotografía tomada por Lee Lockwood (197) durante su visita a Cuba en 1965.

263 Las comedias *Millonarios socialistas*, de Eliseo Iglesias Novoa y *Este burócrata es la muerte*, de Enrique Núñez Rodríguez se transmitieron en la televisión cubana. Esta última se presentó el 2 de abril de 1967, en el programa *La comedia del domingo* (Pacope, «Esta semana» 76). Una semana más tarde, el 8 de abril Teatro ICR hizo una adaptación de la pieza *¿Existió realmente Iván Ivánovich?*, del poeta turco Nazim Hikmet, que era otra crítica a la burocracia (Pacope, «Cámaras y micrófonos» 82).

y con la intelectualidad internacional.

Entre 1966 y 1967, Cuba fue la sede de importantes encuentros globales.<sup>264</sup> Convocaban a un mismo tiempo a los escritores, a los artistas y a los representantes de organizaciones políticas. Esta ofensiva propagandística era otra consecuencia de las tensiones con la URSS y se apoyó, en gran medida, en la producción cultural. En el verano de 1967 coexistieron el *Salón de Mayo*, la *Primera Conferencia de Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS)* y el *Encuentro Internacional de la Canción Protesta*. En diciembre comenzó el *Festival de la Canción Popular de Varadero* y a comienzos de 1968 se inauguró el *Congreso Cultural de La Habana*, con más de cuatrocientos delegados de sesenta y seis países. Estos eventos geopolíticos estimularon tendencias como el *Pop art*, el *Op art*, la abstracción y la nueva figuración. El desarrollo del arte moderno coincidía con la divulgación de un marxismo menos dogmático, como el que realizaban autores de Europa Occidental. Del mismo modo que Castro criticaba los dogmas de las academias soviéticas,<sup>265</sup> las editoriales del país publicaron textos de Althusser, Gramsci, Garaudy, Sartre,

264 Como la *Conferencia Tricontinental* (enero de 1966), el *IV congreso de la CLAE* (20 de julio-11 de agosto de 1966), la *Conferencia de Solidaridad con los Pueblos de África, Asia y América Latina* (3-16 de enero de 1967), el *Encuentro con Rubén Darío* (Varadero, 16 al 22 de enero de 1967). Además, se celebró la *XVII Olimpiada Mundial de Ajedrez* (25 de octubre al 20 de noviembre de 1966).

265 En el discurso de clausura del *Congreso Cultural de La Habana*, Fidel Castro criticó los dogmas marxistas.

«[...] no puede haber nada más antimarxista que el dogma, no puede haber nada más antimarxista que la petrificación de las ideas. Y hay ideas que incluso se esgrimen en nombre del marxismo que parecen verdaderos fósiles. Tuvo el marxismo geniales pensadores: Carlos Marx, Federico Engels, Lenin, para hablar de sus principales fundadores. Pero necesita el marxismo desarrollarse, salir de cierto anquilosamiento, interpretar con sentido objetivo y científico las realidades de hoy, comportarse como una fuerza revolucionaria y no como una iglesia pseudorrevolucionaria. Estas son las paradojas de la historia. ¿Cómo, cuando vemos a sectores del clero devenir en fuerzas revolucionarias, vamos a resignarnos a ver sectores del marxismo deviniendo en fuerzas eclesiásticas? Esperamos, desde luego, que por afirmar estas cosas no se nos aplique el procedimiento de la “Excomuniación” y, desde luego, tampoco el de la “Santa Inquisición”» (20).

Marcuse, Thompson, Lukács y Hauser, además de libros que defendían el arte moderno desde enfoques marxistas, como los trabajos de Sánchez Vázquez y Mario De Micheli.<sup>266</sup> Las revistas siguieron una línea editorial parecida. Las páginas de *Bohemia* divulgaban ensayos de Ernst Fischer, Garaudy y Lunacharsky. *Pensamiento Crítico* aportó su grano de arena al dar a conocer una polémica entre André Daspre y Althusser, en la que se negaba la vigencia del realismo. Las recién creadas *El caimán barbudo* y *Revolución y Cultura* apostaban por el arte contemporáneo, mientras criticaban las producciones mediáticas capitalistas. El marxismo no dogmático y el arte contemporáneo eran dos caras de la revolución socialista y tercermundista. Estas correspondencias entre marxismo y arte moderno se dirigían sobre todo a los intelectuales y visitantes extranjeros,<sup>267</sup> aunque los intercambios internacionales también beneficiaran al contexto nacional. En enero de 1967, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó una amplia muestra de arte polaco contemporáneo que incluía

266 *Las ideas estéticas de Marx*, de Adolfo Sánchez Vázquez (Edición Revolucionaria, 1966), *Las vanguardias artísticas*, de Mario De Micheli (Ediciones UNEAC, 1967) y *La nueva visión y reseña de un artista* de Lázló Moholy-Naghy (Edición Revolucionaria, 1966 y una segunda tirada de 1968). Entre 1969 y 1970, el departamento de arte de la Biblioteca de Arte publicó una serie de folletos sobre el arte abstracto, con textos de Robert Welsh (*La pintura holandesa y el grupo Cobra*), Jean Jacques Leve (*Los artesanos del arte moderno siguen siendo considerados como malditos* y *La aventura abstracta diez años después*) y el librito *Siglo XX. Situación del arte abstracto en el mundo*. Durante los años del tristemente célebre Quinquenio Gris volvieron a publicarse *Las vanguardias artísticas* (1972) y *Las ideas estéticas de Marx* (1973). En octubre de 1966, De Micheli visitó La Habana e impartió conferencias en varias instituciones.

267 La nota de la Dirección Nacional de Artes Plásticas para el catálogo *Exposición Colectiva Pintura y Escultura en Saludo al XIII Aniversario del 26 de julio* (Galería de La Habana), hablaba de una exposición que recogiera:

«la más reciente obra de nuestros artistas para que las delegaciones extranjeras que nos visitan, los estudiantes, los artistas y todo nuestro pueblo pueda tener un encuentro con las recientes tendencias y características de nuestra pintura actual» (*Exposición Colectiva Pintura y Escultura*).

En la exposición participaron los abstraccionistas Pedro Arrate, Sandú Darié, José Rosabal, Antonio Vidal, Francisco Antigua y Tomás Oliva.

abstracciones («Esta semana» [3 de febrero] 35).<sup>268</sup> Posiblemente fuese la primera vez que en La Habana se exhibían obras no figurativas realizadas en otro país socialista. Con respecto al año 1965, los abstraccionistas cubanos y los seguidores de la nueva figuración tuvieron una mayor participación en las exposiciones personales y colectivas.<sup>269</sup>

268 La exposición estaba abierta al público a comienzos de febrero y contaba con más de doscientas obras.

269 Ver las siguientes exposiciones colectivas.

–*Exposición Colectiva de Pintura y Escultura en Saludo al XIII Aniversario del 26 de Julio*, Galería de La Habana, 1966. Entre los abstraccionistas se encontraban Pedro Arrate, Sandú Darié, José Rosabal, Tomás Oliva, Francisco Antigua y Eugenio Rodríguez.

–*Exposición Homenaje al 26 de Julio* Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, julio de 1967. Entre los abstraccionistas participaron Abela Alonso, Rosabal, Antonio Vidal, Corratgé, Tomás Oliva y José Antonio Díaz Peláez

–*I Homenaje a Baragaño*, Galería de La Habana, enero de 1967. En sus dibujos, José Antonio Díaz Peláez, Miguel Collazo, Abela Alonso y Tomás Oliva coqueteaban con rasgos formales del expresionismo abstracto y la nueva figuración.

–*Pintores y Guerrillas*. Participaron Salvador Corratgé, Antonio Vidal y Abela Alonso.

–*Dibujos UNEAC 67*. Sandú Darié, Luis Martínez Pedro, Antonio Vidal y Tomás Oliva expusieron junto a consagrados como Mariano, Portocarrero y Víctor Manuel.

–*Dibujos de Pintores y Escultores Cubanos*, Galería Latinoamericana, 8 de junio de 1968. Participaron los abstraccionistas René Ávila, Abela Alonso, Salvador Corratgé, Luis Martínez Pedro, Tomás Oliva y Antonio Vidal.

En Galería de La Habana expusieron: Francisco Antigua (*Maderas y terracotas vidriadas*, 30 de noviembre-18 de diciembre de 1966), Osneldo García (*Esculturas de Osneldo*, diciembre de 1966-enero de 1967), Antonio Vidal (*Tintas*, 7 de febrero de 1967), René Ávila (*Dibujos de Ávila*, 21 de agosto-septiembre 1967). Además de las muestras colectivas *I, II y III Homenaje a Escardó Baragaño*, celebradas anualmente entre 1967 y 1969, con la participación de varios abstraccionistas (ver nota 227). Otras galerías hicieron exposiciones de Waldo Luis, Santoserpa y Carlos Trillo y las anteriormente mencionadas de Sandú Darié y Loló Soldevilla.



**Ilus. 44.** Valla anunciando el *Salón de Mayo*, verano de 1967. Wikimedia.org.

En las muestras de Casa de las Américas, los pintores no figurativos tuvieron un espacio destacado,<sup>270</sup> como quizás también ocurriera en la muestra que la Galería de arte de Galiano y Concordia les dedicó a los invitados y en otra exposición que se inauguró a última hora en la Galería de Arte Contemporáneo a pesar de que todavía no habían concluido los trabajos de remodelación del local (Llanes 64).<sup>271</sup>

El *Salón de Mayo* fue una ocasión para presentar, como si se tratara de una megalómana puesta en escena, el socialismo cubano ante los artistas extranjeros. Los facsímiles de la carta

270 Tres de los nueve pintores que participaron en *Pintores y Guerrillas* eran pintores abstractos (Antonio Vidal, Abela Alonso y Salvador Corratgé). Simultáneamente, la Galería Latinoamericana expuso *Homenaje al 26 de julio*, que incluyó obras de Tomás Oliva, José Antonio Díaz Peláez, Abela Alonso, José Rosabal, Salvador Corratgé y Antonio Vidal (*Expo homenaje al 26 de julio*).

271 Según el pintor Aldo Menéndez, al menos dos abstraccionistas participaron en la muestra de la Galería 23 y M. Juan Vázquez y Raúl Santosserpa. Este último presentó un lienzo titulado *A punto de caerme me reabastezco y sigo*, cuyo título Menéndez recuerda por su burla contra la libreta de abastecimientos.

de despedida de Che Guevara y la ley de Reforma Agraria, el cañón calibre 40, el espectáculo de bailarinas y el ganado vacuno, introdujeron, dentro de la propia la exposición parisina, la imagen de la Revolución que el gobierno preparó para los visitantes. Los artistas del *Salón de Mayo* asistieron a una puesta en escena descomunal. Viajaron a Santiago de Cuba, como parte de los más de setecientos extranjeros que participaban en la *Conferencia de la OLAS* y el *Encuentro Internacional de la Canción Protesta*. Estuvieron en el concurrido acto por el 26 de julio donde, además del pueblo santiaguero, el gobierno movilizó a otras cien mil personas, transportadas en trenes desde varias regiones de la provincia oriental (Fuentes «El día grande» 5). Sentados en la tribuna, los invitados vieron sobresalir en el horizonte los recién construidos edificios de la barriada de San Pedrito (5). La ciudad celebraba los últimos días del carnaval. Cabe imaginar que, después del discurso de Fidel Castro, muchos de los visitantes disfrutaron la noche de congas, bullicios y borracheras. A la mañana siguiente, Castro les organizó un viaje. Los llevó en una caravana de camiones hasta una intrincada región de Baracoa llamada Gran Tierra, en una excursión que duró alrededor de diez horas. Los artistas e intelectuales vieron un plan de desarrollo económico en una zona montañosa donde comenzaban a extenderse los cultivos de café. El gobierno construía nuevas casas, escuelas de internados y círculos infantiles, entre otros centros de servicios a la población (González 28-29). Unos días más tarde, de regreso a La Habana, visitaron fábricas, una textilería, tuvieron encuentros con estudiantes de arte (Llanes 62) y asistieron a las conferencias de prensa que a sala llena ofrecieron varios detenidos, acusados de trabajar para la CIA y de haberse infiltrado en el país con el propósito de realizar sabotajes y acciones armadas (Martí 45-50). El socialismo cubano se escenificaba desde múltiples perspectivas: la lucha por superar el atraso económico, los progresos en el bienestar social, la defensa contra las agresiones organizadas desde los Estados Unidos, el apoyo masivo a la Revolución, las simpatías populares hacia Fidel Castro, los festejos callejeros y el desarrollo del arte contemporáneo. No era una imagen muy distinta a la que ofrecía *Cuba 67* en Montreal. Los delegados al *Congreso Cultural de La Habana* tuvieron un programa parecido: una

cena con congas en la Plaza de la Catedral, visitas a los terrenos donde se sembraba café, celebraciones por el nuevo aniversario de la Revolución, exposiciones de arte contemporáneo y encuentros con Fidel Castro. Dentro de esta versión cubana de lo que Boris Groys llamó ‘obra de arte total de Stalin’, la abstracción era uno de los paradigmas de la libertad formal que se les garantizaba a los artistas. Además, contribuía a configurar la convergencia entre el arte contemporáneo y la Revolución cubana, con la que los funcionarios del gobierno interpretaron el traslado del *Salón de Mayo* a La Habana. Sin embargo, no se pudo tapar el sol con un dedo y al menos algunos intelectuales desconfiaron del panorama que se les pretendía ofrecer.

Con motivo del *Congreso Cultural*, dos llamativas exposiciones mostraban la importancia de las tendencias no figurativas en el escenario artístico nacional. La primera fue *Panorama del arte en Cuba*, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Incluía más de 180 obras, desde un mapa de la Isla, realizado por el grabador italiano Ferrando Betelli en 1560, hasta el provocativo lienzo *Foo*, de Umberto Peña. En las salas de arte moderno, los abstraccionistas estuvieron representados con más de veinte trabajos de catorce pintores y escultores.<sup>272</sup> No obstante, faltaban las obras de Alberto Menocal, Zilia Sánchez, José Mijares, Guido Llinás, Mario Carreño, Rafael Soriano, Hugo Consuegra, Estopiñán y Pedro Álvarez, entre otros que habían emigrado (Veigas-Zamora et al 432). El valor cultural que pudieran tener sus lienzos y esculturas quedó ninguneado ante las posiciones políticas que los creadores habían expresado con la decisión de marcharse del país. Para ser incluido en *Panorama de arte en Cuba* era necesario residir en el territorio nacional, haber muerto antes de 1959 o, como en los casos de Cárdenas y Lam, haber expuesto en el *Salón de Mayo*. Este era uno de los efectos represivos —y poco visibles— de los supuestos ideales que compartían los intelectuales y los revolucionarios cubanos. Probablemente muchos delegados

272 Obras de Raúl Martínez, Loló Soldevilla, Antonio Vidal, Raúl Milián, Sandú Darié, José Antonio Díaz Peláez, Fayad Jamís, Salvador Corratgé, Eugenio Rodríguez, Agustín Cárdenas, José Núñez Booth, Mateo Torriente, Francisco Antigua, Tomás Oliva (*Panorama del arte en Cuba*).

al *Congreso Cultural* no consiguiesen reparar en esta incidencia de la posiciones políticas sobre los criterios curatoriales.

La segunda muestra colectiva estaba orientada hacia el presente. El martes 9 de enero de 1968 se inauguró de manera oficial la Galería 23 y M, un complejo cultural dedicado al arte moderno. Fue un proyecto ambicioso. Contaba con cuatro salas de exposiciones, una biblioteca –donde podrían consultarse publicaciones especializadas sobre diversas manifestaciones artísticas–<sup>273</sup>, una cafetería y una discoteca. En el sótano se inauguró una sala de teatro experimental,<sup>274</sup> mientras el tercer piso se reservó para conferencias y proyecciones fílmicas. En las áreas verdes se montarían esculturas y habría un guñol (González Manet 5). Los arquitectos Mario Coyula, Rallo y Gallardo se encargaron de remodelar la funeraria Caballero, ubicada en pleno corazón de la Rampa, y adaptarla a las necesidades del centro cultural. Para las paredes interiores optaron por una estridencia cromática, inspirada en los escenarios del exitoso filme francés *Los paraguas de Chersburgo* Segre, párr. 36),<sup>275</sup> que se había estrenado en La Habana en

273 Incluyendo revistas como *Cinema Nuovo*, *Japan Architecture*, *Ballet Today*, *Opus*, *Mobilia* y *Cahiers du Cinema*.

274 La sala quedó abierta al público el 14 de enero de 1968, con piezas de Virgilio Piñera y Nicolás Dorr.

275 En otro momento Coyula escribió:

«Se hizo un estudio de colores muy cuidadoso para interiores y exteriores, utilizando una paleta muy violenta y poco convencional de magenta, turquesa, índigo, violeta y verde manzana, con inusuales tintes saturados que los estudiantes de entonces llamaban afocantes, y que algunos encontraron influida por la estética visual de *Los Paraguas de Cherburgo*. allí se aplicaron principios de la teoría del Color usados en la asignatura Plástica del primer año de arquitectura, creada por rallo» («Un congreso, un salón, un pabellón» 47-48).

Enrique González Manet describió el espacio del siguiente modo:

«Techos azules, de un azul cálido, paredes moradas, rojas, verdes. Y puertas sorprendentes, de un amarillo canario. Desde la entrada, un violento arcoíris envuelve al visitante» (5).

La galería se conoció popularmente como la ‘periquería’, debido esa esa decisión cromática y tal vez también por el público que comenzó a visitar el local (Llanes 64). Mi madre recuerda que la gente bromeaba que el lugar olía a muertos, debido a su ubicación en una antigua funeraria.

julio de 1966. En la muestra inaugural participaron treinta y un pintores y siete escultores. La exposición ofrecía una visión panorámica de las tendencias prevalecientes en Cuba, desde vanguardistas como Abela, Amelia Peláez, René Portocarrero, Ernesto González Puig y Mariano Rodríguez hasta pintores y escultores enfrascados en representaciones de temática social, como Lesbia Vent Dumois, Adigio Benítez, Orlando Suárez y José Delarra. Se exhibían abstraccionistas como Luis Martínez Pedro, Pedro Arrate, Santoserpa, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua y Eugenio Rodríguez. También se incluyeron los trabajos *Op art* de Loló Soldevilla, las tintas de Raúl Milián, las obras neofigurativas de Servando Cabrera Moreno y Orfilio Urquiola, los lienzos *Pop* de Raúl Martínez y la pintura naïf de Ruperto Jay Matamoros. En el primer piso se expuso una tela de Wifredo Lam, complementada con una pieza de música concreta de Juan Blanco. En la entrada se colgó el mural *Pelea de gallos*, realizado por el pintor francés Eduard Pignon, quien había asistido al *Salón de Mayo* y nuevamente se encontraba en La Habana, como invitado al *Congreso Cultural*. A la inauguración asistieron prestigiosas figuras internacionales como Adolfo Sánchez Vázquez y el escritor francés André Pieyre de Mandiargues, premio Goncourt 1967 (González Manet 5). Por aquel entonces se encontraban en La Habana críticos de arte como Herbert Read, John Berger, Alain Jouffroy, y Susan Sontag. Artistas como Vasarely y Antonio Saura también visitaban la Isla, entre los intelectuales que asistieron al *Congreso Cultural*. Es probable que algunos de ellos fueran a la muestra.<sup>276</sup> Al otro lado de la calle 23, en el Pabellón Cuba, se abrió una exposición dedicada a los problemas económicos, culturales y sociales por los que atravesaban los países de Asia, África y América Latina.

Aunque se anunció como una sala permanente, la Galería de Arte Contemporáneo se mantuvo abierta por unas pocas semanas. En enero, la pintora abstracta Caridad

276 De acuerdo con Aldo Menéndez, quien estuvo en la inauguración, lo acompañó el pintor chileno Roberto Matta (Entrevista con Aldo Menéndez en enero de 2020).

Calvo expuso *Tintas*. El 2 de marzo René Ávila presentó *Letrografía*, un conjunto de obras basadas en la abstracción. A mediados de mes se inauguró *Óleos, litografías, grabados en plástico*, de Antonio Canet. Pocos días más tarde, durante la Ofensiva Revolucionaria (Franqui *Cuba, La Revolución* 337), el centro cultural fue súbitamente clausurado. En la acera se desplegó una pancarta con la consigna «Comandante en Jefe, ordene». Sin eventos internacionales que se realizaran en La Habana, las autoridades parecen haber visto la Galería de Arte Contemporáneo como un centro transgresor, no tanto por las obras que se presentaban como por el público. Como escribió Mario Coyula («Un congreso, un salón, un pabellón» 48), el sitio era frecuentado por jóvenes que escuchaban a *The Beatles* a escondidas, se dejaban crecer la barba, llevaban el pelo largo, lucían collares y usaban pulseras de semillas. Al parecer a las autoridades cubanas les desagradaba que los asiduos a la Galería de Arte Contemporáneo no fuesen ni obreros ni cederistas, ni miembros de la UJC; sino jóvenes tenidos por homosexuales, *hippies*, pepillos o ‘enfermitos’. La Rampa y las zonas aledañas eran espacios ciudadanos donde se reunían todos aquellos cuyos comportamientos caían bajo la clasificación de ‘conducta impropia’. El dentro o fuera de la Revolución no solo afectaba a los creadores, sino también a quienes frecuentaban los exposiciones.<sup>277</sup> «Castro clausuró por contrarrevolucionario el Museo de Arte Moderno», escribió Carlos Franqui (*Vida aventuras y desastres* 215, 245).<sup>278</sup> En otro momento afirmó: «al museo le entraron a mandarrazos, en una operación encabezada por el escritor Lisandro Otero» (*Cuba, La Revolución* 337). ¿Significa

277 Aldo Menéndez recuerda que quienes visitaban la Galería 23 y M comenzaron a reunirse en el parque de Calzada y K, frente a la funeraria Rivero. Los ‘seres extravagantes’ pasaron de una antigua funeraria a otra todavía en funcionamiento.

278 De acuerdo con Aldo Menéndez, José Llanusa, Ministro de Educación, trató de defender la galería e incluso justificar al público de ‘seres extravagantes’, como parte de la bohemia que usualmente conforma cualquier escenario artístico. Llanusa le dijo a Menéndez que se vio precisado a obedecer órdenes enviadas desde ‘arriba’, lo cual muy probablemente quería decir órdenes de Fidel Castro. Información tomada de una entrevista telefónica con Aldo Menéndez, el 1 de febrero de 2020.



**Ilus. 45.** Asger Jorn. Mural realizado en la columna (detalle), 1968. Técnica mixta. Serie de murales *La Historia de la Revolución*. Al fondo un mural de Raúl Martínez. Archivo de la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado Imagen cortesía de Peter Spanggaard



Durante su estancia en Cuba, con motivo del Congreso de Intelectuales de La Habana, el artista danés Asger Jorn, al parecer sin gran interés en participar en las conferencias y actividades del evento, tuvo la iniciativa de realizar una serie de murales dedicada a celebrar la Revolución cubana. El gobierno le ofreció las paredes del Archivo de la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado. El pintor realizó a toda prisa un conjunto de nueve obras, durante los últimos nueve días de su visita a La Habana. Haydée Santamaría contribuyó con la decoración de una de las pilastras del local. El pintor español Antonio Saura realizó otro mural.



**Arriba. Ilus. 46.** Asger Jorn. *La victoria* (detalle), 1968. Técnica mixta. Serie de murales *La Historia de la Revolución*. Archivo de la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado.

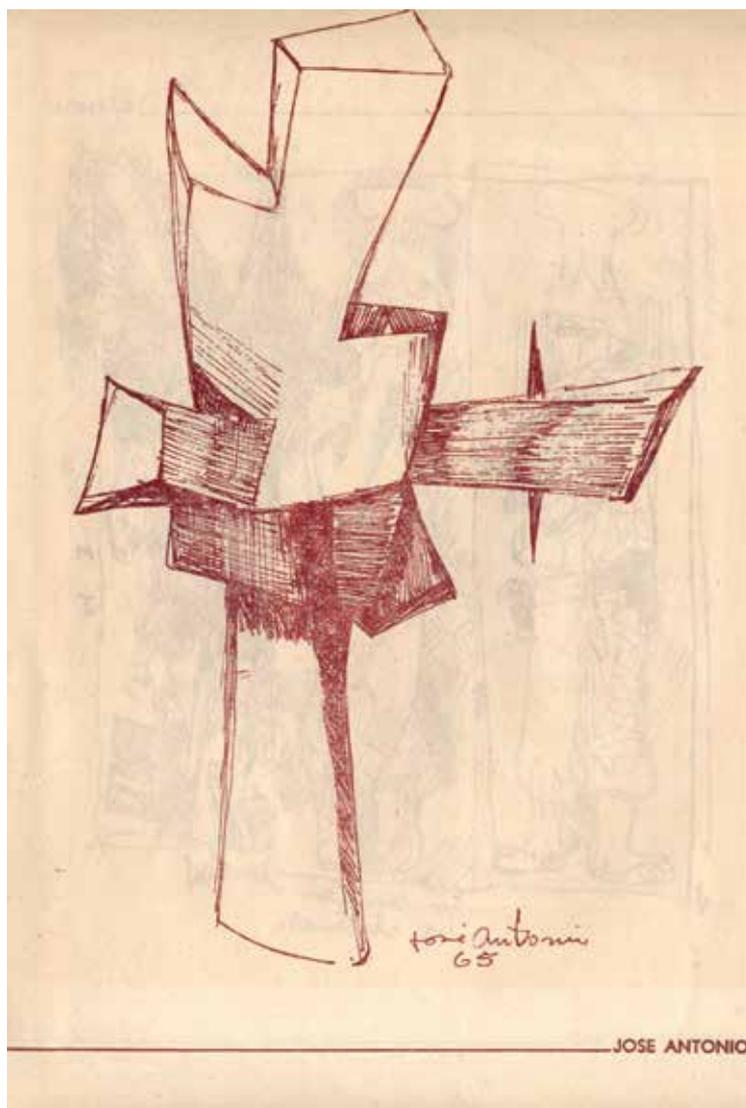
Imagen cortesía de Peter Spanggaard

**Debajo. Ilus. 47.** Haydée Santamaría. *Sin título*, 1968. Técnica mixta. Mural realizado en la pilastra de la pared. Imagen cortesía de Peter Spanggaard



**Arriba. Ilus. 48.** Asger Jorn. *El imperialismo amenaza a la Revolución*, 1968. Técnica mixta. Serie de murales *La Historia de la Revolución*. Archivo de la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado. Imagen cortesía de Peter Spanggaard

**Debajo. Ilus. 49.** Asger Jorn. *La Contrarrevolución*, 1968. Técnica mixta. Serie de murales *La Historia de la Revolución*. Archivo de la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado Imagen cortesía de Peter Spanggaard



**Ilus. 50.** José Antonio Díaz Peláez. *Sin título*, 1965. Dibujo.  
Reproducido en el catálogo *Dibujos*, UNEAC, 1967.

esto que los simpatizantes del gobierno destruyeron alguna de las esculturas que se mostraban?, ¿la emprendieron contra las paredes con colores sicodélicos?, ¿contra los estantes donde se encontraban las publicaciones provenientes del mundo capitalista? Lamentablemente, el autor no explicó a qué se debieron los mandarriazos.<sup>279</sup>

El cierre de la Galería de Arte Contemporáneo fue uno de los acontecimientos más llamativos –y poco recordados en la actualidad– del recrudecimiento de la represión contra los jóvenes que merodeaban la Rampa. Por esas fechas, en las céntricas aceras de la calle 23, la actriz comunista española Ana Lasalle, acompañada por otros extremistas, asaltaba a los transeúntes, tijeras en mano, para cortarles el cabello, las minifaldas o los pantalones de mezclilla (Olivera, párr. 9).<sup>280</sup> El 25 de septiembre de 1968, la policía hizo una redada y cargó con miles de personas que visitaban la heladería Coppelía y otros centros nocturnos del área. Tres días más tarde, en un discurso para conmemorar un nuevo aniversario de la fundación de los CDR, Castro («VIII aniversario de los Comités de Defensa de la Revolución», párr. 81-87) se refirió a los comportamientos «extravagantes» que divulgaban las modas capitalistas y que era preciso reformar mediante la instrucción militar y el trabajo. Es bastante probable que para muchos simpatizantes del gobierno el arte abstracto y la nueva figuración quedaran asociados a las ‘conductas impropias’ de los jóvenes.

279 Según Franqui, también desaparecieron las obras donadas por artistas extranjeros, incluidos Calder, Picasso, Jorn y Vasarely. La galería pasó a ser una dependencia del ICR, en la que se instalaron las oficinas de dibujos animados de la televisión cubana.

280 Las acciones de Ana Lasalle me fueron referidas por muchas otras personas que las recordaban.

Hubo al menos otro incidente. El escultor José Antonio Díaz Peláez recién había concluido el encargo de un trabajo para la Plaza Cadena de la Universidad de La Habana. Al poco tiempo de haberse montado en el lugar, la escultura —una pieza abstracta en metal— fue retirada del espacio público y eventualmente destruida. El escultor no recibió ninguna explicación de por qué se desmontó su obra. Tampoco se le informó de quién provenía esa decisión.

La exclusión de un grupo de artistas de *Panorama del arte en Cuba*, el súbito cierre de la Galería de Arte Contemporáneo y el desmontaje no menos repentino de la escultura que se le había encargado a Díaz Peláez, marcan el momento en que el gobierno optó por revertir la iniciativa de vincular el arte contemporáneo a la identidad y proyección internacional de la Revolución cubana. Sin embargo, las instituciones siguieron exhibiendo obras no representacionales y el cambio de actitud no llegó a enunciarse en las publicaciones periódicas. En el controvertido *Primer Salón Nacional de Artes Plásticas de la UNEAC*, Eduardo Abela Alonso obtuvo el segundo premio con una obra abstracta. Juan Vázquez recibió una mención. La revista *Bohemia* destacó los trabajos de Pedro de Oraá, René Ávila, Julio Matilla, Eugenio Rodríguez y el «op puntillista» de Osvaldo Cabrera del Valle (González Freire 80). Al parecer, la analogía entre arte contemporáneo y revolución se mantuvo todavía por algún tiempo, hasta 1971. Las tendencias no figurativas siguieron formando parte —junto a la nueva figuración y el *Pop*— del arte de la Revolución e incluso de las temáticas revolucionarias.<sup>281</sup> Este cambio institucional puede apreciarse si se contrastan dos exposiciones dedicadas al 26 de julio. En 1966, cuando la Galería Latinoamericana expuso unos murales para homenajear el decimotercer aniversario del asalto al Cuartel Moncada, Almayda Catá había escrito:

281 Así, en una muestra por el décimosexto Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, se incluyó el lienzo *Sierra Maestra*, de Raúl Martínez, una de las *Aguas Territoriales*, de Luis Martínez Pedro y la escultura *Ataque*, de Tomás Oliva (*Exposición de óleos, dibujos y grabados*).

«El tema central de los murales es la fecha señalada, aunque algunos realizaron composiciones abstractas» («Una experiencia en pintura colectiva» 179).

La autora daba a entender que las composiciones abstractas eran, cuando menos, inusuales maneras de encarar el tema del 26 de julio. Era una observación que no le hacía a Sosabravo, cuya participación en el mural «giraba alrededor de los vuelos interplanetarios» o a Tomás Oliva, que había escogido «la brillante actuación de Cuba en los Juegos Centroamericanos», ni a Fernando Luis, quien abordaba el tema de las pizzerías y los helados Coppelia (180). Los vuelos espaciales, el exitoso desempeño en las competencias deportivas, las pizzas y la heladería recién inaugurada, eran vistos como logros de la Revolución, y en ese sentido no desentonaban con el 26 de julio. El cuadro abstracto era el único homenaje que no resultaba del todo evidente.

Tres años más tarde, en el catálogo a *Exposición Homenaje al 26 de julio*, realizada en la Universidad de La Habana (julio-agosto de 1969), el tema de la obra no tenía importancia alguna, siempre y cuando no fuese una crítica explícita al gobierno:

«En la presente exposición una serie de obras que obedecen a las más variadas influencias que caracterizan al arte universal en la época presente. De ahí la temática libérrima y los ilimitados modos de expresión, determinados únicamente por la personalidad artística de cada autor en los derroteros por los cuales se haya encaminado su experiencia plástica.

Pero sí en lo aparential no todas las obras plásticas expuestas tienen una relación expresa con el 26 de julio, existe en cambio, un nexo más profundo entre el significado de esa fecha y la actitud positiva mantenida por plásticos hacia su obra creadora dentro de la Revolución cubana. Y esa actitud hacia el trabajo, que tanto puede rendirle a nuestra Revolución socialista, es la que importa, independientemente de los modos individuales de expresión» (*Exposición Homenaje al 26 de julio*, Universidad de La Habana).

El pintor Osvaldo Cabrera del Valle realizó una serie de lienzos concebidos a partir de sucesiones rítmicas de pequeñas unidades

geométricas.<sup>282</sup> El artista se había dado a conocer sobre todo como grabador. Desde finales de los cincuenta, sus xilografías eran representaciones de figuras humanas en pueblos de campo o en entornos citadinos. Obras bajo el influjo del expresionismo. A comienzos de la Revolución, el artista puso su trabajo al servicio de las transformaciones sociales. Sus grabados representaban perfiles de campesinos, rostros de milicianos, jóvenes que cerraban sus puños o alzaban sus brazos para dejar escapar una paloma. Hacia 1964, dedicó una serie a estas consabidas alegorías de la paz. En algunas de las xilografías, el ave estaba apenas evocada por medio de un triángulo, un círculo o unas formas alargadas para sugerir los ojos, el pico o el plumaje. Las líneas geométricas devinieron en recursos gráficos más autónomos, como en su pintura *Botes* (1964). Las velas de las embarcaciones eran más bien un pretexto para crear una secuencia de triángulos, atravesados por líneas horizontales, cuyas transparencias sugerían la bruma del mar. Eran sobre todo áreas de color con matices que hacían más sutiles las transiciones hacia la gama de azules y verdes que conformaban el fondo. *Botes* mostraba a un pintor interesado más bien en búsquedas formales, distanciado de sus grabados de contenido social. En sus óleos y masonites de 1969, no quedaban vestigios de la realidad visible. El pintor asimilaba el *Op art* y al mismo tiempo la estética de los mosaicos bizantinos y románicos. Círculos concéntricos en los que la psicodelia colindaba con experiencias místicas. Cabrera aprovechaba la opacidad del óleo, la ductilidad del material y las texturas de la superficie del lienzo para conservar una dimensión expresiva en sus pinturas. La trayectoria del artista, desde sus xilografías hasta su muestra en la Galería Habana, no era el 'itinerario estético' que unos años más tarde José Antonio Portuondo imaginaba para la Revolución y que Pogolotti había celebrado en Raúl Martínez. Una evolución parecida, hacia formas cada vez más abstractas, también podía apreciarse en las esculturas de Eugenio Rodríguez, en los relieves de Florencio Gelabert y en las pinturas de Domingo Ravenet.

282 La muestra personal *Pintura. Osvaldo*, fue inaugurada en la Galería Habana, el 27 de agosto de 1969.

En otras ciudades del país podría no haber existido la misma tolerancia hacia la abstracción que se disfrutaba en las exposiciones habaneras. Aunque sería preciso hacer más indagaciones al respecto, cabe citar el testimonio del pintor holguinero Armando Gómez Peña. El artista recuerda cómo fue acusado de pintar obras con problemas ideológicos. Su acercamiento a la religión cristiana venía a añadirle más leña al fuego. La Unión de Jóvenes Comunistas lo vigiló y la Iglesia interpretó sus abstracciones como formas de expresión satánicas. La muestra colectiva *Abstractos* (Galería Holguín, 1969), donde participó Gómez Peña, fue censurada por la Dirección del Consejo Municipal de Cultura (González, párr. 19-20).

El concurrido *Salón 70* mostró la diversidad que existía en las vertientes no figurativas,<sup>283</sup> pero el impulso que había comenzado hacia el segundo semestre de 1966 se fue apagando a partir de la ofensiva revolucionaria, a la que siguieron los homenajes por los Cien Años de Lucha, los empecinamientos de Fidel Castro por alcanzar una zafra de diez millones de toneladas de azúcar, la escisión de la intelectualidad latinoamericana a raíz del Caso Padilla, las resoluciones del *Primer Congreso de Educación y Cultura* y la mayor dependencia económica y cultural de la Unión Soviética. Solo Casa de las Américas siguió invitando a los abstraccionistas a las exposiciones y encuentros de arte latinoamericano. La abstracción se hizo cada vez más formalista, más apoyada en sinestesias, más intimista, más *demodé* y más desvinculada de la realidad. Las imágenes que expresaban una infrapolítica devinieron en creaciones cada vez más anodinas desde el punto de vista social. Durante la primera mitad de los años setenta, los pintores y escultores abstractos que se habían formado en los años previos al triunfo revolucionario eran figuras solitarias. Trabajaban a contracorriente del arte de contenidos apologeticos y con fines didácticos que se oficializó en el *Primer Congreso de Educación y Cultura*. Contaban con un

283 Participaron Francisco Antigua, José Antonio Díaz Peláez y René Ávila, Ernesto Briel, Arturo Buergo y Osvaldo Cabrera del Valle. Gómez Peña, obtuvo una mención por su lienzo *Metamorfosis*.

Entre los miembros del jurado de admisión había varios simpatizantes del arte abstracto como Antonia Eiriz, Marta Arjona, Sandú Darié y Félix Beltrán.

prestigio más bien gremial. Eran estimados por sus colegas y amigos, por escritores como Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes, José Lezama Lima y algunos otros, por algunos músicos experimentales y por personas vinculadas a las artes. La abstracción quedó confinada en las salas de Bellas Artes, como un patrimonio cultural ya aparentemente superado. Si se descuentan los casos de Luis Martínez Pedro y, en menor medida Sandú Darié, pintores y escultores como José Antonio Díaz Peláez, Pedro de Oraá, Antonio Vidal, Salvador Corratgé y Santoserpa estaban lejos de la consagración institucional que disfrutaban otros artistas modernos como Mariano, Portocarrero, Víctor Manuel, Amelia Peláez, Servando Cabrera Moreno, Wifredo Lam y Eduardo Abela. Llegaron a ser, literalmente hablando, «muy conocidos en su casa». Para hacer todavía más literal la frase, podría añadirse que esa casa era la sede de la UNEAC, espacio de tertulias y partidas de ajedrez. Sin duda convendría no subestimar este reconocimiento entre un público minoritario, pero investido de un considerable prestigio en el campo artístico. Esa sociedad de «bombos mutuos» amparaba a los abstraccionistas. La persistencia de las tendencias no figurativas pudo deberse también, al menos en parte, a ese fenómeno social que Jean Baudrillard llamó la ‘conspiración del arte’. La abstracción conservaba cierto carácter aurático. Había algo de *connoisseur* en el hecho de disfrutar sus valores autónomos y sus búsquedas formales. Así, Juan Marinello mencionó, entre sus pintores favoritos, a Luis Martínez Pedro (Báez 116-117). El intelectual marxista se oponía a las concepciones estéticas de la abstracción y al mismo tiempo era un entendido, capaz de disfrutar estética y muy humanamente esos mismos lenguajes formales que él mismo encontraba deshumanizados.

### **El Op Art**

En marzo de 1961, el semanario *Lunes de Revolución* publicó las palabras de Francine-Claire Legrand para el catálogo de la exposición de Víctor Vasarely en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas (1960). Todavía no se había acuñado el término *Op art* y al artista húngaro se le etiquetaba como un «abstracto frío»,



**Arriba. Ilus. 51.** Sandú Darié. *Sin título*, circa 1970. Óleo sobre lienzo. Imagen cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

**Debaje. Ilus. 52.** Sandú Darié. *Estructura transformable*, circa 1970. Técnica mixta y madera policromada. Imagen cortesía Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.



**Ilus. 53.** Sandú Darié. *Sin título*, circa 1970.  
Técnica mixta y madera policromada.  
Imagen cortesía de Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.



**Ilus. 54.** Sandú Darié. *Sin título*, circa 1970.  
Técnica mixta y madera policromada.  
Imagen cortesía de Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE

## TRAZOS EN LOS MÁRGENES

ARTE ABSTRACTO E IDEOLOGÍAS ESTÉTICAS EN CUBA

### TOMO II

Ernesto Menéndez-Conde profundiza con rigor y erudición en las complejidades de la abstracción en el contexto cubano, enfocando en su definición y sus intrincadas relaciones con la identidad nacional y el compromiso social del arte. Su examen, tan actual para la historiografía del arte cubano y latinoamericano, avanza más allá de estos ámbitos hacia una discusión general de la abstracción, sus polémicas, y los debates ideológico-culturales de la época.

Gerardo Mosquera

En la voz de Menéndez-Conde confluyen la autoridad del historiador –alguien que apoya cada afirmación en fuentes y referencias precisas–, y la fluidez del narrador –uno que casi siempre logra sortear la necesaria profusión de datos, nombres, y fechas–, en un tono que conquista la atención del lector.

*Trazos en los márgenes* es una investigación que puede considerarse un hito en el estudio del arte cubano del siglo veinte.

Antonio Eligio Fernández (Tonel)